

**Procura-se o Vilão: Utilização da análise  
musemática e da comparação interobjetiva em  
peças das coletâneas musicais do período do  
cinema silencioso**

*In Search of the Villain: Using Musematic Analysis and Interobjective Comparison in  
Musical Pieces from Silent Cinema Era Compilations*

**João Monnazzi**

joao.monnazzi@gmail.com



C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6908188126284100>



Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8125-9043>

Recebido em: 11/08/2024

Aprovado em: 30/12/2024

## RESUMO

Este estudo investiga o papel das coletâneas musicais no desenvolvimento de musemas relacionados ao arquétipo do vilão nas trilhas sonoras cinematográficas durante o período do cinema silencioso. Utilizando as metodologias da Análise Musemática e da Comparação Interobjetiva, propostas por Philip Tagg, foram examinadas peças musicais contidas em coletâneas publicadas no primeiro quartel do século XX, que possuem a indexação "Misterioso" no título ou em sua catalogação nos índices das coletâneas. A pesquisa identificou estruturas musicais recorrentes, como tonalidade menor, oitavas paralelas, articulação *staccato* e acordes diminutos. Essas estruturas foram reiteradas em diferentes peças, apresentando contextos paramusicais semelhantes, contribuindo para a conexão entre padrões formais musicais e figuras conotativas. As similaridades dessas estruturas musicais evidencia a relevância do repertório composto durante o período do cinema silencioso para a solidificação de padrões formais e conotativos dos elementos musicais que influenciaram a narrativa musical do cinema sonoro, podendo estas semelhanças serem melhor observadas através do conteúdo audiovisual criado para acompanhar este artigo, disponível através do endereço <https://www.youtube.com/watch?v=TXiwdQfdr3U>. As conclusões sugerem que esses elementos, ao serem repetidamente combinados, contribuíram para a consolidação de uma linguagem musical codificada e para a formação de um arquétipo sonoro específico, utilizado como acompanhamento para a figura do vilão em obras cinematográficas.

## PALAVRAS-CHAVE:

Musema; Comparação Interobjetiva; Coletâneas Musicais; Cinema Silencioso;

## ABSTRACT

This study investigates the role of music compilations in the development of musemas associated with the villain archetype in film soundtracks during the silent film era. Employing the methodologies of Musematic Analysis and Interobjective Comparison proposed by Philip Tagg, the research examined musical pieces included in compilations published in the first quarter of the 20th century, indexed with the term "Mysterious" in their titles or cataloging indexes. The study identified recurring musical structures such as minor tonality, parallel octaves, staccato articulation, and diminished chords. These structures were reiterated across different pieces with similar paramusical contexts, contributing to the connection between formal musical patterns and connotative figures. The similarities in these musical structures highlight the importance of the repertoire composed during the silent film period in solidifying formal and connotative patterns of musical elements that influenced the musical narrative of sound cinema. These similarities can be better appreciated through the audiovisual content created to accompany this article, available at <https://www.youtube.com/watch?v=TXiwdQfdr3U>. The findings suggest that these elements, when repeatedly combined, contributed to the consolidation of a codified musical language and the formation of a specific sonic archetype used as an accompaniment for the villain figure in cinematic works.

## KEYWORDS:

Museme; Interobjective Comparison; Photoplay Collections; Silent Movie

## Introdução

O cinema, desde suas origens, teve o objetivo de entreter e envolver os sentidos do público, integrando diferentes formas de arte com o uso de recursos tecnológicos. Enquanto a tecnologia necessária para criar a ilusão visual já se mostrava bem desenvolvida no final do século XIX, as limitações técnicas na forma de captar, gravar, armazenar e reproduzir informação sonora ainda estavam sendo suplantadas. Questões como a fragilidade dos materiais usados para a gravação, a incapacidade de reprodutibilidade em larga escala e pouca durabilidade dos cilindros impediam o desenvolvimento e a estruturação de uma indústria fonográfica, o que só veio ocorrer após a resolução destas questões por Emile Berliner e seu Gramofone (Marchi 2005, 7). Na metade da década de 1929, a Bell Telephone apresenta os discos de 13 a 17 polegadas, capazes de guardar informação sonora para um carretel completo de filme e que de maneira mecânica, poderiam resolver o problema de sincronização entre áudio e filme (Carrasco 1993, 28), com a criação do Vitafone.

O campo audiovisual se manteve em constante expansão, sempre se reinventando com base em novas pesquisas tecnológicas para aumentar sua capacidade imersiva, entretanto, a reiteração de ideias primárias no campo da criação parece estabelecer um lugar comum para o espectador até os dias atuais, mesmo que seja para usar este vínculo como ponto de partida para sua quebra mais à frente. Se por um lado, no início do século XX, o cinema enfrentava as limitações tecnológicas de sua época, por outro, a *Gestalt* do pensamento artístico audiovisual e o poder da significação musical junto à projeção pareciam estar bem claros.

Para podermos averiguar esta hipótese dentro do campo musical do audiovisual, propomos a utilização da análise musemática e da comparação interobjetiva, ambas propostas por Phillip Tagg. Segundo Tagg (2003, 96), para que uma ideia musical seja validada pelos processos supracitados, essa precisa satisfazer duas etapas inerentes a estes processos: 1) A análise de estruturas musicais em busca de elementos sonoros como altura de nota, timbre, idioma tonal, contexto harmônico, dentre outros. 2) A comparação de elementos paramusicais, como letra, título, ação concomitante, visual, funções, entre outros.

A principal razão por escolhermos as coletâneas musicais como base se dá por serem consideradas o primeiro material desenvolvido especificamente com o intuito de explorar o sinergismo entre projeção e música de forma estruturada. Proposta tão bem-sucedida que foi adotada pela indústria, sendo estas coletâneas de peças as primeiras composições musicais distribuídas em larga escala para acompanhar a projeção de filmes, tendo conseqüentemente uma extensa influência na criação musical para o cinema. As coletâneas musicais também trazem a primeira tentativa de indexação por características extramusicais, sendo seu índice uma lista com a relação de significados (rótulo, conteúdo expressivo) que se conecta ao conteúdo (obra musical) de maneira específica (Oliveira 2017, 123). Segundo Meyer apud Hebling (2017, 30), "o *mood* se propõe através dos termos e expressões musicais que tendem a permanecerem constantes, como tempo, a tessitura, a dinâmica, a tonalidade ou mesmo os títulos", ou seja, as denominadas *moods music*<sup>1</sup> são músicas que sugerem estado de humor, ânimo, de temperamento ou atmosfera.

Dentre as diversas tentativas de catalogação presentes nas coletâneas musicais, vemos a indexação por arquétipos. Neste trabalho iremos nos basear no conceito de arquétipo dentro de um roteiro cinematográfico, com base na definição de Christopher Vogler (2015), que por sua vez, baseia-se na pesquisa de Joseph Campbell sobre estruturas míticas. Conforme Vogler (2015, 124), desde Jung temos um entendimento deste "inconsciente coletivo" que são os arquétipos, e como alguns deles transpassam diferentes culturas através do tempo, sendo usados como uma ferramenta para estabelecer, por exemplo, o objetivo e a função de um personagem, bem como "podem ser encarados como símbolos personificados" (Vogler 2015, 129) dentro de um processo narrativo. Seu conceito de arquétipo é baseado na ideia de que existem tipos de personagens universais que aparecem na história e em histórias através de culturas e épocas. Estes arquétipos são baseados na experiência coletiva e na memória da humanidade e são representados por símbolos extraídos da mente, servindo como ferramentas no processo criativo. Eles ajudam

---

<sup>1</sup> O termo *Mood* pode ser interpretado de algumas formas, tais como humor, ambiente, estado de espírito, atmosfera, sensação, dentre outras. Na música o termo (*mood music*) refere-se a um tipo de música que cria uma atmosfera emocional genérica, podendo evocar sensações como suspense, agitação ou melancolia, contribuindo para a ambientação da história sem depender diretamente das ações ou estados emocionais dos personagens (Buhler 2019, 135)

a normalizar a relação do ser humano com o mundo, mediando a interpretação e atribuição de significados às ações e objetos dentro de uma história.

