

Rock schematicon: a romanesca no power metal

Rock schematicon: the romanesca in power metal



Guilherme Aleixo da Silva Monteiro

(Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, Amazonas, Brasil)

guidomonte@hotmail.com



Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

(Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, Amazonas, Brasil)

mpascoa@uea.edu.br

Resumo: O presente artigo averigua a ocorrência de uma formulação específica do léxico harmônico-contrapontístico galante na produção musical de um subgênero do Rock, o Power Metal (conhecido em seus albores como Melodic Metal). Baseando-se na teoria erigida por Gjerdingen (2007), este texto destaca o uso abundante da Romanesca, apropriada pela produção musical em certo campo da cultura pop, sinalizando possíveis atualizações de práticas composicionais setecentistas. No contexto do repertório histórico, tal esquema cumpria funções sintático-semânticas bem delimitadas, servindo como gesto de abertura a inúmeras composições ou como um demarcador de um argumento distinto no interior de uma obra quando deslocado para outras posições. No Power Metal, assim como na música setecentista, a Romanesca pode cumprir funções sintáticas e semânticas expectáveis ou deslocadas do contexto habitual de ocorrência, tendo, em muitos casos, importância fulcral no âmbito do projeto criativo que molda um álbum musical. Para esta investigação, considerou-se o conjunto de artistas mais conhecidos, longevos e com vasta produção discográfica no subgênero.

Palavras-chave: rock e power metal; schemata; romanesca; sintaxe e semântica musical.

Abstract: This article investigates the occurrence of a specific formulation of the gallant harmonic-contrapuntal lexicon in the musical production of a subgenre of Rock, Power Metal (known in its early days as Melodic Metal). Based on the theory established by Gjerdingen (2007), this text highlights the abundant use of Romanesca, in appropriated by musical production in a certain field of pop culture, signaling possible updates of eighteenth-century compositional practices. In the context of the historical repertoire, this scheme fulfilled well-defined syntactic-semantic functions, serving as an opening gesture for numerous compositions or as a marker of a distinct argument within a work when displaced to other positions. In Power Metal, as in eighteenth-century music, Romanesca can fulfill expected syntactic and semantic functions or functions displaced from the usual context of occurrence, having, in many cases, a crucial importance within the scope of the creative project that shapes a musical album. For this investigation, the group of best-known, longest-lived artists with extensive recording production in the subgenre was considered.

Keywords: rock and power metal; schemata; romanesca; musical syntax and semantics.

Submetido em: 13 de janeiro de 2025

Aceito em: 30 de abril de 2025

Publicado em: julho de 2025

1. Introdução

Desde o lançamento de *Music in the Galant Style* (Gjerdingen, 2007), os estudos que se debruçam sobre aspectos sintático-lexicais da estruturação musical, especialmente do repertório setecentista, vêm ganhando cada vez mais adeptos entre pesquisadores da Europa e das Américas. Com enfoque sobre o uso de padrões harmônico-contrapontísticos — as *schemata* — Robert O. Gjerdingen oferece, em sua obra, uma visão aprofundada sobre os modos de produção e fruição de uma música que não visava somente o deleite estético, mas “oportunidades para atos de julgamento, para o apontamento de distinções e para o exercício público do discernimento e do gosto”¹ (Gjerdingen, 2007, p. 4). O uso de tais padrões é, de acordo com o autor (Gjerdingen, 2007, p. 465), resultado da assimilação de comportamentos musicais estilisticamente apropriados, que têm nos *partimenti*, os baixos instrucionais, a sua gênese.

Portanto, como resultado de uma prática amplamente disseminada, o uso de *schemata* gozou de ampla abrangência, sobretudo pelo crivo estético da época e pela força dos centros de enunciação canônica europeus, sobretudo Nápoles, cujo modelo de ensino musical espalhou-se a diversas partes, inclusive ao mundo luso-brasileiro onde se verifica material instrucional semelhante².

Diante do amplo alcance dessas práticas musicais no Velho Continente e no Novo Mundo, é certo que o uso de esquemas também se fez notar em diversos gêneros, especialmente a música patrocinada pelo mecenato galante — fosse para execução em igrejas, teatros ou formações camerísticas —, uma vez que era comum aos músicos do período transitar entre os diferentes espaços de sociabilidade. Assim, ao prover música para as mais

¹ “Opportunities for acts of judging, for the making of distinctions, and for the public exercise of discernment and taste” (GJERDINGEN, 2007, p. 4).

² Por exemplo, Yozhiyoka e Machado Neto (2015); Páscoa e Monteiro (2018); Tavares e Machado Neto (2024).

variadas ocasiões e lugares, os músicos versados no léxico harmônico-contrapontístico galante aspergiam o uso de *schemata* em diversos trabalhos nos quais tomavam parte.

