

Repensando o ensino da forma musical da música popular Latino-Americana: a questão da cadência

Gabriel Navia

Gabriel Ferrão

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Resumo

Nesse artigo apresentamos alguns procedimentos cadenciais típicos de quatro gêneros de música popular latino-americana: a zamba e tango argentinos, o choro brasileiro e o pasillo equatoriano. Para tal, utilizamos as ferramentas da teoria das Funções Formais, elaborada por Willian Caplin para a compreensão da forma na música do Classicismo. Propomos que a utilização de uma ferramenta exógena aos gêneros em questão possa revelar aspectos comuns entre eles, possibilitando uma análise comparativa e uma compreensão mais ampla sobre procedimentos tonais na música popular latino-americana. Reconhecendo as limitações da ferramenta escolhida para lidar com esse tipo de repertório, apontamos para a necessidade de adequação de diferentes parâmetros analíticos para a obtenção de resultados que dialoguem com a música analisada mais do que com a ferramenta analítica utilizada.

Palavras-chave: análise musical, teoria das funções formais, cadencia, música popular latino-americana.

Rethinking the Teaching of Musical Form of Latin-American Popular Music: the Cadence

Abstract

In this paper, we present some cadential procedures commonly found in four Latin-American popular-music genres: tango and zamba from Argentina, choro from Brazil, and pasillo from Ecuador. To that end, we use concepts from Caplin's Theory of Formal Functions, formulated to account for the Classical repertoire. We propose that using an exogenous tool to examine the selected genres may reveal common aspects among them, allowing for a comparative analysis and a broader understanding of tonal procedures in Latin-American popular music. Acknowledging the limitations of the selected analytical tool to deal with this repertoire, we demonstrate that, in order to pursue results that dialogue with the music rather than with the analytical tool itself, aspects of it must be adapted.

Keywords: formal analysis, theory of formal functions, cadence, Latin-American popular music.

O primeiro desafio do professor que pretende abordar a forma musical na música popular é escolher uma ferramenta analítica capaz de evidenciar as características do repertório estudado. Este desafio é amplificado quando nos debruçamos sobre um repertório tão rico e diverso como o latino-americano: cada gênero deve ser abordado a partir de sua própria teoria? Caso o gênero não possua uma teoria própria, este deve então ser investigado a partir das explicações formuladas por seus praticantes? Seria possível abordar um conjunto de gêneros a partir de uma única teoria? Neste caso, há uma teoria que dê conta das idiosincrasias dos diversos gêneros latino-americanos?

Possíveis soluções para tal desafio podem ser intuídas a partir da literatura analítica de alguns gêneros da música popular. Grande parte dos trabalhos sobre a linguagem harmônica do jazz ou do rock utilizam adaptações de ferramentas analíticas desenvolvidas para a análise de música europeia dos séculos XVIII e XIX¹. Podemos notar uma tendência semelhante no estudo da forma musical. Estudos analíticos sobre a forma do choro baseiam-se, em geral, em adaptações da teoria sobre a forma musical de Arnold Schönberg². De forma semelhante, em dois artigos publicados recentemente, Alejandro Martinez nos mostra a aplicabilidade de ferramentas analíticas derivadas da (nova) *formenlehre* à música popular e folclórica argentina³.

Como podemos notar, diversos autores têm privilegiado o uso de ferramentas desenvolvidas para a análise da música de concerto ao abordarem a música popular. Tal prática viabiliza o distanciamento de elementos de superfície que diferenciam gêneros musicais que tiveram desenvolvimentos históricos análogos, proporcionando a unificação de conceitos referentes a procedimentos semelhantes presentes em tais gêneros e permitindo a comparação direta entre repertórios diversos. Além disso, essa opção metodológica revela seu papel musicológico ao evidenciar as convergências e divergências entre gêneros da música popular e seus antecedentes europeus, dando enfoque especial a seus aspectos estilísticos próprios. Para que sejam realmente eficientes nesse novo contexto, essas ferramentas analíticas são frequentemente moldadas às

¹ Ver Nettles, Barrie e Richard Graf. *The Chord Scale Theory and Jazz Harmony*, Advance Music, Burlington, 1997 e Everett, Walter. "Making Sense of Rock's Tonal Systems", *Music Theory Online*, 10, 2004.

