

Levando o “divertimento” a sério: o método musemático de Philip Tagg para a análise da música popular em dois exemplos semanais



Philip Tagg. Fotografia sem
autoria, s./d. (detalhe).

Luiz Costa-Lima Neto

Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor do curso de Pós-graduação *Lato Sensu* em Arteterapia da Clínica Pomar (Faculdade Vicentina-RJ). Autor, entre outros livros, de *Música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1813-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018. costalimaneto.luiz@gmail.com

Levando o “divertimento” a sério: o método musemático de Philip Tagg para a análise da música popular em dois exemplos seminais

Taking “fun” seriously: Philip Tagg’s musematic method for analysing popular music in two seminal examples

Luiz Costa-Lima Neto

RESUMO

Artigo sobre a contribuição do musicólogo inglês Philip Tagg (1944-2024) para os estudos em torno da música popular. Por meio de fontes impressas e audiovisuais exemplificamos o método musemático de análise musical do autor, com três conceitos principais: objeto analisado, material comparativo inter-objetivo e campos de conotação paramusical. Abordamos seus dois trabalhos seminais sobre o tema musical da série televisiva *Kojak* (1979) e a canção “Fernando” (1976), do grupo sueco Abba, contemplando as etapas do método musemático: a) identificação de musemas; b) relação destes com musemas semelhantes de outras músicas; c) associações dos musemas com conotações paramusicais por meio de analogias; d) verificação musical hipotética da análise. Concluímos destacando o papel desempenhado por Philip Tagg na criação de uma musicologia popular, em diálogo com especialistas e “não musos”.

PALAVRAS-CHAVE: musema; método musemático; análise da música popular.

ABSTRACT

Article about the contribution of English musicologist Philip Tagg (1944-2024) to studies around popular music. Through printed and audiovisual sources, we exemplify the author’s musematic method of musical analysis, with three main concepts: analyzed object, inter-objective comparative material and fields of paramusical connotation. We focuses on his two seminal works on the musical theme of the television series *Kojak* (1979) and the song “Fernando” (1976), by the Swedish band Abba, covering the stages of the musematic method: identification of musemas; their relationship with similar musemas from other musics; association with paramusical connotations through analogies and; hypothetical musical verification of the analysis. We conclude by highlighting the role played by Philip Tagg in creating a popular musicology), in dialogue with experts and “no-musos”.

KEYWORDS: museme; musematic method; analysis of popular music.



O estudo sério da música popular não é uma questão de intelectuais se tornando hippies ou de rockeiros virando acadêmicos. É uma questão de a) juntarmos nas nossas cabeças essas duas partes da experiência igualmente importantes, o intelectual e o emocional, e b) sermos capazes, como professores de música, de lidar com estudantes cuja perspectiva musical foi mutilada por aqueles que apresentam a “música séria”

como não podendo ser “divertida” e a “música de entretenimento” como não tendo, nunca, alguma implicação séria.¹

Foi durante o mestrado em Musicologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em 1997-1999, que escutei falar pela primeira vez do musicólogo, educador, compositor, arranjador e organista britânico Philip Tagg (1944-2024). Praticávamos diferentes tipos de análise voltados ao estudo de músicas eruditas, populares, folclóricas e étnicas quando nos despertou a atenção uma menção feita pela professora Martha Ulhôa sobre a tese de doutorado escrita por certo musicólogo inglês, com quase 500 páginas², analisando um pequeno tema musical televisivo que todos conhecíamos bem. De autoria de Billy Goldemberg, com apenas 50 segundos de duração, ele abria a série *Kojak*, produzida pela rede norte-americana CBS entre 1973 e 1978, tendo como protagonista o personagem do detetive interpretado pelo ator Telly Savalas. Transmitida em horário nobre pela Rede Globo de Televisão nas décadas de 1970 e 1980 – durante a ditadura militar – a série alcançou tamanha popularidade que o nome *Kojak* virou marchinha de carnaval³, gíria de malandro, samba partido-alto⁴ e sinônimo de pessoa careca. Além disso, as cigarrilhas More, fumadas pelo detetive, foram lançadas no Brasil com a marca Du-Maurier, passando a ser conhecidas como “o cigarro do *Kojak*”. Mais tarde, com as campanhas antitabagistas em alta, os roteiristas fizeram o detetive substituir o cigarro pelos pirulitos.

Na contramão do cânone musicológico, o estudo sobre o tema musical da série de TV *Kojak* extrapolava completamente as análises centradas em partituras de música erudita de tradição europeia, com as quais os discentes estavam acostumados.⁵ Por isso, a menção feita em sala de aula foi inicialmente recebida pelos alunos com espanto e até desdém. Afinal, que diabos aquele musicólogo inglês teria visto ou ouvido no tema musical do *Kojak* para escrever centenas e mais centenas de páginas sobre o assunto? Esta pergunta, formulada há mais de 25 anos, parecerá absurda, esnobe e elitista nos dias de hoje, pois toda e qualquer música pode e deve ser estudada de maneira aprofundada e séria, na academia ou fora dela. Na época do mestrado, contudo, um tema musical associado ao personagem de um policial branco, que nem sempre agia dentro da lei, protagonista de uma série norte-americana transmitida pela Rede Globo de Televisão poderia facilmente adquirir a conotação, nos círculos estudantis, de algo “popularesco”, “comercial” e “politicamente

¹ TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, Porto Alegre, dez. 2003, p. 10. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404/14808>>. Acesso em 4 jun. 2024. Artigo publicado originalmente na revista *Popular Music*, n. 2, Cambridge, 1982.

² A tese, originalmente defendida em 1979 na University of Gotenborg, tem 424 p., 187 exemplos musicais e 92 figuras e tabelas. Ver TAGG, Philip. *Kojak, 50 seconds of TV music: toward the analysis of affect in popular music*. Paperback: The Mass Media Music Scholar's Press, 2021, 2016 e 200).

³ Ver GONÇALVES, Néson. *Kojak (1975-1976)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VtqpSfcKvBM>>. Acesso em 3 jun. 2024.

⁴ Ver SILVA, Bezerra da. Dando mole pra *Kojak*. 1999. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VtqpSfcKvBM>>. Acesso em 3 jun. 2024.