O uso não se restringiu ao século XVIII, pois era bastante viva a prática, ao menos no primeiro terço do século XIX, na Europa e mesmo no Brasil, conforme bom número de estudos que já se encontra a esse respeito. No caso brasileiro, atravessado ainda mais um século, verifica-se o *partimento* como conteúdo das provas de harmonia nos exames do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (Federação, Porto Alegre, 14 abr. 1932)

Essa evidência não deveria surpreender, tanto quanto saber que nomes importantes entre os séculos XIX e XX, na França, tinham feito uso do *partimento*, como foi o caso de Auguste Bazille (1828-1891), Claude Debussy (1862-1918), Henri Busser (1872-1973), chegando até a geração de Georges Delerue (1925-1992), para citarmos uns poucos que emularam os conteúdos do sistema napolitano galante em maior ou menor grau (Gjerdingen, 2020, *passim*).

Extrapoladas as balizas temporais que pareciam constranger o uso de *schemata*, também não estranha saber que músicos de jazz incorporaram a elaboração de frases ao modo dos esquemas galantes naquilo que eles chamam de *licks* (Gjerdingen, 2020, p. 5). Tais frases, lembra Gjerdingen, formam um vocabulário musical que permitia improvisação e rápida composição de maneira objetiva, conforme a necessidade dos músicos em seus contextos do século XVIII, o que encontra paralelo com aspectos das demandas de uma boa parte da música contemporânea — aquela que veio a se chamar de Jazz, Rock ou Pop Music, pertencente a uma indústria musical responsável por produção massiva, rápida distribuição e exuberante possibilidade de recepção.

Gjerdingen (2020 p. 5) assevera ainda que tal procedimento elaborativo podia ter sido aprendido pelos músicos, desde o século XVIII, meramente por se encontrarem expostos a um massivo repertório que continha tais *schemata*. Essa exposição induzia naturalmente à aderência do vocabulário, de seus esquemas

fraseológicos, casos de uso etc., pois os músicos reconheciam facilmente os tipos de frases musicais e os repetiam, ou mesmo os variavam e improvisavam sobre eles, com mais facilidade do que se os tivessem adquirido por meios e estratégias formais de ensino.

Portanto, independentemente das mudanças institucionais de orientação pedagógica, as práticas paralelas e boa parte dos procedimentos didáticos continuaram a contemplar os conteúdos por onde transitaram as *schemata*. Ora, a evidência dessa massificação, através de recursos menos formais de ensino, está justamente na existência de centenas de cadernos de exercícios de partimento e solfejo, nos quais os estudantes deviam praticar em nível intenso e progressivo, até que o procedimento se fundisse com a criação das obras que vinham a se formalizar nos gêneros e tipos correntes.

Mesmo que novas possibilidades de composição tenham se sucedido, o que pode explicar o uso contínuo do material é a sua facilidade em proporcionar a ideia de uma organização fraseológica e, sobretudo, de um processo de rápido desenvolvimento cognitivo na linguagem musical.

Portanto, não é nada descabido que se observem evidências do uso de esquemas de contraponto, como aqueles identificados por Gjerdingen (2007), em segmentos diversos da música posterior ao século XVIII e, como se pretende mostrar aqui, em repertórios específicos que recorreram a conteúdos tradicionais para reposicioná-los em um amálgama com novas elaborações musicais.

A observação que aqui se propõe, compreende um subgênero específico do Rock, chamado de Power Metal, também conhecido nos seus albores como *Melodic Metal* (Metal Melódico). Ela centraliza-se na constatação de que um esquema de contraponto em particular, a Romanesca, foi amplamente usado em um número vultoso de canções das bandas mais influentes desta corrente pertencente a este subgênero do Rock por um período considerável, que abrange desde meados dos anos de 1980 até o tempo presente. Mesmo que haja, no período compreendido, um

número elevado de bandas que tenham se valido do procedimento, aqui se considerou o catálogo completo das mais conhecidas, longevas e sujeitas a enorme recepção pública: Blind Guardian (1984-), Helloween (1984-), Stratovarius (1985-), Angra (1991-), Edguy (1992-), Rhapsody of Fire (1993-), Avantasia (1999-) e Shaman (2000-2021). Foram observados ao todo noventa e três (93) álbuns de estúdio lançados até o momento, compreendendo mil cento e cinco (1.105) canções. O que se apurou foi que a Romanesca foi usada em 351 delas, ou seja em 31,76% das canções que formam o repertório de tais grupos e o *corpus* dessa observação.

Em todas as bandas, pode-se ver que o uso da Romanesca é revelador das referências e das preferências musicais desses grupos, não só por oferecer evidências de vinculação linguística musical, mas porque abre numerosas questões sobre a formação dos músicos e sobre o ideário estético almejado nas obras, ao lançar mão do citado esquema de contraponto em contextos outros que não a prática do repertório histórico.