² Ver Almada, Carlos. *A estrutura do choro: com implicações na improvisação e no arranjo*, Da Fonseca, Rio de Janeiro, 2006.

³ Ver Martínez, Alejandro. "El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos". [Ponencia leída en la Novena Jornada de la Música y la Musicología, Universidad Católica Argentina, 2012] e Martínez, Alejandro. "Zamba y *Formenlehre*: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical", *Revista Argentina de Musicología*, 17, 2016, pp. 83-112.

especificidades de cada gênero através da adaptação, elaboração e reformulação de alguns de seus conceitos, evitando assim leituras tendenciosas.

Sabendo que a compreensão formal depende fundamentalmente da identificação de cadências, discutiremos aqui a aplicação do conceito de «cadência», como proposto por Caplin⁴, a quatro gêneros da música popular latino-americana: o choro brasileiro, o pasillo equatoriano e dois gêneros argentinos, a zamba e o tango. Além de demonstrar a aplicabilidade do conceito aos gêneros em questão, nosso objetivo é principalmente propor adequações teóricas para as divergências entre o tratamento da cadência no repertório clássico e naquele de nosso interesse.

A cadência clássica para William Caplin

O termo cadência tende a ser utilizado com certa flexibilidade e informalidade em alguns repertórios. Isso ocorre devido ao uso constante de definições pouco específicas envolvendo termos com significados igualmente amplos. Podemos dizer que no repertório tonal, em linhas gerais, o termo «cadência» se refere a uma pontuação retórica no discurso musical articulada por convenções harmônicas, rítmicas e melódicas que têm como função articular uma estrutura formal, seja ela uma frase, um tema ou uma parte de uma forma complexa. Uma definição aparentemente plausível, mas que depende de uma série de outras definições que variam de acordo com o repertório estudado: todas as pontuações retóricas devem ser interpretadas como cadências? Quais são essas convenções harmônicas, rítmicas e melódicas? O que constitui uma frase, tema ou parte?

Grande parte dos estudos teóricos sobre cadência são dedicados à análise de seu comportamento na música do período clássico devido à sua relativa estabilidade neste repertório. Dentre esses estudos, destaca-se a proposta de William Caplin por seu nível de aprofundamento e rigor teórico. Caplin concebe a cadência como um “componente musical sintático, diferente da ampla variedade de forças musicais que são, de forma geral, retóricas em função”⁵. Em outras palavras, cadências podem ser enfatizadas ou atenuadas por forças retóricas, isto é, perfil melódico, progressão harmônica, articulação rítmica, dinâmica, dentre outras, porém “o ponto de articulação cadencial [*cadential*

⁴ Ver Caplin, William. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York, 1998; Caplin, William. “Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions”, *Journal of the American Musicological Society*, 57, 2004, pp. 51-118; e Caplin, William. *Analyzing classical form: an approach for the classroom*, Oxford University Press, New York, 2013.

⁵ Caplin. “Classical Cadence”, p. 52.

arrival] sempre representa um *fim* formal, não uma *parada* rítmica”⁶. A partir de uma perspectiva temporal, uma cadência possui, portanto, «função final»: ela dá seguimento a funções formais iniciais e centrais, articulando “o fecho formal em níveis intermediários [*middleground levels*] da hierarquia estrutural de uma obra”⁷.

A articulação de uma cadência depende da existência de uma «progressão cadencial»: uma progressão harmônica estável que tem como função afirmar um centro tonal⁸. «Progressões cadenciais autênticas» têm como objetivo um acorde de tônica em posição fundamental (I) alcançado, obrigatoriamente, através de sua própria dominante (V), também em posição fundamental, e podem articular «cadências autênticas perfeitas» (CAP) – caso a fundamental do acorde de tônica se encontre no soprano – ou «imperfeitas» (CAI) – caso a terça ou quinta do acorde de tônica esteja no soprano –. Por outro lado, «progressões semi-cadenciais» têm como objetivo um acorde de dominante em posição fundamental, resultando em uma «semi-cadência» (SC).