Não necessariamente os arquétipos são moldes rígidos, mas possuem funções flexíveis de caráter que os personagens podem assumir conforme a necessidade da narrativa. Um único personagem pode manifestar características de diferentes arquétipos ao longo de uma história, agindo, por exemplo, como mentor, sombra ou bufão em diferentes momentos. Vogler (2015, 129) categoriza as funções psicológicas dos arquétipos em oito<sup>2</sup> tipos principais, sendo a figura central, o Herói, e a figura opositora, a Sombra. O Herói é o protagonista responsável por integrar todos os arquétipos e passar por um processo de transformação, enquanto a Sombra, que representa os traumas e as emoções negadas, geralmente atuando como o antagonista.

Para este estudo, o arquétipo da Sombra é particularmente relevante, pois conecta-se com os temas que trazem indexações como: *Burglar*, *Mysterious*, *Mysterioso* e *Misterioso*, encontrados nas coletâneas musicais, remetendo as características desafiadoras e obscuras típicas desse arquétipo. Segundo Anaz (2020, 262), o arquétipo da "Sombra" é entendido enquanto representação de "traumas, culpas e emoções negadas ou escondidas", estabelecendo uma "função dramática de desafiar o herói" em sua jornada. Segundo Vogler (2015, 223), "A face negativa da Sombra nas histórias é projetada nos personagens que chamamos de vilões, antagonistas ou inimigos", mas não necessariamente se resume a um personagem caricato, podendo se enquadrar como uma das facetas (máscara) de um personagem por um determinado período.

Entendermos e definirmos o escopo de nosso Campo de Conotação Paramusical é fundamental para podermos aplicar o método de Comparação Interobjetiva de Tagg, que será explicado posteriormente neste artigo. Para tanto, definimos que iremos analisar peças compostas com o propósito de serem executadas quando houvesse a presença do arquétipo vilão, na tela.

---

<sup>2</sup> Uma explicação pormenorizada dos arquétipos e suas funções pode ser encontrada em Vogler 2015, p.122-261.

## Revisão de Literatura: Cinema Silencioso e Coletâneas Musicais

Em sua tenra idade, o cinema apoiou-se na música para amenizar algumas de suas deficiências técnicas e amplificar sua capacidade emotiva. Entretanto, a função musical perante o cinema não estava completamente definida, sendo abordada por alguns teóricos como apenas substituta do silêncio, ajudando a camuflar os ruídos originados pelos arcaicos cinematógrafos (London apud Maximo 2003); servindo como agente humanizador de um cinema mudo e fantasmagórico, onde atores mexiam suas bocas, mas o espectador não tinha o resultado sonoro desta ação (Eisler apud Maximo 2003); ou/e ainda como ferramenta construtora da narrativa, capaz de auxiliar na condução emocional do espectador. Sem contrastar com as hipóteses anteriores, um motivo mais seguro para se afirmar é que a música foi utilizada pois já estava presente nos locais onde haveria as apresentações dos cinematógrafos.

Nos primeiros anos do cinema comercial, o material musical usado como acompanhamento consistia simplesmente em qualquer coisa que se encontrava ao alcance no momento e, mais frequentemente do que não, com pouca relação dramática para o que estava acontecendo na tela (Prendergast apud Hebling 2017, 53).

Músicos que já atuavam em espaços como hotéis, cafés e também tocavam nos teatros de *Vaudeville*, acompanhando os números que lá aconteciam, passaram também a acompanhar as primeiras projeções cinematográficas, ajudando a criar uma atmosfera envolvente para o público. Com o tempo, as projeções se tornaram a principal atração nos teatros de variedades, e os sons musicais que pairavam nestes ambientes permearam e influenciaram a narrativa cinematográfica.

Assim como Hebling (2017), Máximo (2003) também ressalta que a música do cinema vem de antes do cinema, ou seja, o significado e a função do que viria a ser a música de cinema já estavam nos dramas musicais, nas óperas e operetas. Muitas dessas convenções advieram da tradição da música erudita, principalmente a operística, mas uma descendência mais direta pode ser traçada a partir do teatro musical popular, como por exemplo o melodrama vitoriano do século XIX. Para acompanhar o melodrama vitoriano os compositores utilizavam coletâneas denominadas "fólios", uma lista de trechos musicais (melos) designados para situações específicas e catalogados pelos tipos de situações

emotivas a serem evocadas. Podemos afirmar que são os clichês musicais desenvolvidos nesta época que caminharam até chegarem nas primeiras coletâneas musicais (Gorbman apud Hebling 2017, 54).

Além de todas as funções técnicas que poderia assumir a fim de sanar ou amenizar deficiências tecnológicas do seu tempo, a música foi utilizada principalmente como meio de alteração psicoemocional. Para entendermos a relevância destes compilados musicais no desenvolvimento da trilha musical no cinema, devemos observar a capacidade musical, já explorada há séculos, de carregar significado paramusicais. Segundo Oliveira (2017, 123), "As coletâneas e planilhas musicais foram, destarte, a base para a formação de um inventário de associações que serviu como referencial tópico para a música de cinema."

Em 1909, a *Edison Company* já imprimia sugestões musicais e enviava junto aos seus filmes, mas é entre 1910 e 1912, atendendo à demanda de música pronta e com qualidade para o uso nas salas de cinema, que editores especializados começaram a produzir e distribuir comercialmente *cue sheets*<sup>3</sup> e coletâneas musicais. Essas ofereciam variada escolha de canções populares, excertos de música erudita, clássica, e peças incidentais (Hebling 2017, 56), utilizando índices para catalogar as peças musicais segundo o andamento (metrônomo e ritmo) e situações dramáticas (*moods*). Segundo Hebling:

[...] quando, percebendo a crescente demanda de música pronta ao uso nas salas de cinema, e a busca de um padrão de qualidade por parte dos músicos e críticos, os editores e a imprensa especializada começaram a produzir e distribuir comercialmente *cue sheets* e coletâneas. Estas coletâneas ofereciam uma variada escolha de canções populares, excertos de música erudita e clássica ligeira adaptadas para a situação, e peças incidentais. Estas usavam os mesmos índices das *cue sheets* para organizar as peças, catalogando-as por metrônomo, ritmo e, principalmente, por situações dramáticas ou *moods* (Hebling 2017, 56).

Carrasco (1993, 19) irá considerar este momento da história como a segunda fase da música no cinema mudo, onde o grande potencial do cinema atrai também a atenção dos

---

<sup>3</sup> As *cue sheet lists* (lista de deixas) eram páginas compiladas por um músico ou diretor onde continham a ordem dos números, suas durações, as deixas (*cues*), seus *moods* ou cenas, como também sugestões de repertórios (Hebling 2017, 54).

editores musicais que começam a produzir grande quantidade de partituras destinadas exclusivamente ao acompanhamento musical de filmes.

O desenvolvimento da música no cinema não foi linear e foi majoritariamente conduzida, como toda a indústria em geral, por fatores comerciais e econômicos. Durante duas décadas, a escolha majoritária pela indústria, distribuidores e casas de exibição foi pelas coletâneas musicais. Enviar um papel impresso com uma lista de sugestões musicais facilitou a adoção do formato e proporcionava uma melhor experiência audiovisual a um maior número de consumidores, pois neste formato, a música podia ser adaptada as condições locais, de músicos, instrumentos e condições técnicas, da cidade ou do teatro que aconteceria a projeção.

A grande maioria das coletâneas temáticas conhecidas têm suas datas de publicação entre 1913 e 1927. Podemos considerar como algumas das principais coletâneas: *Sam Fox* para piano, volumes 1, 2, 3 e 4, compostas por J. S. Zamecnik (1913, 1914, 1923); *Kinothek Neue Filmmusik* por Giuseppe Becce (1919); *Motion Picture Moods for Pianist and Organists*, de Ernö Rapée (1924, 1925); e *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, com composições de Hans Erdmann e Giuseppe Becce (1927).