Aqui, é necessário considerar o uso histórico do esquema da Romanesca e suas possibilidades formais em diversas obras, para entender sua apropriação por grupos dedicados a este subgênero de Rock, cujos contornos dados a sua elaboração permitem apontar para outras variantes, adaptadas demasiadamente aos intentos comunicativos das obras. No entanto, antes de se debruçar sobre outras possibilidades do esquema, antecipa-se que este estudo abordará, com maior ênfase, as ocorrências que remetem à tradição histórica do uso da Romanesca, ou seja, a variante por saltos, por graus conjuntos e a norma galante, verificada em Gjerdingen (2007). Deve-se deixar claro aqui, também, que o objetivo primeiro deste artigo é demonstrar o largo uso do recurso sintático para a estruturação musical deste repertório. As questões de sentido, que aqui se mencionam têm por objetivo inicial permitir a convicção de que tal uso foi mais do que meramente fortuito, pois já se solidificou na associação com estratégias expressivas. Essa questão, mais semântica — se assim podemos dizer — merece um outro artigo e a consideração de aspectos teóricos que vão da

retórica ao *word-painting*, passando inevitavelmente, para o nosso caso, pela teoria dos tópicos musicais, a partir do postulado de Leonard Ratner (1980).

Assim, ao assinalar tais ocorrências em nível sintático-lexical, levamos em consideração a possível dimensão poético-retórica em que a Romanesca está inserida nos exemplos deste repertório, ora relacionando à teoria dos tópicos musicais, ora associando à ideia de *word-painting*³, evocada pela correlação temática explorada pelas letras das músicas. Assim, os exemplos escolhidos adiante são representações dos conjuntos temáticos da lírica destas composições musicais, nos quais há associações com o esquema de Romanesca. As estratégias de representação de sentido, neste repertório, merecem ser discutidas em outro momento, sem alongar de modo inapropriado a extensão deste artigo.

2. Os usos da Romanesca

As primeiras publicações a tratarem do esquema harmônico-contrapontístico aqui identificado pelo nome de Romanesca remetem ao século XVI (1546), quais sejam os *Tres libros de musica en cifra para vihuela*, mais especificamente a peça aí inserida com o nome de *Romanesca*, o *Guárdame las vacas*, de Alonso Mudarra (c. 1510-1580), assim como na coletânea editada por Pierre Phalèse (c. 1510-1770), *Carminum pro testudine liber IV* (Gerbino, 2001). Sendo primordialmente um esquema característico da condução melódica do baixo, a Romanesca — em sua versão quinhentista, que também pode ser chamada de arcaica, tal como consubstanciada nos livros de Mudarra — perfaz um trajeto intervalar por saltos de quarta descendente e segunda ascendente:

³ Ratner (1980) inseriu considerações sobre *word-painting* no mesmo capítulo destinado aos tópicos, assim como as associações imagéticas o pictorialismo, que também foram acomodadas nessa discussão sobre a construção semântica das elaborações musicais. Por isso, tomamos a liberdade de considera-los no mesmo sentido proposto pelo autor.

Figura 1 – Baixo de Romanesca por saltos (arcaica)



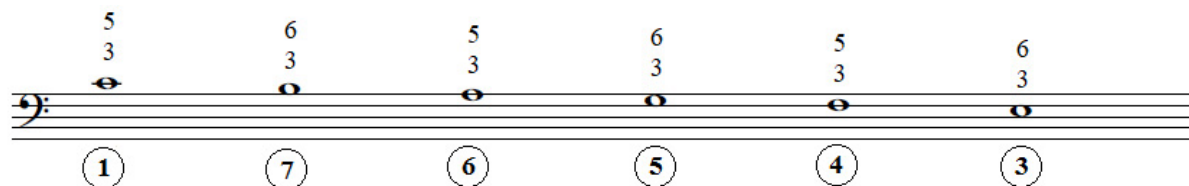
Fonte: Gjerdingen (2007, p. 33).

Descrição da imagem: esquema do baixo de romanesca grafado na clave de fá.

De acordo com Gjerdingen (2007, p. 29), a realização harmônica do baixo desta Romanesca quinhentista se dá exclusivamente por acordes em estado fundamental (5/3), com a voz superior a se movimentar, geralmente, por graus conjuntos, alternando entre consonâncias perfeitas e imperfeitas nas porções fortes e fracas, respectivamente, do contexto metrorrítmico.

Já a variante seiscentista da Romanesca é aquela onde a realização do esquema ocorre por graus conjuntos na condução melódica do baixo. Consequentemente, para evitar paralelismos de quintas — resultantes da harmonização em estado fundamental de todos os estágios do esquema — os intervallos de semitom descendente são harmonizados, geralmente, com acordes em primeira inversão (6/3), o que não obsta que intervallos de tom inteiro (como o grau 5, por exemplo) também abriguem acordes em primeira inversão. Assim, a alternância entre acordes em estado fundamental e acordes em primeira inversão é uma característica harmônica a ser notada nesta variante do esquema.

Figura 2 – Romanesca por graus conjuntos

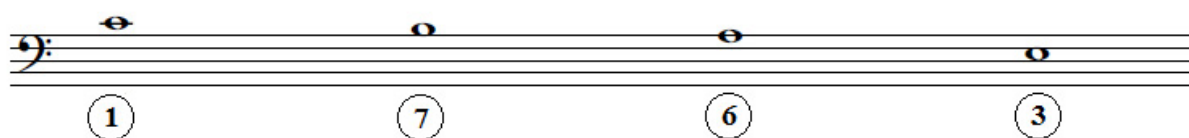


Fonte: Gjerdingen (2007, p. 33).