Progressões cadenciais são comumente acompanhadas por um «material melódico convencional». Em oposição ao «material melódico característico», introduzido ao início da estrutura temática pela «ideia básica» (i.b.), o material convencional caracteriza-se por um movimento estrutural escalar descendente e pela ausência de traços melódicos derivados da i.b. De forma geral, o material característico é gradualmente substituído ao longo das funções média e final por material convencional através do processo de «liquidação» temática⁹. O conjunto de elementos que compõem a articulação de uma cadência – perfil melódico, progressão cadencial e ponto de chegada – projetam juntos a «função cadencial», uma função formal que “produz as condições necessárias para o fechamento temático”¹⁰.

Procedimentos cadenciais na música latino-americana

Muitas das características da cadência clássica são recorrentes no repertório latino-americano, uma vez que boa parte das convenções melódico-harmônicas deste repertório derivam de sua interação contínua com gêneros europeus no processo colonizatório. Como resultado desse processo dinâmico, é natural que existam

⁶ Ídem, p. 54.

⁷ Ídem, p. 57.

⁸ Além da progressão cadencial, Caplin identifica outros dois tipos de progressões harmônicas: progressão prolongacional e progressão sequencial. Ver Caplin. “Classical Cadence”, pp. 69-70 e Caplin. *Classical Form*, pp. 24-31.

⁹ Caplin. *Analyzing Classical Form*, pp. 55-57.

¹⁰ Ídem, p. 704.

divergências entre os procedimentos cadenciais deste repertório e as categorias e conceitos propostos por Caplin. Como aponta Phillip Tagg,

categorias criadas para a classificação da cadência clássica e proposições sobre a direcionalidade harmônica podem servir para as práticas músico-culturais sobre as quais tais conceitos estão baseados, mas seria absurdo pensar que estas categorias e conceitos se aplicam a todos os tipos de música circulando diariamente na mídia moderna¹¹.

De fato, as categorias e conceitos desenvolvidos para a análise da música do período clássico são insuficientes para captar as nuances estilísticas da música popular, porém, como observado anteriormente, ao considerarmos aspectos históricos e técnicos, acreditamos que estas ferramentas possam ser adaptadas para captarem as especificidades de cada gênero.

Ao examinarmos os quatro gêneros selecionados para este trabalho, identificamos três divergências recorrentes com relação aos conceitos e categorias propostos por Caplin: 1) repouso cadencial melódico na terça do acorde de tônica em pontos estruturais, 2) uso de acordes invertidos em pontos cadenciais e 3) uso de padrão harmônico alternativo como *progressão cadencial expandida* (PCE).

Repouso melódico na terça do acorde de tônica

No repertório clássico, a cadência autêntica perfeita é aquela que possui maior força sintática¹² e, por isso, é a única utilizada para a articulação de finais estruturais, como o fim do segundo grupo temático de uma forma sonata ou de um movimento completo (*full-movement form*). No entanto, em alguns estilos da música latino-americana –por exemplo, na zamba e no pasillo–, é comum que a cadência autêntica imperfeita seja utilizada para articular pontos estruturais, assumindo assim um papel sintático equivalente àquele associado à CAP.

A zamba é constituída por duas seções, estrofe e estribilho, ambas com 12 compassos, que se dividem em três módulos de quatro compassos. Segundo Martinez, os módulos da estrofe expressam, de forma geral, as funções de «exposição, diferenciação e conclusão», enquanto que os módulos do estribilho expressam «contraste, retorno e conclusão»¹³. É comum que os módulos 2 e 3 de ambas as seções projetem características de «continuação» e sejam pontuados por uma cadência autêntica, em muitas ocasiões,

¹¹ Tagg, Philip. *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*, MMMs Press, New York, 2009, p. 104.