⁵ Cf. TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. *Revista da Abem*, v. 12, Brasília, mar. 2005. O artigo aborda os perfis dos alunos da Graduação em Música na Unirio, entre 1998 e 2002, identificando hierarquias entre os estudantes das disciplinas Composição e Regência, Instrumento, Canto, Música Popular Brasileira e Licenciatura em Educação Artística.

incorreto”. Não imaginávamos que o autor do estudo sobre o tema do *Kojak* tinha um posicionamento político-ideológico claramente alinhado com a esquerda, como evidenciam as suas críticas ao cânone musicológico em torno da música erudita europeia:

*Aparentemente, presume-se que os conceitos desenvolvidos para as particularidades da narrativa musical, associadas a uma minoria de pessoas durante um período muito curto na história do menor continente, são automaticamente aplicáveis a toda a música em qualquer lugar do mundo e em todos os países. Esse tipo de suposição não é apenas falso. Na minha opinião, isto também poderia ser considerado colonialista, classista e antidemocrático.*⁶

Philip Tagg foi membro fundador e participou ativamente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM), desde a sua fundação, em 1981. Ele introduziu pioneiramente o estudo da música popular na academia, criando ferramentas analíticas e demonstrando a sua profundidade e o seu alcance.⁷ Richard Middleton, renomado autor de *Studying popular music*, afirmou que a abordagem de Tagg “é facilmente o método mais frutífero atualmente disponível para a análise do significado secundário [ou conotação] na música popular”.⁸ Como assinala Jacopo Conti⁹, além de sua obra seminal Tagg criou vídeos de entretenimento musical educativo (*edutainment*), nos quais aliou erudição, ironia, clareza de apresentação e brilho comunicativo, desenvolvendo não apenas uma musicologia do popular, mas uma musicologia popular. Dessa maneira, ele dialogava com um público amplo, constituído por especialistas, músicos e “não musos”, ou seja, pessoas que não possuem formação musical.¹⁰

Visando exemplificar a abordagem analítico-musical de Philip Tagg, neste artigo nos ocupamos de seus dois trabalhos iniciais, sobre o tema musical televisivo de *Kojak* e a canção “Fernando” (1975), do grupo sueco Abba.¹¹ Verificamos como, através da análise semiótica e do seu método musemático¹², Tagg investiga a formação do sentido musical, considerando “musema”¹³ (em analogia com o morfema da linguagem) a “unidade básica de expressão

⁶ TAGG, Philip. *Dominants and dominance: a video contribution to discussions in Montevideo about musicology and colonialism*. 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jaSErbgJ8Ls>>. Acesso em 9 jun. 2024.

⁷ Ver a nota da IASPM sobre o falecimento de Philip Tagg. Disponível em <<https://www.iaspm.net/philip-tag>>. Acesso em 3 jun. 2024.

⁸ MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 233.

⁹ Ver CONTI, Jacopo. Un esempio di cui tener conto. *Musicheria: La rivista digitale di educazione al suono e ala musica*, Lecco, 15 maggio 2024. Disponível em <<https://www.musicheria.net/2024/05/15/un-esempio-di-cui-tenere-conto/>>. Acesso em 3 jun. 2024.

¹⁰ Cf. TAGG, Philip. Análise musical para ‘não musos’: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, n. 23, Belo Horizonte, 2011. Ver, ainda, *idem*, *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

¹¹ Ver *idem*, *Kojak, 50 seconds of TV music*, op. cit., e *idem*, *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition). New York & Liverpool: The Mass Media Music Scholars' Press, 2019, 1991, 1981 [1979]. Disponível em <<https://tagg.org/mmmssp/fernando.html>>. Acesso em 4 jun. 2024.

¹² Ver *idem*, *Fernando the flute: the film of the book of the music*. Musematic Edutainment Productions, 2017. Disponível em <<https://vimeo.com/217935492>>. Acesso em 23 maio 2024.

¹³ Conceito cunhado originalmente por Charles Seeger (1886-1979), o qual, resistindo à compartimentação dos saberes musicais, defendia uma musicologia “unitária”. Ver BERMÚDEZ, Egberto. Philip Tagg (1944-2024). Disponível em <<https://www.academia.edu/119005939>>. Acesso em 4 jun. 2024, e MERRIAM, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 225 e 226.

musical, que, no âmbito de um determinado sistema musical, não é mais divisível sem destruição de significado”.¹⁴ No modelo analítico do autor, há 3 conceitos teóricos fundamentais: AO; IOCM e PMFC.¹⁵ O primeiro, AO (*analyzed object* ou objeto analisado), refere-se à música ou sonoridade estudada, por exemplo, o tema da série televisiva *Kojak*, a canção “Fernando” ou o som das motocicletas e o *heavy metal*.¹⁶ O segundo, IOCM (*inter-objective comparison material* ou material comparativo inter-objetivo), por sua vez, consiste noutras músicas que soam como o objeto analisado, isto é, partilham com este musemas semelhantes. Por fim, a noção de PMFC (*paramusical fields of connotation* ou campos de conotação paramusical) diz respeito aos “fenômenos relacionados a uma peça de música, como letra, enredo, tipos de comportamento ou ação, cultura, grupos de pessoas, etnicidade, linguagem, roupa, dança, estados de espírito, horas do dia ou épocas na história, gestos, posturas corporais, atitudes, sensações de toque, temperatura, movimento, densidade, peso, leveza, espaço, força, fraqueza etc.”¹⁷

O método analítico-musical de Tagg é um processo associativo com três fases principais: (1^a) são identificados os musemas de um objeto musical; (2^a) os musemas são relacionados com musemas semelhantes de outros exemplos musicais; e (3^a) ambos são associados com conotações paramusicais através de analogias táteis, visuais, cinestéticas, de gênero ou estilo, entre outras.¹⁸ Na última etapa do processo são realizadas comutações ou substituições musicais hipotéticas que objetivam confirmar ou refutar os resultados da análise. Busca-se, assim, compreender como a música pode levar a significados de natureza psicológica, gestual, emocional, ideológica e política.¹⁹

Análise musemática do tema de abertura da série televisiva *Kojak*

Em sua análise da música popular Philip Tagg não hesita em apresentar exemplos musicais eruditos, por considerar que “popular” e “erudito” integram o mesmo código musical ocidental tonal, vigente desde aproximadamente o século XVI. As comparações feitas na análise de *Kojak* incluem, principalmente, exemplos com passagens da música de concerto do século

¹⁴ TAGG, Philip *apud* MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 189.