A consolidação do cinema, a estruturação de sua linguagem narrativa e o amadurecimento das tecnologias vigentes fizeram com que cada vez mais a música se tornasse peça fundamental para a obra ao todo. Carrasco (1993) afirma que:

[...] a música no período do cinema mudo percorre um caminho que parte de uma situação inicial onde ela não passava de um mero fundo musical para o filme e termina por alcançar um status de parte integrante do produto final, a partir do momento em que passa a ser distribuída junto com a película. Foi um caminho onde em cada estágio tornou-se mais claro o imenso potencial significativo que a música possui e que pode emprestar aos filmes, especialmente naquele momento, quando não era ainda possível contar com o recurso do diálogo. (Carrasco 1993, 23).

A estruturação formal da música de cinema se difere de todas as demais formas de composição musical ao ter que se organizar dentro de um contexto artístico multidisciplinar, ou seja, tendo coesão em si e ao mesmo tempo dentro do contraponto audiovisual, enquanto tem que lidar com as limitações e capacidades dos aparatos tecnológicos vigentes de cada

época. Estes desafios foram combustível para a busca pelo entendimento da relação entre música e suas possíveis relações simbólicas entre outras áreas.

Marks (1997, 10) afirma que as antologias e índices musicais do início do século XX classificavam suas músicas de acordo com o *mood*, situação dramática, andamento e métrica, constituindo assim as primeiras tipologias analíticas para a música de cinema. Então, assumindo que as composições inseridas nas coletâneas musicais são os primeiros registros de música composta para acompanhar apresentações do cinematógrafo, com intenção de dialogar com a imagem, essas se tornam de suma importância para o desenvolvimento do estilo composicional das trilhas musicais no cinema.

E é neste contexto que analisamos peças contidas nas coletâneas musicais publicadas entre 1913 e 1924, em busca de estruturas musicais similares, usadas em contextos semelhantes, que dentro da teoria analítica de Tagg, podem configurar um musema.

### **Revisão de Literatura: Análise Musemática e Comparação Interobjetiva**

Neste seção iremos abordar o modelo analítico proposto por Philip Tagg e desenvolvido no decorrer de sua bibliografia. Para este propósito será suficiente focar em seus três trabalhos de maior relevância para o campo da análise, sendo estes seus livros *Kojak: Toward the Analysis of Affect in Popular Music* (1979), *Ten Little Title Tunes: Towards a musicology of the mass media* (2003) e *Music Meanings: a modern musicology for non-musos* (2013).

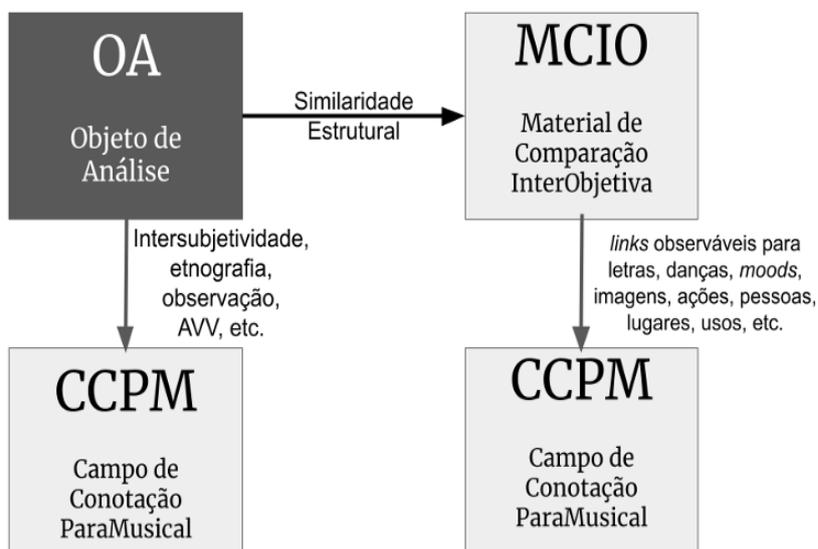
Segundo Miranda (2014), Philip Tagg foi um musicólogo conhecido pela postura crítica em relação a como o conhecimento musical é transmitido no meio acadêmico. Pioneiro em estudos sobre Música Popular, fundou a IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) no início da década de 1980 e desde suas primeiras pesquisas buscou desenvolver um modelo de análise que contemplasse as associações extramusicais, denominado por ele mesmo de contexto paramusical, ou seja, o significado de uma estrutura musical para além de uma conjunção de sons dentro de uma estrutura formal.

A música de cinema está dentre os diversos gêneros da música popular que Tagg abordou em seus estudos. Segundo Tagg (1979, 85), a música para filmes se desenvolveu a

partir de um "código coletivo" que conecta experiências afetivas a sinais musicais compartilhados culturalmente. A música ocidental sempre envolveu elementos visíveis e invisíveis, ambos ligados a ações e estados emocionais específicos (Lissa apud Tagg 1979, 85-86). A tradição musical do período Romântico, que era amplamente reconhecida e usada, forneceu a base para as primeiras trilhas sonoras de cinema, com as composições originais evoluindo a partir desses moldes e já encontrados nas coletâneas musicais (Tagg 2003, 87).

Para uma melhor compreensão do seu sistema analítico, que por si só já é complexo, optamos por traduzir os termos que Tagg cunhou. Doravante, '*Analysis Object*' (AO) será 'Objeto de Análise' (OA); '*Paramusical Fields Of Connotation*' (PMFCs) se torna 'Campos de Conotação Paramusical' (CCPM); '*Interobjectivity Comparison Material*' (IOMC) se torna 'Material de Comparação Interobjetiva' (MCIO) '*Interobjectivity Comparison*' lê se 'Comparação Interobjetiva' (CIO)<sup>4</sup> e *Items of musical code* é traduzido como Item de Codificação Musical (ICM).

Figura 1: Diagrama da última versão da Comparação Interobjetiva de Tagg



Fonte: Tagg (2013, 238, nossa tradução)

<sup>4</sup> O termo também já foi traduzido para 'comparação entre objetos' (Ulhôa 2014, 82) e 'comparativo inter-objetivo' (Neto 2024, 11).

A Comparação Interobjetiva consiste na comparação entre estruturas musicais. Após a constatação de estruturas musicais semelhantes em ambas as peças, inicia-se então a análise no Campo de Conotação Paramusical (CCPM) de elementos extramusicais (letra, título, ação concomitante, visual, funções, etc.). Tagg (2003, 96) define que três condições devem ser encontradas para que uma declaração semiótica seja válida sobre um item de codificação musical: (1) deve haver denominadores comuns de conotação paramusical (mesmo *mood*, mesma intenção da cena, etc.) relacionando várias peças do MCIO encontrados na primeira etapa (estruturas musicais); (2) similaridades estruturais devem ser estabelecidas entre os ICMs de OA e ICMs de MCIO; (3) O MCIO precisa pertencer ao mesmo círculo cultura musical que o OA.

A função da Comparação Interobjetiva é comparar dois Objetos Musicais, procurando semelhanças entre ambos. Tagg (2013, 230) explica que esse "algo em comum" pode ser quase qualquer elemento, tal como uma frase melódica, um riff, uma sonoridade, um padrão rítmico, uma sequência harmônica ou um tipo de acorde, o uso de um instrumento específico, um timbre vocal, um espaço acústico, qualquer estrutura que possa ser representada em uma velocidade específica, em um registro específico, em um nível de intensidade específica, entre outras possibilidades.

O objeto de análise (OA), conforme definido por Tagg (2013, 230), é qualquer peça musical em formato audível que sirva como foco para a análise, podendo ser uma canção, uma peça instrumental, um jingle ou qualquer excerto musical. Este objeto é utilizado na Comparação Interobjetiva, onde é confrontado com outro objeto musical para averiguar se existe semelhanças entre elementos sonoros e estruturais.