¹² Ver Caplin. “Classical Cadence”, p. 107.

¹³ Martínez. “Zamba y *Formenlehre*”, p. 91.

encontrando seu repouso melódico sobre a terça do acorde de tônica. Como aponta Martinez,

em termos gerais –como sucede em muita música popular ou tradicional [folklorika]– observamos uma maior liberdade no manejo dos padrões harmônico/melódicos nos finais de frase (os módulos 3 da estrofe e do estribilho). Por exemplo, não é necessário um fecho com a tônica na melodia¹⁴.

Em “Al Jardín de la República” (figura 1), de Virgílio Carmona, temos um exemplo típico de estrofe com a repetição idêntica da continuação à conclusão:

Apresentação por desenvolvimento

Continuação I

CAI
Função sintática
equivalente à CAP

Figura 1: “Al Jardín de la República”

Aqui, reproduzimos a função inicial, uma apresentação por desenvolvimento (*desarrollante*)¹⁵, seguida da continuação 1 (a continuação 2 foi omitida por se tratar de repetição idêntica da primeira). Nesse exemplo típico, percebe-se com clareza o caráter conclusivo do acorde de Bm com sua terça na melodia devido ao movimento estrutural melódico descendente projetado pela função final que conduz o grau melódico 5, nota estrutural da função inicial, ao 3. Ademais, a sensação de conclusão é reforçada devido à própria estrutura do módulo: uma frase de continuação composta por duas progressões harmônicas idênticas e igualmente conclusivas. Apesar dessa semelhança, atribuímos o

¹⁴ Ídem, p. 98.

¹⁵ Martínez nota que a oposição binária entre ideia básica e ideia contrastante não é suficiente para classificar a grande variedade de possibilidades melódicas encontradas no módulo 1 da estrofe da zamba e, portanto, propõe duas novas categorias: ideia básica variada e a apresentação *desarrollante* (ver ídem, pp. 92-97). O autor classifica como apresentação *desarrollante* aquela em que a ideia básica é seguida por dois compassos de expansão e elaboração melódica (ver ídem, p. 95).

status de CAI apenas à segunda progressão (c. 19–20) por ser aquela que assume a função sintática de fechamento devido ao seu posicionamento.

Vejamos agora a estrofe de “Balderrama”, de Gustavo Leguizamón, constituída por duas continuações distintas (figura 2). A primeira possui caráter conclusivo, caracterizado pelo direcionamento claro de sua progressão cadencial e por sua finalização autêntica perfeita (CAP). A segunda, por outro lado, parece apenas oferecer um comentário sobre a primeira continuação, sendo marcada por uma harmonia menos direcional que ornamenta a função de tônica através de sua relativa maior, colorida pelo modo dórico. A CAI que pontua o final da segunda continuação, mais branda que a CAP que encerrou a primeira, parece apenas reafirmar a função pós-cadencial da última frase. Alejandro Martinez examina uma situação semelhante no estribilho de “La Nostalgiosa” de Dávalos e Falú, chegando a uma conclusão próxima da que apresentamos aqui. Para o autor, “é como se o módulo 2 fosse o verdadeiro final musical do estribilho e o módulo 3 um final retórico cujo fecho se realiza citando a música que concluiu anteriormente as estrofes”¹⁶.

The image shows two musical staves for the piece "Balderrama".
 The first staff, labeled "Continuação 1", contains measures 15 through 18. The chords are D-7 (i7), E7 (V7), A7 (V7), and D-7 (i7). The final D-7 chord is enclosed in a box labeled "CAP".
 The second staff, labeled "Continuação 2", contains measures 17 through 20. The chords are F (bIII), G, F, G, F, A7 (V7), and D-7 (i7). The final D-7 chord is enclosed in a box labeled "CAI".