¹⁵ Para maior aprofundamento do seu modelo semiótico de análise musical, ver Philip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música da Unirio*, n. 3, Rio de Janeiro, 1999.

¹⁶ Ver TAGG, Philip. Subjetividade e paisagem sonora, motocicletas e música, artigo publicado neste número de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, no qual o musicólogo inglês explora a relação entre a figura do motoqueiro solitário, a guitarra elétrica no *heavy metal* e certa noção de liberdade das décadas de 1960 e 1970. Ver, também, *idem*, *Buzz, roar, click, crash: shaving, motorbikes and power chords*. Museumatic Edutainment Productions, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/150627115>>.

¹⁷ *Idem*, *Fernando the flute: the film of the book of the music*, *op. cit.*

¹⁸ Como o próprio Tagg esclareceu, ele não realizou testes de recepção com “Fernando” (ao menos não com grupos grandes de respondentes), pois para isso seria necessário criar fitas de teste (*test tapes*) com musemas e blocos de musemas, fazer os testes e entrevistar pessoas de centenas de culturas e subculturas de regiões onde “Fernando” foi executada, o que implicaria uma metodologia gigantesca e exaustiva. Ver *idem*, *Kojak, 50 seconds of TV music*, *op. cit.*, p. 403. Testes de recepção, com aproximadamente 600 respostas, foram efetuados por Philip Tagg e Bob Clarida em *Ten little tunes: towards a musicology of the mass media*. New York: Museumatic Edutainment Productions, 2003. Agradeço às professoras e pesquisadoras Martha Ulhôa e Cláudia Azevedo pelas informações gentilmente transmitidas por e-mail em 9 e 11 jun. 2024.

¹⁹ Ver Philip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa, *op. cit.* p. 81.

XIX e da música dramática²⁰, além de trilhas sonoras de filmes de Hollywood e, em menor grau, do *jazz*, *rock* e *soul*. Tagg recusa veementemente o significado imanente da música, assim como critica modelos de análise baseados apenas na estrutura musical. Citando Charles Rosen, Tagg afirma que “quando a música clássica cruzou a rua, da casa de ópera para a sala de concerto, levou consigo toda uma série de relações entre estrutura musical e emoção já existentes”.²¹ Para Tagg, o discurso em defesa da música autônoma ou absoluta é ideológico e reacionário, pois relacionado à noção de individualismo burguês. O estudo da música popular, pelo contrário, é necessariamente interdisciplinar e não pode ser considerado completo sem “a consideração de aspectos linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos, sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de *performance* e atitude de escuta conectado com o evento sonoro sendo estudado”.²²

No vídeo criado por Tagg sobre sua tese de doutorado²³, ele inicialmente segmentou em 7 sequências visuais (sv) o tema da série *Kojak*. Elas estão sincronizadas com o tema musical, acompanhando inícios de compasso e mudanças de frase e período. Na sv1, com fundo negro, uma forma retangular aumenta e centraliza na tela o rosto do detetive Kojak, num grande *zoom*, depois diminui o rosto; a sv2 mostra o rosto de Kojak numa espécie de janela, tendo ao fundo uma ensolarada Manhattan, com seus arranha-céus; na sv3 Kojak aparece falando, no alto da tela, como se estivesse acima do Empire State Building e dos prédios; na sv4, na base da imagem, à noite, Kojak corre, saca sua arma e dispara, com a ilha de Manhattan de novo ao fundo (como se o detetive corresse sobre o mar); a sv5a mostra o rosto de Kojak à esquerda da tela, enquanto, em primeiro plano, se vê a mão desfocada de um interlocutor oculto e, ao fundo, a imagem do rosto do detetive; a sv5b apresenta a mesma imagem do rosto de Kojak, agora com o nome do ator (“Telly Savalas as”) em destaque; na sv6a “Telly Savalas” se torna “Kojak”, em letras douradas e garrafais, encimando cinco colunas com imagens de arranha-céus de Nova York, como se ele os tivesse escalado; na sv6b o nome de *Kojak* é sobreposto à imagem do detetive, de frente e, depois, de perfil; a sv7 exhibe, como uma reminiscência, a mesma imagem do rosto de Kojak da sv1, junto com o efeito de forma retangular que dessa vez se fecha sobre si mesmo, “engolindo” a imagem de Kojak.

Na continuação do mesmo vídeo (*edutainment*), Tagg relaciona cada uma das sequências visuais com a música, mostrando, ao mesmo tempo, a transcrição do tema em partitura, acompanhada pelo áudio do tema tocado no sintetizador pelo próprio Tagg. Ele seleciona no vídeo, como uma pequena amostra do livro, três musemas retirados do acompanhamento musical do tema. O primeiro é o *riff*²⁴ sincopado de contrabaixo, usando notas da escala

²⁰ Referindo-se aos estudos de Hans Eisler, Middleton observa que as técnicas semânticas da música de concerto do século XIX e início do XX foram utilizadas massivamente pela indústria de filmes de Hollywood nas décadas de 1930 e 1940. Ver MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 233 e 234.

²¹ TAGG, Philip *apud* Philip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa, *op. cit.*, p. 84.

²² *Idem*, Analisando a música popular: teoria, método e prática, *op. cit.*, p. 11.

²³ Ver *Idem*, *Kojak PhD Video - parts 1-2*. Musematic Edutainment Productions, s./d. Disponível em <<https://vimeo.com/284211865>>. Acesso em 3 jun. 2024.