Descrição da imagem: variante do baixo de romanesca grafado na clave de fá.

A variante denominada por norma galante, típica do século XVIII, é resultado da hibridização de características quinhentistas e seiscentistas. Destarte, a norma galante combina os três primeiros estágios da variante por graus conjuntos (1, 7 e 6) com o salto por quarta descendente para o grau 3. Para além de hibridizar variantes, a norma galante se mostra mais concisa, por se caracterizar com apenas quatro dos seis estágios costumeiros verificados nas tradições quinhentistas e seiscentistas, embora seja bastante comum que, após o terceiro grau, se observem o quarto e mesmo o quinto graus.

Figura 3 – Baixo de Romanesca na norma galante



Fonte: Gjerdingen (2007, p. 33).

Descrição da imagem: variante do baixo de romanesca grafado na clave de fá.

No que respeita à condução da voz superior, o esquema da Romanesca admite múltiplas possibilidades, como a já citada para a tradição quinhentista, onde a voz progride por graus conjuntos descendentes. A variante do século XVII, bem como a do século XVIII, admite possibilidades que acomodam os graus 1 e 5 como pontos fulcrais da melodia na sucessão dos estágios do baixo, podendo ocorrer, também, inflexões sobre o grau 3.

Embora o esquema tenha iniciado seu uso nas glosas para cordas dedilhadas, deve-se lembrar que estas se faziam costumeiramente sobre temas de vilancetes e outros gêneros de música vocal. Assim, ao entrar no século XVIII, a Romanesca estaria indiscriminadamente associada a todo tipo de repertório, como é de fácil constatação.

Em relação aos aspectos funcionais que o esquema pode cumprir, Gjerdingen (2007, p. 454) observa que a Romanesca incide, com maior frequência, como esquema de abertura,

especialmente em movimentos lentos da música setecentista. Não à toa, a Romanesca é o primeiro esquema abordado em *Music in the Galant Style* (Gjerdingen, 2007), certamente pela importância que possui no acervo de procedimentos harmônico-contrapontísticos dos compositores do século XVIII. Por outro lado, alguns autores observam que o esquema, além de cumprir funções exórdiais na *dispositio* musical, também se vinculam a formalidades outras que não aquela de abertura. Sanchez-Kisielewska (2016) reúne exemplos em que se percebe tal uso, enquanto Páscoa e Trilha (2023), de modo mais detalhado, observam que compositores tão distintos quanto Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Tommaso Giordani (c. 1733-1806), José Palomino (1753-1810), João de Deus do Castro Lobo (1794-1832), entre outros, usaram o esquema para cumprir funções de transição, de segundo tema e de finalização (*coda*), especialmente em formas como a sonata, o rondó e a ária. Assim, entende-se que, embora arraigada na tradição musical de compositores ocidentais, a Romanesca não é estanque quanto à sua aplicabilidade no construto musical, sendo mesmo um elemento sintático-lexical que pode ser usado de modo diverso e, muito provavelmente, ressignificado quando deslocado de sua posição expectável.

Portanto, o aspecto semântico do esquema não deve ser posto em plano secundário, especialmente quando a música que este estudo se propõe a analisar dispõe, em sua esmagadora maioria, de texto. Neste sentido, Páscoa (2020) debruça-se sobre o uso da Romanesca, por autores da primeira metade do século XVIII, vinculado ao argumento amoroso, ou de devoção afetiva a uma causa ou ainda de nobreza de espírito, em *opera seria*, mostrando que o esquema pode ter interagido com tópicos musicais específicos. Há, até mesmo, a possibilidade de a Romanesca hibridizar-se com outra estrutura de forte proximidade tópica, com vistas a construir uma elaboração que interage com tópicos musicais, como é o caso da Romanesca hinódica que serve à ideia de uma Romanesca Sacra (Sanchez-Kisielewska, 2016), como se verá adiante.

Os usos da Romanesca nas composições das bandas de Power Metal, *a priori*, não parecem ter argumento específico. No entanto, observa-se em algumas das bandas desse subgênero — Blind Guardian e Rhapsody of Fire, por exemplo —, a recorrência de um conjunto de assuntos que remetem ao medievo, como reinos encantados, dragões e outras criaturas mitológicas, bravos e estaminosos cavaleiros, batalhas épicas, artefatos mágicos, entre outros, bem como temas relacionados ao amor, à desilusão, à esperança, à liberdade, à espiritualidade e até mesmo aos vitupérios.

Para os demais casos, não estão excluídas, entretanto, algumas associações que parecem comuns ao repertório de Rock, como o caráter existencial, a ambientação num mundo tecnológico, a distopia comportamental ou social, o desejo de heterotopia e ecologia social, o já tradicional lírico amoroso ou o confronto com o primitivismo e a violência etc.