A estrutura musical, por outro lado, é entendida como uma entidade poiética, ou seja, como algo que pode ser extraído de uma peça musical através do uso de "descritores poiéticos" – métodos de análise que capturam os parâmetros musicais e sonoros de uma peça (Tagg 2013, 116). Essa estrutura é tanto objetiva, quantificável em termos físicos e acústicos, quanto estrutural, identificável e repetível dentro de uma comunidade musical. A estrutura musical, quando compreendida e referida tanto pela construção quanto pela recepção, pode se tornar um signo, neste caso em particular denominado Musema, se

satisfizer as propriedades semióticas delineadas por Peirce<sup>5</sup>, conectando uma ideia inicial ou intenção a um interpretante (Tagg 2013, 231).

O campo de conotação paramusical pode ser entendido como o conjunto de significados e associações que uma estrutura musical pode evocar para além de suas propriedades intrínsecas, em relação a contextos culturais, sociais e históricos. O campo de conotação paramusical inclui as interpretações que ouvintes ou membros de uma determinada cultura atribuem a elementos musicais, como timbres, ritmos ou melodias, que podem evocar imagens, emoções, ou contextos específicos, tornando esses elementos ricos em significado dentro de uma comunidade cultural. O campo de conotação paramusical é o campo onde determinadas estruturas musicais podem adquirir significados simbólicos, e, portanto, ser reconhecidas por uma comunidade de ouvintes. (Tagg 2013, 230-231).

Após identificar as estruturas musicais de uma peça musical, precisamos entender o que estas estruturas significam em termos de *poiésis* musical. Tagg (2013, 263) nos sugere a segmentação em seis maiores categorias, sendo estas: (1) Instrumentação; (2) Intensidade; (3) Altura de nota; (4) Andamento; (5) Vocabulário Tonal; (6) Timbre. Essa catalogação nos auxilia na pré-análise das estruturas musicais. Essas categorias podem ser também organizadas pelos seus aspectos estruturais.

Usando como base a listagem apresentada por Tagg em *Kojak* (1979, 104-105), e as expansões que o autor trouxe em *Musics Meanings* (2013, 271), podemos organizar os parâmetros de expressão musical do seguinte modo:

---

<sup>5</sup> Charles Sanders Peirce intitulou as ciências dos signos e significação pelo termo Semiótica. Peirce apud Eco (1976, 10) explica a semiose como uma ação e/ou influência que envolva três partes, como um signo, seu objeto e seu interpretante (tríade semiótica), sendo que essa influência tri-relativa jamais pode ser passível em uma resolução entre apenas duas partes.

*Tabela 1: Estruturas musicais organizadas por parâmetros de expressão musical*

Temporais	duração da peça; duração de uma sessão; a forma musical; velocidade/pulso/tempo; ritmo; textura rítmica; configuração rítmica como <i>motivo</i> ; ritmo harmônico; métrica; fórmula de compasso; acentuações e ênfases; <i>groove</i>
<i>Melódicos</i>	<i>altura de nota (pitch); média de notas; oitavas; tessitura (pitch range); registro sonoro; contorno melódico; vocabulário melódico</i>
<i>Instrumentais</i>	<i>nº de instrumentos/vozes; tipo de instrumentos; timbre (tudo que compreende a construção do instrumento); tratamentos mecânicos, eletrônicos ou digitais (efeitos; captação, mixagem, local, amplificação, entre outros.)</i>
<i>Tonalidade e Textura</i>	<i>centro tonal; tipos de tonalidade; mudanças harmônicas em curtos ou longos períodos; intervalos; alteração de acorde; textura composicional (escuro, claro, expansiva, magra, etc.); método composicional (polifônico, contraponto, homofônico, etc.); progressão harmônica; tipos de acordes; idioma harmônico)</i>
<i>Dinâmica</i>	<i>variação de pressão sonora; diferença dinâmica entre os instrumentos/vozes; diferença de dinâmica relativa entre sessões ou frases; formas de mudança de dinâmica (repentina, gradual, etc.)</i>
<i>Espaço</i>	<i>distância da fonte sonora; propriedades acústicas do local; palco aural (espacialização; adição de reverberação, compressores, equalizadores; efeitos; etc.)</i>

*Fonte: Elaborado pelo autor, com base em Tagg (1979, 104 -105) e Tagg 2013 (271).*

Uma estrutura musical pode ser interpretada como uma entidade poieticamente (pelo sentido de sua produção) determinável, e como um conjunto de sons em uma forma física (mensurável), pode-se dizer que há a possibilidade desta estrutura se tornar um signo

quando analisada através da trindade semiótica de Peirce<sup>6</sup> (Tagg 2013, 231). Um signo pressupõe que esta estrutura materializa uma ideia inicial ou uma intenção e está conectada à um interpretante. Se esta estrutura musical satisfizer estas propriedades semióticas, ela será denominada musema.

A expressão musema (*museme*), segundo Tagg (2013, 232), foi cunhada por Charles Seeger (1960, 76), remontando ao termo morfema e seu significado: a menor unidade linguística que contém significado em si e para fora de si. Assim, o termo musema é utilizado para classificar a menor unidade musical que tenha significado, usualmente tendo sua duração menor que uma frase. Em Tagg (1979, 50) encontramos musema definido como "arquétipos de afetos musicais codificados", sendo que estes arquétipos podem ser construídos de todos os elementos sonoros de uma peça musical. Por vezes, camadas de elementos sonoros acontecem simultaneamente em uma parte específica da música, e este conjunto ganha significado. Se observamos a relação destes elementos sonoros dentro de um espectro contrapontístico, não considerando apenas a relação entre linhas melódicas, mas de todos os parâmetros de expressão musical já mencionados, podemos considerar duas visões sobre determinada camada sonora. A primeira, uma visão horizontal, onde consideramos que vários elementos sonoros estão ocorrendo simultaneamente, e que cada um desses pode possuir significado por si só. O outro ponto de vista, se dá por um olhar vertical, onde elementos sonoros sobrepostos, passíveis de possuírem significado dentro do contexto da análise e, portanto, denominados musemas, ao soarem juntos e serem analisados agora em conjunto, podem ganhar um novo significado. A estas camadas de musemas soando simultaneamente, Tagg refere-se como empilhamento de musemas<sup>7</sup> (Tagg 2013, 235).

---

<sup>6</sup> O objeto para Peirce é aquilo que está presente no momento. "O objeto corresponde a uma entidade do mundo externo ou um protótipo representativo de tal como uma entidade é percebida, lembrada ou refletida por um agente individual. É denominada entidade externa. Essa entidade pode ser qualquer tipo de unidade: um objeto físico ou imaginado, uma emoção ou uma percepção sensorial, uma experiência, uma relação imaginada ou absorvida, um evento ou uma situação lembrada, e assim por diante." (PRISS apud TAGG 2013, 156, 2013). Vale ressaltar que Tagg usa o termo "objeto", como em "objeto de análise", para se referir a peça ou estrutura musical que será analisada, e não no sentido mais amplo a que Peirce se refere em seu modelo (Tagg 2013, 231).

<sup>7</sup> *Museme Stacks*.

Em sua última obra, Tagg (2013) expande o conceito de estrutura musical e adiciona parâmetros de expressões musicais que podem, dentro de um contexto específico, ser considerados como musemas, como o idioma tonal de uma peça, sua forma de arranjo, entre outros. Podemos dizer que, quando uma estrutura musical se transforma em uma unidade significativa dentro de uma composição musical, temos um musema. Essa transformação ocorre quando uma sequência de notas, ritmos, harmonias ou outros elementos musicais ou sônicos combinados adquirem um significado específico dentro do contexto da obra.

Às estruturas musicais que carreguem significado musical é dado o adjetivo de musemática, podendo conter característica de um musema, de um conjunto de musemas ou de uma corrente de musemas (Tagg 2013, 594). A análise musemática se baseia no rastreamento dessas estruturas musicais dentro de uma peça musical e a realização da conexão entre elas (estruturas) e seus sentidos conotativos.