²⁴ O *riff* é um padrão rítmico-melódico curto e repetitivo, presente no *blues*, no *rock* e na música afro-americana em geral. Ver MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 29, 48 e 125.

pentatônica menor, semelhante ao que ocorre em músicas *pop* dançantes afro-americanas de Ike e Tina Turner, Aretha Franlin e King Curtis. Tagg associa esse musema às conotações de “energia intensa, ação e agitação desconexa, áreas de atividade dominadas por homens, inquietação, agressividade, atmosfera de uma grande cidade norte-americana e à excitação enérgica e um tanto ameaçadora de sua cultura”.²⁵

O segundo musema é denominado pelo autor de “ostinato do ‘violino’ do Moog”, a saber, um desenho rítmico-melódico em quartos de tempo (semicolcheias), com só um tempo de duração, tocado repetitivamente pelo sintetizador Moog, simulando o timbre do violino. Tagg põe em prática seu conceito de material comparativo inter-objetivo ao destacar a semelhança entre o referido musema e dois trechos orquestrais, também tocados com violinos, festivamente: “Fêtes” (“Nocturne”, 1899), composição orquestral de Claude Debussy, e a abertura do balé “Pétrouchka” (1911), com música orquestral de Igor Stravinsky. Segundo ele, esse musema confere leveza ao tema de *Kojak*, estando, ao mesmo tempo, vinculado a conotações paramusicais como alegria e multidão.²⁶ Uma lista completa de conotações associadas a tal musema inclui “agitação constante, atividade insistente, mas positiva, agradável, vibrante, cintilante e luminosa”.²⁷

O terceiro musema do acompanhamento do tema televisivo de *Kojak* é o acorde dissonante atacado pelos sopros (madeiras), à semelhança do trecho da trilha sonora composta por Bernard Hermann para a famosa cena do assassinato a faca, no chuveiro, no filme *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1961), e do ritual pagão (“A glorificação da escolhida”) de “A sagração da primavera”, com seus compassos irregulares (Igor Stravinsky, 1911). A tríade “*Kojak*-Stravinsky-*Psicose*”, presente nesse terceiro musema, associa, desse modo, aspectos musicais e conotações paramusicais, relacionando os ataques sonoros repentinos, estridentes, perfurantes e secos ao sentido de suspense, ameaça e perigo.²⁸

A harmonia em quartas do tema, por fim, está associada a um ambiente moderno e frio, enquanto a melodia tocada pelas trompas remete às seguintes conotações: a) apelo à ação e atenção, forte movimento propulsor para cima e para fora, viril, enérgico; b) ondulante, oscilante, calmo e confiante; c) fanfarras, força, amplitude, ousadia e confiança, algo individual, marcial, masculino e heroico.²⁹

Os musemas de *Kojak*, somados, relacionam melodia e acompanhamento (ou figura e fundo), conduzindo a conotações complexas, mas identificáveis, graças à análise musical semiótica de que lança mão Philip Tagg. A melodia, com seu sentido de atenção, urgência e chamado para a ação, é ouvi-

²⁵ “Intense energy, action and desultory unrest, male-dominated areas of activity, unquiet, aggressiveness, atmosphere of a large North American city, the energetic and somewhat threatening excitement of its subculture”. MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 234.

²⁶ Ver TAGG, Philip. *Kojak PhD Video - parts 1-2*, *op. cit.*, p. 180. Capítulo 6 disponível em <<https://tagg.org/mmmsp/kojak.html>>. Acesso em 3 jun. 2024.

²⁷ “Constant bustling, activity, agitated and insistent but positive, pleasant, vibrant, shimmering and luminous”. MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 234.

²⁸ Cf. TAGG, Philip. *Music’s meanings*, *op. cit.*, p. 180.

²⁹ “a) call to action and attention, strong individual movement upwards and outwards, virile, energetic; b) undulating, swaying, calm and confident, propelling into; c) fanfare of strength, breadth, boldness and confidence, something individual, martial, male and heroic”. MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 234.



da contra, acima ou em diálogo com o acompanhamento – enérgico, masculino, heroico, agressivo e ameaçador. Música e imagem são combinadas na mesma sintaxe audiovisual para representar o personagem do detetive Kojak e os ambientes das grandes cidades norte-americanas, modernas, urbanas, agitadas e violentas.

Antes de passar para a análise da próxima música, convém mencionar a fase final do método de Tagg, que consiste em fazer substituições ou comutações hipotéticas, visando testar as conclusões da análise musemática. A técnica consiste em substituir um parâmetro ou elemento do objeto analisado (tonalidade, linguagem harmônica, registro, timbre, andamento, estilo ou gênero musical etc.), com o objetivo de demonstrar a importância dos musemas para a formação de sentido. Noutro de seus vídeos de *edutainment*, Tagg utiliza tal técnica com virtuosismo, apresentando cinco versões alteradas que ele mesmo compôs e tocou no sintetizador sobre o tema musical de *Kojak*: “pseudoclássica”, “como um moteto de Palestrina”, “*Kojak* misturado com James Bond e Peter Gunn”, “como um idílio romântico e pastoral *à la* Gheorghe Zamphir” e “*Kojak* como bossa nova básica”. Dessa maneira, Tagg demonstrou a importância dos parâmetros de expressão do acompanhamento (harmonia, *groove*, instrumentação, espacialização aural³⁰ etc.) e dos musemas do tema musical de *Kojak*.³¹

Talvez o melhor exemplo, para nós brasileiros, da técnica de substituições ou comutações musicais hipotéticas seja a versão hilariante do tema de *Kojak* em ritmo de bossa nova, trocando as trompas pelo vibrafone e o contrabaixo pelo violão, com a bateria tocando no aro da caixa, de leve. Ao invés de Nova York, o citado vídeo mostra imagens de praias, montanhas e paisagens ensolaradas no Rio de Janeiro, alternadas com as 7 sequências visuais originais da abertura televisiva da série. O detetive aparece um tanto deslocado, junto a piscinas, garotas e *drinks* tropicais, ao som da bossa nova *lounge*. O exemplo divertido também é sério, confirmando a importância dos musemas da melodia e do acompanhamento de *Kojak* para a criação de sentido. Como Tagg salienta, “analisar a música popular significa levar a ‘diversão’ a sério e é em si um negócio sério e muito divertido”.³²

A canção “Fernando” (1976): letra e contexto político

“Fernando”, um *hit* do grupo sueco Abba, cujos *singles* venderam, na década de 1970, mais de 10 milhões de cópias no mundo inteiro, serviu como outro exemplo notável da aplicação do modelo analítico pioneiro de Philip Tagg.³³ O musicólogo observa que a primeira versão da letra da canção foi em sueco (1975) e que depois se seguiram as versões em inglês (1976) e espanhol (1980), sendo que a letra original era uma típica narrativa amorosa, enquanto em inglês e espanhol a canção ganhou contornos políticos. Seja como for, em

³⁰ “Aural staging”.