Figura 2: “Balderrama”

Exemplos de finalizações semelhantes a esses também podem ser encontrados no pasillo equatoriano, o que nos leva a questionar a respeito da existência de uma conexão musicológica entre peças dos dois repertórios. Em “Con el alma en los labios” de Fernando Paredes Herrera, temos uma frase cadencial que se divide em duas progressões IV V I, uma direcionada ao acorde de F (bIII) e a outra, cadencial, para o i

¹⁶ Ídem, p. 105.

(figura 3). Nas duas progressões, temos a melodia da terça sobre o acorde de chegada da progressão.

The image shows two systems of musical notation for the piece "Con el alma en los labios". The top system, labeled "Função cadencial", features a vocal line with lyrics: "vi - da mes - a - ma - da el di - a que me fal - tes mes - ta tu má - mes - len - so pa - ra po - der es - tar má". Below it is a piano accompaniment. The bottom system, labeled "Progressão cadencial expandida", has a vocal line with lyrics: "ran - ca - ré - la vi - da cer - ca de tu bo - ca" and a piano accompaniment. Chord symbols "iv", "V₂", and "i" are written below the piano part, with "CAI" in a box below the "i".

Figura 3: “Con el alma en los labios”

Uso de acordes invertidos em pontos cadenciais

Para Caplin, os acordes que participam da articulação cadencial (V em semi-cadências e V-I em cadências autênticas) devem estar, obrigatoriamente, em posição fundamental¹⁷. O autor afirma que “esta condição harmônica é tão essencial que, se a dominante aparecer invertida (digamos como V^{6/5}) ou venha a ser invertida após haver estado em posição fundamental, nenhuma sensação de cadência será projetada ou uma situação potencialmente cadencial deixará de ser completamente realizada como tal”¹⁸. Essa é uma característica comum em diversos gêneros da música latino-americana, principalmente em suas formas mais tradicionais, porém, em alguns gêneros, cadências contendo acordes invertidos são utilizadas para articular pontos estruturais da forma.

O choro é um dos gêneros latino-americanos que permite o uso de acordes invertidos em pontos cadenciais, talvez como resultado da generalização do uso de inversões –prática derivada das convenções harmônicas das danças de salão europeias do

¹⁷ Apesar de esta ser a abordagem a mais aceita nos estudos atuais sobre a forma musical da música de concerto dos séculos XVIII e XIX, há autores que interpretam articulações cadenciais contendo acordes invertidos como CAIs. Steven Laitz, por exemplo, classifica esse tipo de CAI como cadência contrapontística. Ver Laitz, Steven. *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening*, Oxford University Press, New York, 2012, p. 108.

¹⁸ Caplin. “Classical Cadence”, p. 70.

século XIX-. Essa concessão harmônica pode acarretar o enfraquecimento retórico da cadência, porém não compromete sua função sintática, isto é, a cadência cumpre o seu papel, concluindo satisfatoriamente uma estrutura formal.

Ernesto Nazareth usa com certa frequência acordes invertidos em pontos cadenciais. Na peça “Escorregando” (figura 4), o fim da parte A é pontuado pela progressão $V^{4/2}-I^6$, uma progressão relativamente fraca que no repertório clássico, quando encontrada em pontos cadenciais como este, seria seguida por uma repetição exata ou variada da frase cadencial com o seu fim pontuado por uma CAP¹⁹. Aqui, ao contrário, a progressão exerce o papel sintático de uma CAP, encerrando a seção sem gerar qualquer complicação formal. A percepção desta progressão harmônica como cadencial depende de alguns fatores: 1) seu posicionamento simétrico em relação à semi-cadência que articula o fim do antecedente composto, 2) sua participação em uma frase cadencial (compassos 13-16) que possui como suporte harmônico uma progressão cadencial típica do choro com direção harmônica clara²⁰, 3) o procedimento de liquidação motivico-melódica, marcado pela introdução de movimento escalar ascendente no compasso 14 (material convencional) e 4) o uso da fundamental do acorde de tônica (I) como repouso melódico no ponto de articulação cadencial.