## **Materiais e Métodos**

Dentre os diversos modos de se iniciar o processo de Comparação Interobjetiva, optamos pelo modo que Tagg denomina como "engenharia reversa"<sup>8</sup> baseada na conotação hipotética. Ou seja, a partir de uma hipótese, buscamos delimitar o Campo de Conotação Paramusical (CCPM), e daí buscarmos peças musicais que serão nossos materiais de Comparação Interobjetiva (MCIO).

Neste artigo, analisamos peças musicais contidas nas coletâneas da *Sam Fox Vol. I* (1913), *Remick Folio Moving Picture Music* (1914), *Favorite Moving Picture Music Folio* (1914) e *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists* (1924). A primeira etapa

---

<sup>8</sup> Tagg (2013, 241) sugere três metodologias para selecionar Materiais de Comparação Interobjetiva (MCIO): (1) pedir para que músicos indiquem peças; (2) Sistemas de recomendação; (3) Engenharia reversa (3.1): conotação hipotética; (3.2) Engenharia reversa: recomposição. O método denominado Engenharia reversa se dá pela inversão da ordem entre as etapas da Comparação Interobjetiva, sendo que dentro desta metodologia, a primeira abordagem proposta é a Conotação Hipotética Tagg (2013, 249). Nesta abordagem, a partir de uma hipótese, pode-se iniciar uma busca tanto pela delimitação do Campo Paramusical, quanto pela busca de estruturas musicais, sendo que "se algo nas peças das músicas que você descobriu através da engenharia reversa soa como algo em seu OA, tudo certo: sua hipótese é substantiada, ao menos em uma parte; se não, sua hipótese pode ser falha, e seu MCIO pode ser concebida em um idioma musical diferente que o OA". (Tagg 2013, 251).

realizada foi a busca por peças que tinham alguma indexação nominal relacionadas ao termo *Mysterioso*, buscando delimitar nosso Campo de Conotação Paramusical dentro da esfera conotativa do arquétipo sombra.

Como nossa proposta é analisar peças musicais que não tiveram registros fonográficos com a supervisão do compositor, que é o caso das coletâneas musicais, optamos por trabalhar com as estruturas musicais que independem de um registro fonográfico, portanto, estruturas de expressão musical que se enquadram na categoria espaço e dinâmica não serão analisadas. Neste momento, as estruturas que se enquadram na categoria "Instrumentais" também não serão analisadas, tendo em vista que todas as peças encontradas nas coletâneas selecionadas estão arranjadas para piano solo.

A primeira coletânea que analisamos foi a *SAM FOX Motions Pictures Vol. I*, lançada em 1913. Nela encontramos duas peças em seu índice que estão indexadas como *Mysterioso - Burglar Music*. Analisamos apenas a primeira peça da página 16, e por ser a peça contida na coletânea mais antiga, a utilizamos como base para definirmos as estruturas musicais que serão procurados nas outras coletâneas.

Figura 2: Recorte do índice da coletânea SAM FOX VOL. I

Cowboy Music	14
Grotesque or Clown Music	15
Mysterioso-Burglar Music	16
Mysterioso-Burglar Music	16
Hurry Music (for struggles)	17
Hurry Music (for duels)	17

Fonte: Sam Fox Moving Picture Music Vol. I.

A peça composta por Zamecnik se apresenta na tonalidade de sol menor e é formada por 2 seções (forma AB), onde cada uma apresenta um tema diferente. O tema A é apresentado do compasso (c) 1 ao c. 8, e o tema B do compassos 9 ao c.16. A Seção A (c. 1-8) é formada por período (c. 1-4) e sentença (c. 5-8), assim como a seção B (c. 9-12) e (c. 13-16).

Iremos usar três categorias de parâmetros de expressão musical: (1) tonal e textural; (2) temporal e (3) melódica. Baseado na reiteração e importância dentro do contexto da composição da peça, definimos seis estruturas musicais, sendo elas:

Tabela 2: Estruturas musicais selecionadas na peça 1 da SAM FOX.

<b>Categoria</b>	<b>Parâmetros</b>	<b>Estruturas</b>
Tonal e Textural	tonalidade	sol menor
Tonal e Textural	textura composicional	textura homofônica
Tonal e Textural	tonalidade; textura composicional	8ª paralelas
Tonal e Textural	Acorde	Acorde diminuto no tempo forte.
Temporal	configuração rítmica como <i>motivo</i>	colcheia seguida por semicolcheia pontuada
Temporal	acentuações e ênfases	<i>staccato</i>
Temporal	textura rítmica	<i>ostinato</i>
Melódico	contorno melódico	tema da sessão A (c. 1-8)

Fonte: Elaborada pelo autor.

Para trabalharmos sempre com as mesmas ordens de extração, definiremos uma sigla para cada estrutura de expressão musical. A tonalidade será nossa estrutura musical (em) nº 1 (em1); o arranjo em oitavas paralelas será nossa estrutura musical nº 2 (em2); o contorno melódico será nossa estrutura musical nº 3 (em3); a articulação *staccato* a estrutura musical nº 4 (em4); contorno rítmico será nossa estrutura musical nº 5 (em5), e o acorde diminuto será a estrutura musical nº6 (em6).

Para diferenciarmos as estruturas extraídas de cada peça musical, usaremos a letra inicial do nome do compositor de cada peça antes da estrutura. Então as estruturas de Zamecnik levam o (Z), os de Lampe, (L), de Borch, (B), e os de Franklin, (F).

Figura 3: Análise da obra de J. Stephan ZAMECNIK, destacando as estruturas musicais selecionadas.

Mysterious - Burglar Music

J. S. ZAMECNIK.

Tom: Sol menor

Zem1

Zem2

Zem3a

Zem6

Zem4

Zem5b

Zem3b

Zem5a

Fonte: Elaborada pelo autor, com base na coletânea Sam Fox Moving Picture Music, Vol. I, pg. 16, Cleveland, 1913.

Após termos feito a análise da peça de Zamecnik, iremos agora buscar outras peças que possuam indexações nominais semelhantes em outras coletâneas de anos diferentes, aplicando assim o método de Comparação Interobjetiva de Tagg.

A segunda peça que analisamos é a *Mysterioso Pizzicato* composta por Lampe, contida na coletânea *Remick Folio for Moving Pictures*, página 30, índice nº89.

A peça é basicamente composta por um tema que pode ser dividido em dois motivos que, por sua vez, atuam como pergunta e resposta dentro de uma frase. O motivo (a) é apresentado de maneira original em c. 1 e c. 3, e estendido em c. 5-6 referenciado aqui como ponte. O motivo (b) é apresentado em c. 2 t. 3, reiterado em c. 4 t.4 e estendido em c. 7.

Como nosso intuito é verificar semelhanças entre as peças<sup>9</sup>, iremos manter as categorias de estruturas musicais que buscamos antes.

*Tabela 3: Estruturas musicais encontradas na peça Misterioso Pizzicato de Lampe (1914).*

<b>Categoria</b>	<b>Parâmetros</b>	<b>Estruturas</b>
Tonal e Textural	tonalidade	dó menor
Tonal e Textural	textura composicional	textura homofônica
Tonal e Textural	textura composicional	8ª paralelas
Tonal e Textural	Acorde	Acorde diminuto no tempo forte.
Temporal	contorno rítmico	trinado
Temporal	acentuações e ênfases	<i>staccato</i>
Temporal	textura rítmica	ostinato
Melódico	contorno melódico	motivo a; motivo b

*Fonte: Elaborada pelo autor.*

Podemos observar as estruturas musicais destacadas na partitura da peça abaixo.

---

<sup>9</sup> Todas as obras analisadas neste artigo podem ser ouvidas junto a suas respectivas partituras através do endereço: <https://youtu.be/TXiwDQfdr3U>.

Figura 4: Análise da obra de LAMPE, J. Bodewalt, destacando as estruturas musicais selecionadas.

Fonte: Elaborada pelo autor, com base na coletânea Remick Folio Moving Picture Music. 1914.