Destarte, o uso do esquema da Romanesca por bandas de Power Metal se mostra perfeitamente amoldável a muitos assuntos. No entanto, ao se levar em consideração a constituição do esquema (em relação à variante utilizada), a função formal desempenhada em uma obra em particular e a posição desta no conjunto que perfaz uma coletânea (álbum) verificar-se-á que muitas das ocorrências sugerem significados específicos —, significados estes compartilhados e aceitos dentro da comunidade de músicos atuantes nesta senda do Rock.

3. Aplicações da Romanesca no Power Metal

Por causa das centenas de achados, as ocorrências da Romanesca aqui listadas correspondem, quase todas, a um grupo de canções com maior recepção de público e crítica, sendo, portanto, consideradas os *blockbusters* das bandas deste subgênero de Rock. Constata-se isso hodiernamente por meio das plataformas de *streaming* (YouTube, Spotify, Deezer etc.), nas quais o número de visualizações das faixas em que o esquema se assinala é significativamente alto, ocupando, com frequência,

a cimeira das listas de reprodução de cada grupo de Power Metal aqui posto. Portanto, àqueles menos familiarizados com o subgênero, mas familiarizados à teoria das *schemata* galantes, basta uma simples busca pelo nome dos grupos tratados neste estudo nas plataformas supracitadas para se depararem com os usos da Romanesca já nos primeiros itens da consulta.

Um exemplo claro disso é o da banda brasileira Angra (São Paulo/SP). Fundada em 1991, seu álbum de estreia, *Angels Cry* (1993), traz como uma das mais pujantes faixas a música “Carry On”, composta pelo vocalista André Matos (1971-2019) (Metal Storm, 2021a). Com uma citação ao primeiro movimento (Allegro moderato) da oitava sinfonia de Franz Schubert (1797-1828), que lhe serve de preâmbulo, a canção está, a princípio, envolta em referências às tradições composicionais que servem de lastro à proposta estética do álbum debutante da banda paulistana. A citação ao compositor austríaco pode ser vista, portanto, como um imponente frontispício de um álbum que conjuga a tradição da música sinfônica, do rock e ritmos brasileiros em sua constituição.

Sendo a segunda faixa do álbum, mas a primeira autoral, “Carry On” traz em si a ocorrência da Romanesca⁴ em seus refrões.

Figura 4 – Angra. Primeiro refrão de “Carry On” (2’05”). Faixa 2. 1993

♩ = 150

5 7 1 6 6 6 5 4 3 2

So Carry on, there's a mea-ning to li - fe Whichsome day we may find

1 5 6 3 4 1 5

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Si Maior nas claves de sol e fá.

Verifica-se que o uso da Romanesca neste exemplo se dá em conformidade com a variante por saltos, característica do século XVI. Aqui, a Romanesca se presta ao papel de conduzir a música

4 A transcrição dos exemplos obedece ao critério das alturas reais a despeito das *scordaturas* utilizadas pelas bandas. Em muitos casos, é sabido que a afinação dos instrumentos se dá um semitom (por vezes um tom inteiro) abaixo do diapasão convencional, o Lá 440 Hz.

ao seu ponto culminante ao sublinhar a mensagem de alento e esperança: *So, carry on! There's a meaning to life, which some day we may find*. Imbuída em um ambiente harmônico com predominância do modo menor, esta faixa tem na Romanesca a inauguração de um momento distinto, consoante o conteúdo textual que o refrão carrega. Destarte, para além da função sintático-lexical do esquema, pode haver uma carga semântica atrelada à Romanesca na enunciação do refrão, uma vez que o esquema é apresentado em modo maior, portanto, em franco contraste harmônico em relação às demais seções da música.

Figura 5 – Helloween. Primeiro refrão de “Eagle Fly Free” (1’01”), Faixa 2. 1988

♩ = 150

Ea - gle fly free Let peo-ple see Just make it your own way

3 5 6 3 6 5 1 2

1 5 #5 6 3 7 4 1 5 6 7 2

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Fá maior nas claves de sol e fá.

O exemplo acima provém da banda germânica Helloween. Fundada em 1984, em Hamburgo, na então Alemanha Ocidental (Rivadavia, 2021), a banda lançou, em seu terceiro álbum, *Keeper of the Seven Keys Part II* (1988), uma de suas mais aclamadas músicas, “Eagle Fly Free”, composta por um de seus membros fundadores, o guitarrista Michael Weikath. A Romanesca que se assinala na viragem para o primeiro minuto da obra se vale de cromatismos (grau #5 para o 6) e de saltos (como no trítono entre os graus 7 e 4) que não são verificados em elaborações mais triviais do esquema. Ainda assim, a Romanesca aqui destacada guarda relação, como no exemplo anterior, com a variante quinhentista, uma vez que seus pontos de inflexão ocorrem por saltos. Assim como em “Carry On”, a Romanesca em “Eagle Fly Free” é precedida

por um ambiente harmônico em modo menor, sendo a inserção do esquema interpretada, à semelhança do exemplo precedente, como a inauguração de um momento distinto, em modo maior. Neste caso, o contexto interpretativo em que o uso do esquema está imbuído é o da liberdade, alegorizado pelo voo da águia.