³¹ Ver TAGG, Philip. *Kojak commutations*. Musematic Edutainment Productions, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/159773178>>. Acesso em 8 jun. /2024>. Para uma explicação sobre a técnica das substituições hipotéticas, ver *idem*, *Analisando a música popular: teoria, método e prática*, *op. cit.*, p. 28-30.

³² *Idem*, *ibidem*, p. 20 (“Analysing popular music takes the ‘fun’ seriously and is itself both a serious business and a lot of fun”).

³³ Ver *idem*, *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition). *op. cit.*

todos os casos as letras assumem a forma de um monólogo no qual a vocalista tenta estabelecer uma conversa com seu parceiro – Fernando – que nunca responde às suas questões.³⁴ O autor da letra em sueco, bem como de sua versão em inglês, foi Björn Ulvaeus, um dos membros do Abba. Ele disse haver se inspirado, de maneira inteiramente ficcional, nas figuras de dois velhos revolucionários, da época da guerra entre Texas e México (1846-1848) ou da Revolução Mexicana (1910-1920), os quais conversam, à noite, sobre velhas memórias³⁵:

“Fernando”

*Você pode ouvir os tambores, Fernando?
Me lembro, há muito tempo, de outra noite estrelada assim
À luz do fogo, Fernando
Você estava cantarolando para si mesmo
E suavemente dedilhando sua guitarra
Eu podia ouvir os tambores distantes
E sons de clarins vinham de longe
Eles estavam mais perto agora, Fernando
Cada hora, cada minuto parecia durar uma eternidade
Eu estava com tanto medo, Fernando
Nós éramos jovens e cheios de vida
E nenhum de nós estava preparado para morrer
E não tenho vergonha de dizer que o rugido de armas
E canhões quase me fez chorar*

[Refrão]

*Havia algo no ar naquela noite
As estrelas brilhavam, Fernando
Eles estavam brilhando lá para você e para mim
Pela liberdade, Fernando
Embora nunca pensamos que poderíamos perder
Não há arrependimento
Se eu tivesse que fazer o mesmo novamente
Eu faria, meu amigo, Fernando
Se eu tivesse que fazer o mesmo novamente
Eu faria, meu amigo, Fernando*

*Agora estamos velhos e grisalhos, Fernando
Há muitos anos não vejo um rifle em sua mão
Você pode ouvir os tambores, Fernando?
Você ainda se lembra da fatídica noite
Em que cruzamos o Rio Grande?
Eu posso ver em seus olhos, como você estava orgulhoso
De lutar pela liberdade nesta terra.*

[Refrão]

*Eles estavam brilhando lá para você e para mim
Pela liberdade, Fernando*

³⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 229.

³⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 238.

*Embora nunca pensamos que poderíamos perder
 Não há arrependimento
 Se eu tivesse que fazer o mesmo novamente
 Eu faria, meu amigo, Fernando
 Sim, se eu tivesse que fazer o mesmo novamente
 Eu faria, meu amigo, Fernando
 Se eu tivesse que fazer o mesmo novamente
 Eu faria, meu amigo, Fernando.³⁶*

A letra de “Fernando” faz referência a um México imaginário, porém, musicalmente, a canção remete ao Altiplano andino, devido ao uso da flauta indígena folclórica (quena) e do charango, um pequeno instrumento de cordas. Como assinalado por Middleton³⁷, as imagens televisivas que acompanham o tema musical de *Kojak* e a letra da canção “Fernando” auxiliam o analista a identificar campos conotativos claros, pois imagens e palavras são parte da mensagem total. Tagg argumenta que o sentido de “Fernando” deve ser procurado na relação estabelecida pelos ouvintes suecos em meados da década de 1970 com a canção, tanto em termos da música como da letra. Do mesmo modo que musemas da canção remetiam aos Andes, esta região geográfica estava associada, no terreno de conotações paramusicais, à ideologia política de esquerda, numa época em que ditaduras militares oprimiam países como Brasil, Chile e Argentina.³⁸ Tagg discute como, desde a Revolução Cubana (1959), os europeus se acostumaram a relacionar a América Latina e sua música com a revolução. Essa tendência foi reforçada com o lançamento do hit “La guérilla” (Lagrange, 1966), incluindo o charango no acompanhamento musical, do álbum *La flûte indienne* (1966), além, principalmente, da música “El condor pasa”, incluída no LP de Simon and Garfunkel, *Bridge over troubled water* (1970) – que alcançou o topo das listas em mais de 10 países e vendeu 25 milhões de cópias em todo o mundo.³⁹

Acompanhando a trilha sonora do período, os eventos políticos se sucediam: em 1964, golpe militar no Brasil; em 1973, Salvador Allende, presidente eleito do Chile, foi assassinado, dando início à ditadura sangrenta do general Augusto Pinochet; em 1976, foi a vez de a Argentina ser brutalmente golpeada. Ainda no fim de 1973, enquanto imagens chocantes do golpe militar

³⁶ “Can you hear the drums, Fernando?/ I remember, long ago, another starry night like this/ In the firelight, Fernando/ You were humming to yourself/ And softly strumming your guitar/ I could hear the distant drums/ And sounds of bugle calls were coming from afar// They were closer now, Fernando/ Every hour, every minute seemed to last eternally/ I was so afraid, Fernando/ We were young and full of life/ And none of us prepared to die/ And I’m not ashamed to say the roar of guns/ And cannons almost made me cry// (Refrain) There was something in the air that night/ The stars were bright, Fernando/ They were shining there for you and me/ For liberty, Fernando/ Though we never thought that we could lose/ There’s no regret/ If I had to do the same again/ I would, my friend, Fernando/ If I had to do the same again/ I would, my friend, Fernando// Now, we are old and grey, Fernando/ Since many years I haven’t seen a rifle in your hand/ Can you hear the drums, Fernando? / Do you still recall the fateful night that we crossed the Rio Grande? / I can see in your eyes/ How proud you were to fight for freedom in this land// (Refrain) They were shining there for you and me/ For liberty, Fernando/ Though I never thought that we could lose/ There’s no regret/ If I had to do the same again/ I would, my friend, Fernando/ Yes, if I had to do the same again/ I would, my friend, Fernando/ If I had to do the same again/ I would, my friend, Fernando”.

³⁷ Ver MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 234.

³⁸ Ver TAGG, Philip. *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition), *op. cit.*, p. 239.

³⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 241.

chileno eram exibidas na televisão sueca, o embaixador deste país, Harald Edelstam, era expulso do Chile, sendo considerado *persona non grata* pelo regime militar.⁴⁰ Tagg demonstra em seu estudo que a canção “Fernando”, lançada em inglês em 1976, foi influenciada pelo contexto geopolítico e cultural de seu tempo, quando discos de artistas como Violeta Parra, Mercedes Sosa, Victor Jara, Atuhalpa Yupanqui e Los Incas eram comercializados com sucesso na Europa, e conjuntos de flautas andinas se apresentavam constantemente em cidades da Suécia, estimulando ainda mais o sentimento de solidariedade da população para com os refugiados políticos e os latino-americanos em geral.

Analizando a canção “Fernando”: musemas e conotações paramusicais

Em seu livro *Fernando the flute*, Philip Tagg analisa 11 musemas extraídos do acompanhamento ou da melodia de “Fernando”, dos quais selecionamos alguns para exemplificar seu método musemático. Os quatro primeiros, encontrados no acompanhamento, consistem em motivos rítmico-melódicos tocados pelas flautas andinas, acordes executados em trêmolo pelos charangos, figuras arpejadas pelo sintetizador ou contrabaixo em *staccato*, além do ritmo em ostinato tocado pela caixa da bateria.⁴¹ Seguindo as etapas de seu método, o musicólogo inglês compara os musemas tocados nas flautas andinas com outros semelhantes, presentes em músicas folclóricas, populares e eruditas (“Granada”, de Isaac Albeniz; “Carmen”, de Georges Bizet; “El condor pasa”, com Simon e Garfunkel e o grupo Los Incas). Tais musemas são associados a conotações como tristeza e melancolia, além de relacionados ao espaço rural, talvez andino e indígena, suficientemente amplo para acomodar o voo de um pássaro grande como um condor.⁴² O som tremulante do charango, por sua vez, é relacionado por Tagg a instrumentos como balalaicas, bouzoukis, címbalos e mandolins, à música popular “étnica” de artistas como Gheorge Zamfir, ou, ainda, às composições de Alexander Borodin (“Nas estepes da Ásia Central”, 1880), Aaron Copland (“Na pradaria”, “Billy the Kid Suite”, 1941) e Anton Bruckner (abertura de “In der Wald”, “Sinfonia n. 4”, 1881). Estes e outros exemplos musicais estão conotativamente associados, segundo Tagg, a grandes espaços vazios, com presença de elementos étnicos ou exóticos, distantes cronológica, geográfica e culturalmente dos ouvintes europeus.⁴³

As figuras arpejadas pelo sintetizador, em *staccato* (soando como harpa, flauta ou violino em *pizzicato*), por sua vez, são inicialmente relacionadas por Tagg ao motivo do “Requiem” de Gabriel Fauré (1888), tocado pela harpa e pelo órgão, acompanhando a letra: “Os anjos te levarão ao paraíso”.⁴⁴ O mesmo musema é comparado ao final do “Ein Deutsches Requiem” (1869), de Johannes Brahms, no qual arpejos ascendentes de harpa acompanham a chegada da alma ao paraíso, enquanto o coro canta: “Bem-aventurados os mortos,

⁴⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 255 e 256.

⁴¹ Ver *idem, ibidem* p. 77-128.

⁴² Cf. *idem, ibidem*, p. 80 e 81.

⁴³ Ver *idem, ibidem*, p. 82-86.

⁴⁴ “In paradisum deducant te angeli”.

que desde agora, morrem no Senhor”.⁴⁵ Aprofundando ainda mais sua análise, Tagg identifica que o encadeamento harmônico desse musema está presente em várias canções *pop* de amor adolescente, lançadas nos EUA no final da década de 1950 e início de 1960, cujas letras constantemente fazem referência quase religiosa a “anjos”, “preces”, “devoção” e “amor verdadeiro”.⁴⁶

Além do encadeamento harmônico, essas canções *pop* partilham com o musema de “Fernando” o mesmo tipo de articulação sonora, ao serem tocadas por guitarras elétricas (com um leve abafamento de cada nota), pelo piano em *staccato* ou pelas cordas em *pizzicato*. Por essa via, as conotações paramusicais desse musema são associadas a um campo semântico envolvendo não apenas o paradisíaco, o devocional, o religioso e o transcendental, como também o amor jovem idealizado, angelical e inocente. Não por acaso, esse musema acompanha trechos da letra de “Fernando” que evocam reminiscências (“Me lembro, há muito tempo”, “Você se lembra?”), afora experiências marcantes vividas por dois sujeitos (“Nós éramos jovens e nenhum de nós estava preparado para morrer”).⁴⁷

O último musema do acompanhamento, analisado por Tagg, é um desenho rítmico tocado em *ostinato* na caixa da bateria, com dois compassos de duração, mixado com volume relativamente fraco, simulando os tambores distantes referidos no verso inicial da canção (“Você pode ouvir os tambores, Fernando?”). Como assinalado pelo autor, esse musema é semelhante ao ritmo executado repetidamente pela caixa durante o “Bolero” (1928), de Maurice Ravel, apesar de o compasso do “Bolero” ser 3/4 e o da canção “Fernando”, 4/4. A nota do programa da estreia do “Bolero” de Ravel evidencia sua conotação de hispanidade (*Spanishness*): “Dentro de uma taberna na Espanha, as pessoas dançam sob a lamparina pendurada no teto [...] [A dançarina] salta sobre a longa mesa [...] [Seus] passos tornam-se mais e mais animados”.⁴⁸ Tagg menciona, igualmente, outras músicas com musemas semelhantes ao referido musema da canção “Fernando”, como a abertura orquestral “Marte, aquele que traz a guerra”, da suíte “Os planetas” (1922), de Gustav Holst, com seu insistente ritmo militar tocado pelos tímpanos e pelas cordas (*col legno*), numa marcha assimétrica em compasso 5/4. Outro exemplo é a Marcha Imperial composta por John Williams para a trilha sonora do filme *Star wars* (George Lucas, 1977), associada ao personagem maléfico de Darth Vader, trajado com sua armadura metálica negra.⁴⁹ Este musema aparece associado a conotações paramusicais de “hispanidade”, “militarismo”, “algo dramático e assustador”, “fatídico e inexorável”. Todas estas conotações estão presentes na letra de “Fernando”: hispanidade (“Fernando”, “Rio Grande”), militarismo (“armas e

⁴⁵ “Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an” (Apocalipse de João 14:13). Ver TAGG, Philip. *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition), *op. cit.*, p. 93.