Nossa terceira análise é sobre a peça *Mysterioso - Burglar Music*, composta por Malvin M. Franklin para a coletânea *Favorite Moving Picture Music Folio* de 1914. A peça possui estrutura semelhante à de Lampe, tendo apenas uma seção composta por dois motivos principais, que também atuam como pergunta e resposta dentro da construção da frase. O motivo A aparece em c. 1 e c.3, também aparece espelhado em c.5, sendo desenvolvido até c.7, onde está transposto para a dominante. O motivo B é uma progressão formada por dois acordes, dispostos nos c.2, c.4 e c.8 sempre com a mesma articulação, onde o primeiro acorde é apresentado com *tremolo* e o segundo com um *marcato*. A progressão em suas duas primeiras aparições possui a mesma função, criar tensão. Já a última aparição da progressão reafirma a tonalidade. Para esta análise, adotaremos que o acorde de Gmaj7 que aparece no quarto compasso, terceiro tempo, é um G7. A estrutura da peça, assim como sua continuidade nos leva a crer que ocorreu a falta do bequadro retornando a nota fá# para fa, sendo que o próximo compasso inicia com uma *apogiatura* de si natural para dó, evidenciando o movimento dominante – tônica, formando uma cadência perfeita.

Tabela 4: Estruturas musicais encontradas em *Mysterioso - Burglar Music* de Malvin Franklin. (*Favorite Moving Pictures*, p. 4).

Categoria	Parâmetros	Estruturas
Tonal e Textural	tonalidade	dó menor
Tonal e Textural	textura composicional	textura homofônica

Categoria	Parâmetros	Estruturas
Tonal e Textural	tonalidade	dó menor
Tonal e Textural	textura composicional	8ª paralelas
Tonal e Textural	Acorde	Acorde diminuto no tempo forte.
Temporal	contorno rítmico	<i>tremolo</i>
Temporal	acentuações e ênfases	<i>staccato, marcato</i>
Temporal	textura rítmica	ostinato
Melódico	contorno melódico	motivo a; motivo b

Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 5: Análise das estruturas musicais na obra *Mysterioso - Burglar Music* de FRANKLIN, Malvin.

**Mysterioso Burglar Music**

Malvin M. Franklin

Tom: Dó menor

Piano

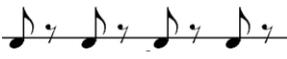
5

Fem5a

Fonte: Fonte: Elaborada pelo autor, com base na coletânea *Favorite Moving Picture Folio* (1914).

A partir de nossa análise, foi possível identificar a reiteração de determinadas estruturas musicais nas três peças analisadas, todas inseridas no Campo de Conotação Paramusical delimitado por este estudo. Essas peças, compostas para acompanhar o arquétipo da sombra (vilão) nas coletâneas musicais, apresentam padrões recorrentes que satisfazem os parâmetros requeridos pela Comparação Interobjetiva de Tagg.

Tabela 5: Matriz de estruturas musicais extraídas das peças de Zamecnik, Lampe e Franklin.

	Zamecnik	Lampe	Franklin
em1 (tonalidade menor)			
em2 (oitava paralela)	<i>peça inteira</i>	<i>motivo a</i>	<i>motivo a</i>
em3a (contorno melódico)			
em3b (contorno melódico)			
em4 <i>staccato</i>	<i>tema a</i>	<i>motivo a</i>	<i>motivo a</i>
em5a (contorno rítmico)			
em5b (contorno rítmico)			
em6 (acorde diminuto)			

Fonte: Elaborada pelo autor.

Como forma de validação das 6 estruturas musicais selecionadas para formar os musemas do arquétipo sombra nas apresentações cinematográficas do período silencioso, buscamos rastreá-las em três obras inseridas em outra coletânea musical, a *Motion Pictures Moods*, coletânea que compilou peças de compositores distintos, mas que foram indexadas nominalmente com o termo *Misterioso*. Nosso objetivo aqui foi averiguar se as estruturas musicais encontradas em Zem, Lem e Fem, aparecem em uma coletânea lançada dez anos depois. Selecionamos 3 obras que foram catalogadas para uso em *moods* que ele denomina como *Misterioso*. Nesta coletânea, encontramos peças com o termo *Misterioso* no título inseridas nos índices catalogados como Grotresco , Horrível e Misterioso, onde Rapée compila tanto obras do período romântico quanto obras originais.

Selecionamos uma peça de cada índice para observarmos se as características das estruturas musicais se assemelham entre si e com as peças já analisadas. Portanto, do índice Grotresco (*Grotesque*) selecionamos a peça *Dance from Jölster*, de Edvard Grieg. Do mood Horrível (*Gruesome*), selecionamos *Misterioso Infernale* de Gaston Borch e do mood *Misterioso* a peça o *Rei dos Elfos* de Franz Schubert.

Figura 6: Presença de peças com o termo *Misterioso* em seus títulos nas categorias *Grotesque* e *Gruesome*.

<b>GROTESQUE</b>		
MISTERIOSO No. 1	Otto Langey	165
TANZ AUS JÖLSTER (Dance from Jölster)	Edvard Grieg, Op. 17, No. 5	167
<b>GRUESOME</b>		
MISTERIOSO INFERNALE	Gaston Borch	169
MISTERIOSO No. 2	Adolf Minot	171
ANDANTE MOLTO SOSTENUTO (from <i>Phèdre</i> overture)	Jules Massenet	173
	[ v ]	

Fonte: Página 5 do índice da coletânea *Motion Pictures Moods*.

Figura 7: Categoria *Misterioso* do índice da coletânea *Motion Pictures Moods*. Página nº6.

<b>MISTERIOSO</b>		
ZUG DER ZWERGE (March of the Dwarfs)	Edvard Grieg, Op. 54, No. 3	242
ALLEGRO MISTERIOSO NOTTURNO	Gaston Borch	244
AGITATO MISTERIOSO	Otto Langey	246
THE ERL-KING (Le Roi des Aulnes)	Franz Schubert	248

Fonte: Página 6 do índice da coletânea *Motion Pictures Moods*.

A escolha por duas peças do período romântico que foram catalogadas e uma peça composta especificamente para a coletânea foi com intuito de buscarmos visualizar se as estruturas musicais que formam os musemas são encontradas dentro do Campo de Conotação Paramusical de Ernö Rapée, pressupondo que a catalogação das peças já previamente compostas seguiu alguma forma de análise poiética e aestésica.

As peças contidas na coletânea *Motion Mood Pictures* são consideravelmente maiores que os temas de Zamecnik, Lampe e Franklin, portanto iremos buscar as estruturas musicais apenas nos temas das músicas. Abaixo apresentamos os excertos com as marcações dos musemas nas peças.

Figura 8: Musemas encontrados nos 6 primeiros compassos da peça de Borch.

**Misterioso Infernale**  
For uncanny situations

Piano accompaniment Gaston Borch

Tom: Dó menor Allegro con moto

M1

M2

M3a

M4

M5a

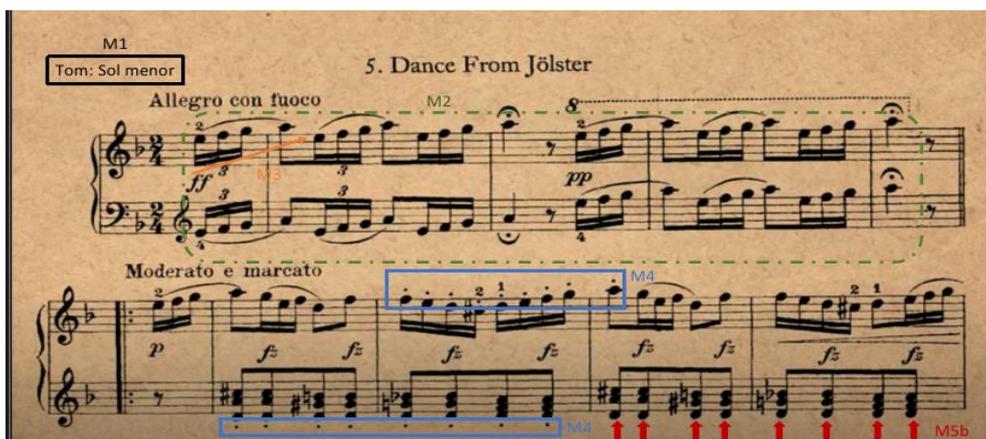
Fonte: Página 169 da coletânea *Motion Pictures Moods*.