Figura 6 – Rhapsody of Fire. Primeiro refrão de “Emerald Sword” (1’49”), Faixa 2. 1998

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Lá bemol maior nas claves de sol e fá.

O terceiro exemplo de uso da Romanesca no Power Metal é ilustrado pela banda Rhapsody of Fire⁵ (Trieste, Itália). Formada em 1993, a banda lançou em 1998 o seu segundo álbum, *Symphony of Enchanted Lands* (Jurek, 2021). E aqui, novamente, o esquema se verifica em uma das mais aclamadas músicas de um grupo de Power Metal. Com temática que explora a mitologia medievla, “Emerald Sword” (composta por Alessandro Staropoli e Lucca Turilli⁶) tem um refrão expressivo, reforçado pela maquinaria pesada do subgênero: bumbo duplo em andamento acelerado, guitarras distorcidas e uso de *Power Chords*⁷, baixo a dobrar a figuração em semicolcheias dos bumbos, além do uso de coro, cordas e teclados, que parecem conferir à seção o caráter heroico da narrativa. Mais uma vez, verifica-se o uso do esquema em um momento-chave para se estabelecer o clímax musical, tendo a Romanesca, como nos exemplos anteriores, o anteparo de ambiente harmônico em modo menor para, em seguida, ser apresentada em modo maior, configurando, portanto, um *topos* distinto no decurso da obra.

5 O primeiro nome dessa banda italiana foi Thundercross. Em 1995, o grupo adotou o nome Rhapsody. Em 2006, em meio a disputas jurídicas, a banda mudou novamente o seu nome, incluindo o complemento ‘of Fire’ (JUREK, 2021).

6 Tecladista e atual ex-guitarrista da banda, respectivamente.

7 Díade que envolve o uso de Tônica e Quinta. Por prescindir da terça em sua constituição, o *Power Chord* é motivo de dissensão entre teóricos quanto a sua formação acórdica, uma vez que a teoria caracteriza a formação de acordes a partir de tríades (Tônica, Terça e Quinta).

Ao fim desses três exemplos, notam-se muitas semelhanças no uso da Romanesca por três bandas distintas de Power Metal. A mais evidente é que o esquema funciona como ponto de convergência da estruturação, demarcando os limites de um fulgurante argumento, ocorrendo, portanto, primordialmente no refrão — também chamado de *chorus* neste repertório. O uso de andamento acelerado e da variante por saltos também são características compartilhadas entre os exemplos. Por fim, a recorrência do esquema, na coletânea que compõe cada álbum, após prelúdios instrumentais e/ou corais, também é de significativa importância, dado que as três músicas ocupam a faixa de número dois em cada disco. Portanto, em cada uma das respectivas faixas, a Romanesca tem importância incontestada na enunciação de um projeto narrativo, o álbum, mas sendo usada no clímax musical da canção onde se insere. Isto leva à ideia de que o elemento sintático-lexical está interagindo como uma camada semântica, a serviço da proposta estética empreendida.

Outro exemplo onde o emprego da Romanesca é verificado em um refrão provém da banda alemã Gamma Ray. Formada em 1989 pelo guitarrista e vocalista Kai Hansen (Bush, 2021) — um dos membros fundadores de outro grupo de Power Metal de Hamburgo, o Helloween —, a banda lança mão, em seu primeiro álbum, *Heading for Tomorrow* (1990), de uma Romanesca na faixa “Heaven Can Wait”, escrita por Hansen a terceira do disco. Diferentemente dos exemplos anteriores, o surgimento deste exemplar do esquema na música citada é precedido por um ambiente harmônico em modo maior, sendo a ocorrência da Romanesca um possível elemento ratificador da mensagem de esperança e apego à vida comunicada pela letra.

Figura 7 – Gamma Ray. Primeiro refrão de “Heaven Can Wait” (1’01”), Faixa 3. 1990

♩ = 196

Heaven can wait 'til a no-ther day 'Cause there ain't no rea-son to leave...

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Lá maior nas claves de sol e fá.

Outro aspecto notável a diferenciar a Romanesca acima é o uso da variante por graus conjuntos. O uso dessa variante do esquema no Power Metal, no que diz respeito ao conjunto de composições investigadas para essa etapa de pesquisa, é menos corriqueiro que a variante por saltos e uma das possíveis causas para isto reside na formação dos acordes das guitarras.

Uma vez que os subgêneros de Rock, especialmente os mais 'pesados', utilizam de forma contumaz os *Power Chords*, a progressão harmônica resultante da Romanesca torna-se mais clara quando da utilização, nos pontos de inflexão do esquema, de acordes em estado fundamental. Estilisticamente, o uso de acordes em primeira ou segunda inversão não configura uma característica primordial no *corpus* de obras aqui em evidência, sendo muito mais efetiva a combinação de *Power Chords* e efeitos de distorção sonora para as guitarras. na expressão da pujança intrínseca ao subgênero.