⁴⁶ Para o vídeo com nada menos que 52 exemplos de canções *pop* com o mesmo encadeamento harmônico do musema de “Fernando”, ver TAGG, Philip. *The milksap montage: part of the analysis of museme 3*, in *Fernando the Flute. Intergalactic communism in association with Musematic Edutainment Productions*, s./d. Disponível em <<https://vimeo.com/150629588>>. Acesso em 8 jun. 2024.

⁴⁷ Ver *idem*, *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition). *op. cit.*, p. 99-103.

⁴⁸ “Inside a tavern in Spain, people dance beneath the brass lamp hung from the ceiling [...] [The female dancer] leaps’ on to the long table [...] [H]er steps become more and more animated”. *Apud idem, ibidem*, p. 109.

⁴⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 110-117.



canhões”, “rifles”, “luta por liberdade”), algo assustador (“tanto medo”, “me fez chorar”) e inevitável (“eternidade”, “preparado para morrer”, “nunca pensamos que poderíamos perder”, “fatídica noite”).⁵⁰

Entre os musemas melódicos de “Fernando”, destacamos inicialmente aquele referente às apojeturas do tema. Segundo a definição-padrão, apojeturas são ornamentos ou notas melódicas que não pertencem ao acorde de acompanhamento e que se situam em tempo forte ou parte forte de tempo, “resolvendo” em nota de acorde, passando, assim, da dissonância para a consonância. As apojeturas descendentes de “Fernando” estão dispostas em pares de notas consecutivas, geralmente com a mesma duração (colcheia) e, por vezes, são articuladas em terças paralelas, seja nos vocais ou nas flautas andinas. Tagg assinala como nem sempre, em “Fernando”, as apojeturas correspondem à definição tradicional dos livros de harmonia, ao passarem não da dissonância para a consonância, mas ao contrário. Isso sucede, de acordo com a sua explicação, em algumas composições de J. S. Bach, na música *country*, em baladas *pop* em andamento lento ou moderado, além de canções do norte continental da Europa e da própria banda Abba.⁵¹

Tagg observa que as apojeturas têm em comum o efeito de suavização momentânea de um desconforto emocional, podendo ser compreendidas como um anafone cinético⁵² relacionado a gestos sutis, associados conotativamente a graça, bondade e gentileza, como “uma simples carícia ou uma amigável mão no ombro. Não são gestos efusivos que envolvem todo o corpo, nem mesmo braços ou pernas, sendo muito mais provável que sejam pequenos gestos suaves (*legato*) da mão, compatíveis com a duração e a articulação do tipo de apojetura em discussão”.⁵³

O musicólogo argumenta que a linha vocal de “Fernando” foi mixada em estúdio a fim de simular a impressão de a cantora estar em frente ao ouvinte; a boca da primeira próxima ao ouvido do segundo, criando, conseqüentemente, uma sensação de confidencialidade entre ambos. Nesse “palco aural” a cantora é posicionada no centro e na frente, enquanto os charangos e quenás aparecem à esquerda e à direita do ouvinte, no fundo. Essa disposição sonoro-espacial contribui para que a linha melódica do canto, com suas constantes apojeturas, reforce a conotação de “suavização de desconforto emocional”, estando relacionada, ainda, a algo “refinado” e a sentimentos grandes e profundos.⁵⁴

Outro musema vocal da canção “Fernando” é por ele denominado “repetição propulsiva”, como uma figura reiterativa em crescendo, que aumenta a expectativa pela quebra de sua repetição. Esse musema é tocado e cantado homofonicamente por todos os intérpretes, a primeira vez na passagem do verso para o refrão, como um ponto de encontro musical – “todos juntos agora!”⁵⁵ Consiste em seis colcheias (ocupando três tempos do compasso

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 118.

⁵¹ Ver *idem, ibidem*, p. 131, 132 e 140-145.

⁵² Para uma definição de anafone e sua tipologia, ver o artigo de Philip Tagg publicado neste número de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*.

⁵³ *Idem, ibidem, Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition), *op. cit.*, p. 136.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 165.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 175.

4/4) executadas em escala ascendente pelas flautas, como uma figura descendente pela voz masculina de apoio e, mais notavelmente, como notas repetidas pela cantora principal, direcionando a atenção para o musema seguinte.

O próximo musema é um trítone descendente entre duas notas acentuadas (ré – sol#), cantado pela voz feminina principal e pela voz masculina de apoio, sendo escutado seis vezes em cada refrão e preenchendo mais da metade da duração total da canção. Ele é repetido 22 vezes, como o segmento mais longo e importante do refrão de “Fernando”. Diferentemente dos outros exemplos, esse musema é pouquíssimo encontrado em outras músicas. Tagg admite que, ao lutar para encontrar musemas semelhantes, ele acabou incluindo alguns exemplos espúrios e irrelevantes para a análise, como o *intermezzo* do “Concerto para orquestra” (1944), de Bela Bartók. Apesar de o trítone estar fortemente presente na melodia desta música, outros parâmetros, como o compasso (2/4 + 5/8), o modo escalar (lídio com sétima abaixada⁵⁶) e a harmonia quartal nada têm a ver com a canção “Fernando”, nem com os idiomas tonais e rítmicos habituais de seus ouvintes. O *intermezzo* do concerto de Bartók é mencionado por Tagg como uma advertência, prevenindo os musicólogos sobre como pode ser errôneo focar em apenas um ou dois dos vários parâmetros de um musema analisado, ignorando todos os outros.⁵⁷

Entre os exemplos referidos por Tagg, nos quais o trítone aparece comumente disfarçado entre as notas da melodia, no final de períodos com cadência harmônica V-I, ou no início das frases⁵⁸, somente a famosa canção “Quizás” (Osvaldo Farreés, 1947) apresenta semelhanças estruturais inequívocas com o musema de “Fernando”. Como frisa o autor, os musemas das duas composições compartilham várias características, como o mesmo ritmo melódico, sua posição no começo de um novo período, sua predominância na frase completa, sua repetição, sua posição após a repetição propulsiva na tônica e sua continuação. Até mesmo a rima da letra de “Quizás” (“pensando”, “hasta quando?”) ocorre em “Fernando”:

[Verso]

*Sempre que te pregunto que cuando, como e donde,
tu siempre me respondes “quizás, quizás, quizás”.
Ya se pasan los dias y yo, desesperado,
y tu, tu contestando “quizás, quizás, quizás”.*

[Refrão]

*Estas perdiendo el tiempo, pensando, pensando
Por lo que más tú quieras. ¿Hasta cuando, hasta cuando?*⁵⁹

Na realidade, como Tagg comenta com ironia, os musemas de “Fernando” e “Quizás” são tão semelhantes que os ouvintes poderiam ser desculpados por suspeitarem de plágio do Abba:

⁵⁶ Modo escalar também conhecido como escala acústica, cigana ou, ainda, mixolídio com 11ª aumentada, muito comum na música folclórica nordestina. Sobre modos e escalas sintéticas, ver PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1961, p. 29-63.