Figura 9: Musema M5b, encontrado no contracanto do Tema B (c. 33 - 34) da peça de Borch.



Fonte: Página 169 da coletânea Motion Pictures Moods.

Figura 10: Análise musemática da obra Dance from Jølster de Edvard GRIEG, destacando os musemas sob pesquisa na obra. Composta em 1869, ela faz parte da obra 25 Norske Folkeviser og Danser Op. 17. Indexada na Motion Pictures Moods (1924).



Fonte: Página 167 da coletânea Motion Pictures Moods.

Figura 11: Análise musemática da obra *Erkönig* de Franz SCHUBERT, composta em 1815, Op. 1, destacando-se os musemas sob pesquisa na obra . indexada na *Motion Pictures Moods* (1924).

Fonte: Página 248 da coletânea *Motion Pictures Moods*.

## Conclusão

Após analisarmos as seis peças indexadas para o mesmo uso, contidas em diferentes coletâneas musicais, pudemos perceber a reiteração de grande parte das estruturas musicais selecionadas na obra de Zamecnik, a primeira peça analisada. Ao analisarmos a tabela, podemos perceber que apenas a estrutura em5a em sua forma literal não foi encontrado em todas as peças.

Tabela 6: Compilação da frequência de recorrência das estruturas musicais encontradas nas seis obras indicadas para a mesma temática em diferentes coletâneas musicais.

Estruturas Musicais	Recorrência nas 6 peças analisadas
em1 (Tonalidade Menor)	100%
em2 (Movimento de 8ª paralela)	100%

em3a (Movimento melódico ascendente)	100%
em4 ( <i>Staccato</i> )	100%
em5a (Sincopa de colcheia pontuado e semicolcheia)	16,6%
em5b ( <i>Ostinato</i> rítmico de colcheia)	100%
em6 (acorde diminuto)	50%

Fonte: Elaborada pelo autor.

A análise musemática realizada nas peças musicais das coletâneas "*Sam Fox Vol. I*" (1913), "*Remick Folio Moving Picture Music*" (1914), "*Favorite Moving Picture Music Folio*" (1914) e "*Motion Pictures Moods*" (1924) revelou a presença de estruturas musicais semelhantes dentro de um mesmo contexto conotativo, que neste caso, era a indexação *Mysterioso* direto no nome da peça ou no índice de organização da coletânea, como no caso das obras presentes na coletânea *Motion Pictures Moods*.

O uso da tonalidade menor foi encontrada em todas as peças analisadas, assim como o movimento de 8ª paralela, movimento melódico ascendente, a articulação *staccato* e o *ostinato* rítmico. Essas estruturas musicais, quando repetidas em contextos semelhantes por diferentes compositores, apontam para uma prática composicional comum, onde a eficácia emocional de um musema é construída, validada e então reiterada. Estas percepções vão ao encontro de nossa hipótese de que foi no período do cinema silencioso e das coletâneas que a música começou a deixar de ser apenas um acompanhamento, e começou a estruturar como uma linguagem codificada que ajudava a moldar a experiência do espectador.

Após realizarmos a Comparação Interobjetiva em três peças de três coletâneas distintas, partimos para a eleição final dos musemas de referência do arquétipo Vilão, utilizando a Tipologia de Signos de Tagg <sup>10</sup>(2003, 99; 2013, 486) para substanciar a conexão entre uma estrutura musical e sua percepção conotativa através de um exercício de Associação Verbo-Visual<sup>11</sup>.

Ao unirmos as estruturas musicais: em2 (oitavas paralelas, em 4 (*staccato*) e em5a (*ostinato* rítmico) definimos o Musema 1(M1): Andar furtivo. Fazendo uma associação aos títulos das peças, *Mysterious - Burglar Music* (Música de Ladrão), *Mysterioso Pizzicato* e *Mysterioso – Burglar Music*, pode-se traçar uma analogia entre as notas que se "movem e param" com os passos de um ladrão se movendo de forma sorrateira, enquadrando este signo como um anafone cinético<sup>12</sup>. O uso da articulação *staccato* nos passa a ideia dos pés do ladrão tocando no chão ao se movimentar, em um movimento sorrateiro, como se estivesse nas pontas dos pés, podendo ser enquadrado também como um anafone tátil<sup>13</sup>.

As estruturas em1 (tonalidade) e m3a (contorno melódico) formam o Musema 2 (M2): o caminho do vilão. A tonalidade menor é responsável pelo clima sombrio e sério, enquanto a linha melódica ascendente se move por salto pela tríade menor, dando a alusão

---

<sup>10</sup> A proposta de Tagg divide as formas de interpretar os signos em 3 tipologias: (1) Anafones (*Anaphone*), (2) Diataxeme (*Diataxeme*); (3) Bandeira de Estilo (*Style Flag*). Neste trabalho nos ateremos apenas a utilizar as definições e categorizações conotativas dos tipos de Anafones, que segundo Tagg (2013, 487) é um termo derivado do termo analogia, exceto que ao invés de significar "imitação de modelos existente nas formações das palavras" (*analogia*), *anafone* significa o uso de modelos existentes na formação de sons (musicais). Os Anafones podem ser divididos em 5 categorias (Tagg 2013, 486), porém usaremos 3 destas categorias para enquadrar as definições conotativas dos musemas encontrados. São estas os Anafones: sônicos (*sonic anaphones*), cinéticos (*kinetic or espacial anaphones*), táteis (*tactile anaphone*), assim como uma estrutura musical pode possuir mais de uma característica simultaneamente.

<sup>11</sup> *Verbal-visual associations (VVAs)*: As Associações Verbo-Visuais (VVAs) referem-se às imagens mentais ou narrativas espontâneas que a música desperta nos ouvintes quando ouvida (Tagg 2003,606).

<sup>12</sup> Refere-se ao em movimento e sua relação com o tempo e o espaço. O movimento pode ser literalmente referenciado à um corpo humano ou animal (homem cavalgando, dirigindo, galopes, marchas, etc.), ou a um objeto (lançamento de um foguete, caminhão ou trem em movimentos, etc.). Pode representar movimentos subjetivos de objetos estacionários (ondas do mar, as mãos de uma pessoa desenhando uma colina no ar, etc.) e até mesmo o silêncio (Tagg 2003, 93).

<sup>13</sup> São considerados como Anafones Táteis sonoridades que nos remetem a adjetivos sensoriais que seriam percebidos pelo tato (Tagg 2003, 100)

do movimento do vilão que caminha a passos largos em direção ao seu objetivo. Enquadramos este signo também como um anafone cinético.

E por fim, elencamos a estrutura musical nº6 (acorde diminuto) como o Musema 3(M3): o susto. O Acorde diminuto aparece no tempo forte, se dando como o clímax, o momento de maior tensão, onde o vilão aparece de surpresa e seu plano quase dá certo. O acorde diminuto é composto por dois trítonos intercalados, que para além dos significados que carrega desde a renascença<sup>14</sup>, criam uma sonoridade que pode ser classificada como dissonante para a época em que as peças foram compostas. A distância intervalar entre as notas do acorde diminuto criam um espectro harmônico não linear que nos remete, guardada as devidas proporções, ao espectro do ruído criado por uma explosão, algo quebrando, o que o enquadraria como uma anafone sônico<sup>15</sup>.

Tabela 7: Musemas definidos para o arquétipo Vilão.

Musema	Estrutura Musical	VVA
M1: Andar furtivo	Oitavas paralelas; <i>staccato</i> ; <i>ostinato</i> rítmico.	Andar; Passos; sorrateiro; cuidadoso
M2: O caminho do vilão	Tonalidade; Contorno melódico	Movimento; subida; aproximação; soturno; sério.
M3: O susto	Acorde diminuto	Susto; tensão; estampido; explosão.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Os musemas elencados também podem ser agrupados em conjuntos de musemas, como empilhamento de musemas (*museme stacks*) e corrente de musemas (*museme strings*).