Inversões em pontos cadenciais são geradas por procedimentos diversos. Neste exemplo, podemos dizer que a inversão do acorde de dominante, e conseqüentemente do de tônica final, deriva da transferência da nota estrutural da melodia no compasso 13 (ré) para a voz do baixo, gerando uma espécie de inversão de papéis. Como podemos notar, até o compasso 13, o movimento estrutural melódico do conseqüente composto é marcado por um movimento descendente que compreende o âmbito de uma oitava, ré-ré. A partir do compasso 13, enquanto o soprano arranca em movimento ascendente em direção à fundamental do acorde de tônica, o baixo assume o movimento escalar descendente, resultando em acordes invertidos justamente no ponto cadencial. Em outras palavras, enquanto o soprano realiza o salto de quarta ascendente característico da voz do baixo, aqui preenchido por uma escala cromática ascendente, o baixo assume o papel do soprano, realizando um movimento de caráter melódico.

¹⁹ Este procedimento é classificado por Janet Schmalfeldt como “one more time technique”. Ver Schmalfeldt, Janet. “Cadential Processes: The Evaded Cadence and the ‘One More Time’ Technique”, *Journal of Musicological Research*, 12, 1992, pp. 1-52.

²⁰ Ver discussão sobre «progressão cadencial expandida» (PCE).

harmônico, marcado por quatro momentos: subdominante-“tônica”-dominante-tônica, cada momento ocupando um compasso da frase cadencial²² (figura 5).

The figure shows a musical example of a cadential phrase in 3/4 time, consisting of two staves. The top staff contains four chords: I⁶, ii⁶, V₄⁶, and I. The bottom staff contains four chords: IV, I, V, and I. Below the bottom staff, the functions are labeled: S (Subdominant) under IV, T (Tonic) under I, D (Dominant) under V, and T (Tonic) under I. Arrows indicate the progression from the top staff to the bottom staff: from I⁶ to IV, from ii⁶ to I, from V₄⁶ to V, and from I to I.

Figura 5: PCE

Esta progressão cadencial é comum em danças de salão do século XIX, porém, neste repertório, a função harmônica de subdominante é seguida por dois compassos de função dominante, projetada pelos acordes V^{6/4} e V⁷. No século XX, diversos gêneros da música popular se apropriam de tal progressão, tratando o acorde cadencial 6/4 como um acorde de tônica, utilizado na maioria das vezes em posição fundamental. Esta alteração amplia consideravelmente as possibilidades sintáticas desta frase cadencial, isto é, o segundo momento da progressão: 1) pode agora expressar um retorno à função de tônica após a aparição da subdominante, 2) pode expressar função de dominante, agindo como um acorde cadencial 6/4 ou 3) pode ainda elaborar a função de pré-dominante. Por questões de espaço, não discutiremos em detalhe as questões sintáticas nos exemplos seguintes.

No tango “A su majestad”, de Juan e Mario Canaro (figura 6), encontramos uma frase cadencial marcada pelo uso de material melódico convencional com perfil estrutural descendente e pela progressão cadencial expandida S-T-D-T, com todos os acordes em posição fundamental. Em exemplos como este, no qual a função de tônica do segundo compasso é projetada com clareza, esta progressão cadencial parece estar afirmando a tonalidade por meio de suas duas dominantes, inferior (subdominante) e superior (dominante). Em outras palavras, temos duas resoluções ao acorde de tônica: a primeira

²² Destacamos aqui que, para adequar-se à chegada da subdominante ao início da frase cadencial, o fim da função inicial do consequente composto é geralmente alterado.

elabora a função de tônica por meio da progressão plagal IV-I, e a segunda dá seguimento à progressão, articulando a cadência final.

The image shows a musical score for the piece "A su majestad". It consists of two systems of music. The first system is labeled "Consequente composto" and "Idea básica composta". It features a piano part with a forte dynamic (ff) and a violin part. The piano part has a complex harmonic structure with chords like F#7 and Bm. The violin part has a melodic line. The second system is labeled "Função cadencial" and "Material convencional". It shows a piano part with a cadential progression of chords: F#m, C#7, F#m. Below the piano part, there are functional labels: i, V7, and i CAP. To the right of the second system, there is a label "Progressão cadencial expandida" with the letters IV, S, and CAP arranged vertically.