Figura 8 – Gamma Ray. Solo de guitarra de “Heaven Can Wait” (3’02”), faixa 3. 1990

$\text{♩} = 196$ Solo de guitarra

The musical score is written for guitar in treble and bass clefs, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 196$. The score is divided into three systems. The first system contains 8 measures, the second contains 5 measures, and the third contains 5 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles above or below notes. Some notes have circled numbers above them, likely indicating fret positions. The solo features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a final flourish.

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Lá maior nas claves de sol e fá.

O exemplo de Romanesca que aqui se escolheu, proveniente da banda Gamma Ray, além de figurar no refrão, também é utilizado nos solos de guitarra da música supracitada (3’02”-3’21”). Assim, para além de reforçar a mensagem da letra, a Romanesca colabora para o estabelecimento da atmosfera que tornará mais imponentes tais solos, rememorando ao ouvinte o teor da letra ao mesmo tempo em que atua como elemento de sublimação do esquema, ao dar vazão à expressividade do solista em caráter virtuosístico. Deve-se também lembrar que o modelo estrutural se

aproxima muito do conceito da ária *da capo* setecentista, em que ritornelos instrumentais compartilhavam a elaboração do tema principal dos versos.

Figura 9 – Blind Guardian. Solo de guitarra de “Lost in the Twilight Hall” (2’00”).
Faixa 6. 1990

Solo de guitarra

Chorus

Look be - hind the mir - ror I'm lost in the twi - light hall...

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Sol bemol maior nas claves de sol e fá.

Outro exemplo assinalável de ocorrência da Romanesca inverte o solo de guitarra para preceder o refrão (Figura 9), inversamente ao que se viu no exemplo anterior (Figura 8). Oriundo de outra banda alemã, o Blind Guardian — fundado em 1984, na cidade de Krefeld, então parte da Alemanha Ocidental (Biography, 2021) —, o excerto verificado à figura 9 pertence à música *Lost in Twilight Hall*⁸ (faixa 6), do álbum *Tales from the Twilight World* (1990), terceiro disco de estúdio da banda.

Aqui, a Romanesca do solo de guitarra serve de esteio à enunciação do refrão, sendo apresentada na arcaica variante por saltos. Nota-se que em comparação à estrutura vista no solo de

8 Os autores desta canção são Hansi Kursch, André Olbrich, Marcus Siepen e Thomas Stauch.

guitarra, o refrão prescinde do grau 3, o que confere maior ênfase ao grau 6 na apresentação do primeiro verso do *chorus*. Mesmo com a ausência do grau 3, o esquema ainda é passível de ser compreendido como uma Romanesca na condição de uma possível variante, uma vez que a ausência de uma característica particular não prejudica a percepção que se tem de determinada elaboração (Rumelhart, 1980 *apud* Gjerdingen, 1988). Sobre a ausência de um estágio na Romanesca, Sanchez-Kisieleswska (2016) debruça-se sobre o estudo de um padrão harmônico-contrapontístico que perfaz os três primeiros estágios da Romanesca (1-5-6) associado às encenações de assuntos sacros em obras setecentistas, denominado pela autora de *Sacred Romanesca*, que se pode traduzir como Romanesca Sacra ou mesmo Romanesca-Hino (Monteiro, 2020, p. 59).

Neste sentido, deve-se constatar que a ocorrência da variante de Romanesca em três estágios no Power Metal é abundante e dá mostras de que, neste subgênero de Rock, a adaptabilidade das elaborações esquemáticas é um ponto conexo à prática setecentista. Abaixo, segue um exemplo no qual o esquema é apresentado com uma substituição do grau 3 pelo grau 4.

Figura 10 – Edguy. Vocalize de “Wings of a Dream” (3’56”). Faixa 2. 1997

The musical score is for the song "Wings of a Dream" by Edguy, from the album "Faixa 2" (1997). It is a transcription of the vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as 135 bpm. The score consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (bass clef), and a drum line (labeled "Caixa Clara"). The vocal line is marked with degree numbers in black circles: 1, 2, 7, 1, 6, 7, #5, 6, 1, 7, 6. The piano accompaniment is marked with degree numbers in white circles: 1, 5, 6, 4, 1, 5, 4. The drum line shows a simple pattern of eighth notes in the first measure, followed by rests.

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Ré maior nas claves de sol e fá.

Proveniente da banda Edguy, originada em Fulda, Alemanha, (Metal Storm, 2021b) a Romanesca que se observa na Figura 10 exemplifica as supressões e/ou substituições que o esquema pode admitir em sua estruturação. Presente na música “Wings of a Dream”, do disco *Kingdom of Madness* (1997), primeiro disco de estúdio⁹ da banda, essa Romanesca mescla o uso de acompanhamento acordal ao uso da caixa clara, caracterizando o tópico de marcha. Aqui, a ocorrência do esquema interagindo com um tópico em um interlúdio rememora ao ouvinte o primeiro verso da letra (*This is my day, soldiers are coming to take me away*), porém em uma atmosfera etérea, que contrasta com a injustiça e a perseguição sofridas pelo agente da narrativa. Antes do vocalize, porém, o estabelecimento da Romanesca como elemento contrastante apoia-se na franja textual que compõe o refrão (*Now dream away, follow me astray, to a world that we can reach on wings of a dream*), sugerindo ao ouvinte o argumento de que, apesar das agruras que se experimenta durante a vida, é possível sonhar e lutar por um mundo melhor e mais justo. De certo modo, o conteúdo textual não se distancia dos demais já vistos, pois tem um caráter místico de superação como tema dominante a orientar todas essas narrativas. Assim, o uso do hibridismo verificável na ideia da Romanesca-Hino — como já notara Sanchez-Kisieleswska (2016) — é um recurso também comum ao repertório do Power Metal, em qualquer posição que se verifique o uso do esquema.