---

<sup>14</sup> Sua instabilidade levou o trítono a ser apelidado de DIABOLUS IN MUSICA no Renascimento, sendo esta instabilidade foi explorada na extensão e suspensão da tonalidade (Sadie 962, 1994).

<sup>15</sup> Anafones Sônicos podem ser pensados quase como uma estilização onomatopeica de um som não musical, como a representação sonora de uma faca afiada ou de um grito repetido através de arcos raspando severamente em fortíssimas dissonâncias em um alta frequência (Tagg 2003, 99).

Tabela 8: Empilhamento e Corrente de Musemas definidos para o arquétipo Vilão.

	Zamecnik	Lampe	Franklin
Empilhamento de Musema M1 + M2			
Corrente de Musema M1 + M2 + M3			

Fonte: Elaborada pelo autor.

A presença de mais de quatro estruturas musicais em todas as peças é um ponto relevante de nossa pesquisa. Segundo Tagg (2003, 94), a busca por um conjunto de musemas em uma peça musical é mais eficiente porque "as conotações do ouvinte tendem a corresponder melhor às combinações identificáveis de estruturas musicais e parâmetros de expressão musical, do que a partes individuais destas combinações". Por isso, termos a presença de parâmetros de expressão musical sendo aplicados em contextos similares, como a tonalidade menor (em1), a oitava paralela (em2) e o *staccato* (em4), reforçam a sensação de semelhança entre as peças analisadas, quando ouvidas.

Por fim, a ausência do musema em5a (síncopa de colcheia pontuada e semicolcheia) em algumas das obras e a presença de em6 (acorde diminuto) em metade das obras, não diminui a eficácia da Comparação Interobjetiva, mas sim evidencia a flexibilidade da linguagem musical cinematográfica. Enquanto a aparição da maioria das estruturas musicais foi consistente, a variabilidade em alguns elementos permite que os compositores adaptem suas composições para melhor atender às necessidades específicas da narrativa fílmica, sem perder a conexão com o campo de Conotação Paramusical estabelecido. Esta capacidade de adaptar e variar os elementos sonoros dentro de um código comum é o que permite à música de cinema permanecer expressiva, relevante dentro do contraponto audiovisual, e inédita, mesmo ao longo de décadas de evolução estilística.

Monnazzi, João. 2024. "Procura-se o Vilão: Utilização da análise musemática e da comparação interobjetiva em peças das coletâneas musicais do período do cinema silencioso." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. 2: 61-92.

## Referências

- Anaz, Silvio. 2020. "Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 47, n. 54 (Julho-Dezembro): 251-270. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.159964>.
- Becce, Giuseppe. 1919. *Kinothek Neue Filmmusik*. Berlin: Schlesinger'sche Buch-u. Musikhandlg. Rob. Lienau.
- Buhler, James. 2019. *Theories of the Soundtrack*. Nova York: Oxford University Press.
- Carrasco, Ney. 1993. "Trilha Musical: música e articulação fílmica" MA diss., Universidade de São Paulo.
- De Marchi, Leonardo. 2005. "A Angústia do Formato: uma História dos Formatos Fonográficos." *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Disponível em [www.compos.com.br/e-compos](http://www.compos.com.br/e-compos).
- Eco, Umberto. 1976. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Erdmann, Hans, and Becce Giuseppe. 1927. *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin: Schlesinger'sche Buch-u. Musikhandlg. Rob. Lienau.
- Franklin, Malvin. 1914. *Favorite Moving Picture Music Folio*. Nova York: Knickerbocker Music Publishing Co.
- Hebling, Eduardo D'Urso. 2017. "As coletâneas musicais temáticas e os manuais: uma introdução e um estudo de caso sobre temas do exotismo no cinema silencioso." MA diss., Instituto de Artes, Universidade de Campinas.
- Lampe, Bodewalt. 1914. *Remick Folio Moving Pictures Music*. Nova York-Detroit: Jerome H. Remick & CO.
- Marks, Martin Miller. 1997. *Silent Film: Contexts e Case Studies 1895-1924*. Nova York: Oxford University Press.
- Máximo, João . 2003. *A Música Do Cinema - Os 100 Primeiros Anos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Miranda, Suzana Reck. 2014. "A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema". *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* v.3, no. 6 (Julho-Dezembro): 286- 305. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v3n2.130>.
- Costa-Lima Neto, Luiz. 2024. "Levando O 'divertimento' a sério: O método musemático De Philip Tagg Para a análise Da Música Popular Em Dois Exemplos Seminais". *ArtCultura* 26 (48):7-22. <https://doi.org/10.14393/artc-v26-n48-2024-75975>.
- Oliveira, Juliano de. 2017. "A Significação na Música de Cinema". PhD thesis, Universidade São Paulo.
- Rapée, Ernö. 1924. "Motion Picture Moods for Pianists and Organists". Nova York: G. SCHIRMER, INC.
- Sadie, Stanley, Latham, Alison. 1994. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Monnazzi, João. 2024. "Procura-se o Vilão: Utilização da análise musemática e da comparação interobjetiva em peças das coletâneas musicais do período do cinema silencioso." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. 2: 61-92.

Seeger, Charles. 1960. "On the moods of a musical logic". *Journal of the American Musicological Society*, XXII. Reprinted in *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.

Tagg, Philip. 1979. *Kojak: Fifty Seconds of Television Music Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Nova York: MMMSP.

Tagg, Philip, and Clarida, Bob. 2003. *Ten Little Title Tunes: Towards a musicology of the mass media*. Nova York and Montreal: MMMSP

Tagg, Philip. 2012. "Music, Moving Image, and the 'Missing Majority': How Vernacular Media Competence Can Help Music Studies Move into the Digital Era." *Music and the Moving Image* 5, n. 2 (2012): 9–33. <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.5.2.0009>. Acesso em: 23 de maio, 2023.

\_\_\_\_\_. 2013. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. Nova York: MMMSP.

Tagg, Philip, e Martha Ulhôa. 2014. "Philip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa". *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*, nº 3 (outubro). <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4164>.

Vogler, Christopher. 2015. *A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores*. 3ª ed. São Paulo: Aleph.

Zamecnik, John Stephan. 1913. *Sam Fox Moving Picture Music: Vol. I*. Cleveland: Sam Fox.

\_\_\_\_\_. 1913. *Sam Fox Moving Picture Music: Vol. II*. Cleveland: Sam Fox.

\_\_\_\_\_. 1914. *Sam Fox Moving Picture Music: Vol. III*. Cleveland: Sam Fox.

\_\_\_\_\_. 1923. *Sam Fox Moving Picture Music: Vol. IV*. Cleveland: Sam Fox.

## DADOS DO AUTOR

João (Jom) Monnazzi é compositor, produtor musical e engenheiro de áudio com mais de 10 anos de experiência no mercado audiovisual e musical. Graduado em Música pela USP-Ribeirão Preto, possui especialização em composição de trilhas sonoras para o audiovisual (UAM-SP), mestrado e doutorado em Música pela USP-SP, com pesquisa focada em estereotípias musicais em trilhas cinematográficas, e atualmente cursa pós-graduação em Musicoterapia pela Censupeg. É sócio proprietário da Monn Custom Audio, tendo contribuído para centenas de projetos artísticos, publicitários e audiovisuais, abrangendo todas as etapas do processo criativo e técnico: pré-produção (composição e arranjo), produção (captação e gravação) e pós-produção (edição, mixagem e masterização). Também exerce funções estratégicas em gestão e produção executiva. Paralelamente, atua como professor em cursos de graduação e pós-graduação nas áreas de Audiovisual (trilha sonora, composição para audiovisual, espacialização sonora), Música (composição, teoria, análise) e Produção Musical (acústica, gravação, mixagem, masterização e negócios musicais). Além disso, presta consultoria em projetos acústicos e de automação audiovisual para ambientes residenciais e comerciais.

## LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.