Figura 6: “A su majestad”

Em sua realização mais simples, a progressão cadencial S-T-D-T exhibe apenas um acorde por compasso –em geral, IV-I-V-I–, porém, é comum que os momentos harmônicos dessa progressão sejam elaborados, gerando progressões mais complexas. No choro “Proezas de Solon” de Pixinguinha (figura 7), o consequente composto da parte A é finalizado por uma frase cadencial de quatro compassos harmonizada pela progressão S-T-D-T, na qual as três primeiras funções são elaboradas por procedimentos contrapontísticos ou harmônicos. O IV grau, que dá início à progressão projetando a função de subdominante, é seguido por um acorde diminuto de som comum (fá) que, por aproximação cromática, prepara a chegada do acorde de tônica²³. O I grau é então seguido por uma alteração cromática do vi, que o transforma em V⁷/ii, dando início a uma progressão por quintas descendentes que, após passar pela dominante, nos conduz à tônica final.

²³ Na teoria do choro, este acorde é interpretado como bIII.

The image shows two staves of musical notation for the piece "Proezas de Solon".

The first staff is labeled "Consequente composto" and "Ideia básica composta". It contains the following chords: C, G⁷/D, C⁷/E, F, D⁷, G^m, and A⁷.

The second staff is labeled "Função cadencial" and "Progressão cadencial expandida". It contains the following chords: D^m, A^b, F/A, D⁷, G⁷, C⁷, and F. Below the staff, a functional analysis is provided: C^T7 (S) → I⁶ (T) → (V⁷) → (V⁷) → V⁷ → I (D) T. A box labeled "CAP" is at the end of the analysis.

Figura 7: “Proezas de Solon”

Considerações finais

Neste breve trabalho buscamos demonstrar que categorias analíticas relevantes para a música tonal tendem a transcender repertórios específicos, apesar de suas manifestações distintas em cada um deles. O exemplo utilizado para o trabalho foi o conceito de cadência, mas outros poderiam ter sido evocados. Essa percepção de proximidade histórica dos repertórios populares da música latino-americana e de uma ‘ancestralidade comum’ dessas músicas que as vinculam à música de concerto europeia nos levaram a experimentar as ferramentas propostas por Caplin, que, a nosso ver, puderam dar relevo ao que é comum e também destaque ao que não se conforma e é específico em cada gênero. Fica claro que, para dar conta das nuances do repertório latino-americano, o professor deve ter o cuidado de adequar a teoria às expectativas de cada gênero, para que a ferramenta possa revelar as características do gênero escolhido.

Gabriel Navia: Doutor em teoria e análise musical pela *University of Arizona* e mestre em performance musical (violão) pela mesma universidade. Durante o seu doutorado, dedicou-se ao estudo da forma sonata na música de Franz Schubert. Seu trabalho de pesquisa atual está focado principalmente no estudo da harmonia da música popular e na análise formal de alguns gêneros latino-americanos. De 2007 a 2013, Gabriel Navia foi professor assistente nos cursos de violão e de teoria musical na *University of Arizona*; de 2013 a 2014, foi professor substituto na Universidade Federal de Uberlândia; e, desde 2014, atua como professor de violão e disciplinas teóricas na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

Gabriel Ferrão: Doutor em Musica (Musicologia) pela Universidade de São Paulo e Mestre em Música (musicologia-etnomusicologia) pela Universidade do Estado de Santa Catarina e possui graduação em Licenciatura em Música pela mesma universidade (2008). Atualmente é professor de disciplinas de teoria e análise musical na Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA). Dedicar-se à pesquisa dos procedimentos harmônicos na música de concerto de compositores latino-americanos dos séculos XX e XXI, buscando um mapeamento dessas práticas musicais na região. Desenvolve pesquisas paralelas na área de teoria das formas musicais e sua aplicabilidade a repertório popular\folclórico latino-americano e utilização de softwares livres de música no contexto da universidade pública.