⁵⁷ Ver TAGG, Philip. *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition), *op. cit.*, p. 177.

⁵⁸ Ver *idem, ibidem*, 178-188.

⁵⁹ *Apud idem, ibidem*, p. 189 e 190.

*Apesar de eu achar isso altamente improvável, é interessante notar a popularidade de “Quizás” não apenas no mundo hispanófono, mas também nas pizzarias e trattorias de algumas cidades europeias. “Quizás” seria, ao menos na Suécia dos anos 1970, muito provavelmente compreendida como vinda de climas do Sul, não apenas devido a sua letra em espanhol, mas também por causa dos elementos musicais hispânicos.*⁶⁰

A amostragem, embora quantitativamente baixa, de musemas com trítonos melódicos descendentes no início das frases possibilitou que Tagg associasse o campo semântico paramusical desse musema de “Fernando” às conotações de desejo intenso ou anseio por algo ou alguém.

Resumidamente, os musemas da melodia e do acompanhamento da canção estão inicialmente relacionados às conotações de tristeza e melancolia. O paradisíaco, devocional, religioso e transcendental aparece vinculado ao amor jovem idealizado, angelical e inocente. Musemas do acompanhamento (como o charrango, as flautas andinas e a caixa de guerra) remetem a noções de hispanidade e militarismo, além de algo dramático, assustador, fatídico e inexorável. A melodia, com suas apojeturas constantes, suaviza o desconforto emocional, invoca sentimentos grandes e profundos e se relaciona ao desejo por algo ou alguém; ao anseio intenso por uma experiência emocional, espiritual e/ou política.

Desbravando caminhos

Enfim, neste artigo contemplamos a contribuição notável de Philip Tagg para os estudos sobre música popular, especialmente no que diz respeito à aplicação prático-teórica de seu método musemático, tendo como exemplos os estudos seminais do autor sobre o tema musical da série televisiva *Kojak* e a canção “Fernando”, do grupo Abba. Apresentamos os conceitos fundamentais do método de Tagg, a saber, objeto analisado, material comparativo inter-objetivo e campos de conotação paramusical, bem como as suas etapas principais. Estas incluem a identificação dos musemas da música analisada, a relação com musemas semelhantes de outras músicas, sua associação com conotações paramusicais e a testificação dos resultados da análise, por meio de substituições ou comutações musicais hipotéticas.

Constatou-se que a base das estruturas sintáticas da música reside em processos metamusicais, sendo a relação entre objeto analisado e material comparativo inter-objetivo comparável àquela verificada entre melodia e acompanhamento (ou figura e fundo). Como Middleton observou com acuidade, abordagens como a de Philip Tagg “podem eventualmente não apenas revelar uma estrutura universal subjacente aos diferentes tipos de estrutura e sentido musical, mas também providenciar as armas para a etnomusicologia e os estudos da música popular destronarem a musicologia tradicional do centro do palco analítico”.⁶¹

⁶⁰ “While I think that’s highly unlikely, it is interesting to note the popularity of *Quizás* not only in the Hispanophone world but also in the pizzerias and trattorias of some European cities. *Quizás* would, at least in 1970s Sweden, most likely be understood as hailing from southern climes, not only thanks to its Spanish lyrics, but also because of the Hispanic musical elements it contains”. *Idem, ibidem*, p. 190.

⁶¹ “That work is going on which may eventually not only reveal a universal framework underlying the different types of musical structure and sense, but also provide both ethnomusicology and popular music

Tagg foi não apenas um pioneiro nos estudos sobre música popular, como apontou caminhos a serem percorridos pelos musicólogos do presente:

Se não dermos os passos para teorizar e codificar as práticas cotidianas da música feita e usada pela maioria dos povos deste planeta contribuiremos para o desempoderamento contínuo dessa maioria. Creio que deveríamos, pelo contrário, levar a cultura popular, incluindo a música, suficientemente a sério para que a capacidade de teorizar e explicar a música em termos racionais não continue sendo domínio privado de uma minoria privilegiada. Se não dermos esses passos, construiremos o equivalente musicológico de um muro [separando ricos e pobres].⁶²

As análises brilhantes de Philip Tagg, seus artigos e livros, além dos vídeos de *music edutainment* e a sua atuação à frente da IASPM, exemplificam a postura democrática, antielitista e o seu anseio de criar uma musicologia popular capaz de ultrapassar o muro que, ainda hoje, separa a academia do grande público, incluindo os “não musos”.

Esperamos que este artigo possa contribuir para o desenvolvimento de interseções e possíveis aplicações prático-teóricas do método musemático de Philip Tagg na música brasileira popular, tendo como objetos de análise trilhas sonoras de cinema e TV, *jingles* publicitários e políticos, *videoclips* no YouTube, Instagram e outras plataformas, músicas compostas para teatro e dança, cortejos folclóricos, religiosos e de carnaval, paisagens sonoras urbanas, entre outras possibilidades.

Artigo recebido em 12 de junho de 2024. Aprovado em 29 de junho de 2024.

studies with the weapons that will dethrone traditional musicology from the center of the analytical stage”. MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 191 e 192.

⁶² O final da frase “se não dermos estes passos, construiremos o equivalente musicológico desse muro...” é concluído com a imagem de um muro separando uma favela ou conjunto habitacional popular e prédios de luxo, com piscina e quadra de esportes. Ver TAGG, Philip. *Dominants and dominance*, *op. cit.*