Ainda em relação ao uso da Romanesca como esquema a integrar interlúdios, o exemplo seguinte apresenta-se em franco contraste à composição que lhe abriga.

⁹ Não obstante, no ano de 1995 a banda lançou, de forma independente, o disco “não oficial” *Savage Poetry*, sendo posteriormente relançado no ano 2000 como o seu quarto álbum de estúdio, preservando o antigo título. O disco de onde se extrai a canção foi o primeiro a ser lançado por um selo, nesse caso o da AFM records.

Figura 11 – Angra. Interlúdio de “Carolina IV” (5’43”). Faixa 4. 1996

Violoncello

Piano

$\text{♩} = 60$

Rall.

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Ré maior nas claves de sol e fá.

As possibilidades interativas são, por sinal, mais largas. Em outro exemplo da banda brasileira Angra, a Romanesca presente em “Carolina IV”, quarta faixa do segundo disco da banda, *Holy Land* (1996), aponta para um recurso bastante explorado por bandas de Power Metal: a inserção de cordas friccionadas e o piano em seções contrastantes do construto musical. Nesse caso, um dueto entre piano e violoncelo serve de recurso instrumental para o estabelecimento de um *topos* distinto, ao estilo *Cantabile*, das demais seções da música, cujo propósito — para além de conferir variedade à composição — é refrear o andamento frenético característico dessa obra. No que respeita à constituição da Romanesca, chama a atenção o último estágio do esquema. Comumente, o grau 3 comporta a harmonia de Mediante, em modo menor ou, na norma galante, da Tônica em primeira inversão. Porém, neste exemplo, o acorde resultante está em modo maior e sugere uma elisão: o final da Romanesca e uma Semicadência em um mesmo estágio, dado que a sequência do excerto preconiza a harmonia de Mi menor como centro tonal.

No que toca à Romanesca em funções exclusivamente instrumentais, tem-se abaixo mais um exemplo da ocorrência do esquema em suporte às intervenções solistas da guitarra, mas desta vez com destaque diferente, quando se observa o projeto criativo de um ponto de vista mais largo.

Figura 12 – Avantasia. Solo de guitarra em “The Tower” (7’05”). Faixa 13. 2001

♩ = 150 Solo de guitarra

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Fá sustenido menor nas claves de sol e fá.

A Romanesca acima é proveniente de outro grupo de Power Metal alemão, o Avantasia. Idealizado em 1999 por Tobias Sammet, vocalista do Edguy, o grupo é resultado da reunião de grandes nomes da cena mundial do subgênero, contando com a participação de cantores de nomeada em cada um dos oito discos de estúdio gravados em pouco mais de vinte anos de trajetória. A música “The Tower”, constante no primeiro disco da banda, *The Metal Opera* (2001), é uma síntese exemplar do espírito colaborativo do projeto, contando com nada menos que cinco cantores em sua gravação¹⁰. O disco é uma elaboração conceitual, em que todas as faixas estão ligadas para construir uma narrativa comum, no caso aqui uma amálgama de histórias de bruxas do século XVI e XVII. A ideia do

¹⁰ Tobias Sammet, Michael Kiske, Oliver Hartmann, David DeFeis, Timmo Tolkki e André Matos.

álbum conceitual é advinda do subgênero Rock Progressivo, surgido nos anos 1960 e que, entre altos e baixos, nunca deixou de estar presente nos projetos de bandas de Rock, inclusive de variados subgêneros. No caso deste álbum do Avantasia, a aproximação com o subgênero do ProgRock, como também é chamado, deu-se através da ideia de construir paralelismos com o gênero operístico.

A Romanesca da Figura 12 integra a última faixa do disco, a mais longa de todas, beirando os 10 minutos, e mostra o uso do esquema em posições diferentes no conjunto de uma obra, a servir, também, como elemento sintático de meio/finalização da faixa em questão. Outra particularidade deste exemplar é a estruturação do esquema em modo menor. Ao figurar profusamente no *corpus* analisado, o uso da Romanesca em modo menor no Power Metal pode indicar um conhecimento musical de orientação tradicional por parte dos músicos desse subgênero, que adequam o esquema aos diferentes argumentos tratados nas letras, ao dar diferentes contornos às elaborações do presente esquema.

Como anteriormente dito, a Romanesca pode estar associada a uma miríade de assuntos. No entanto, chama a atenção o uso do esquema no sentido de vilipêndio, configurando uma ironia no que respeita aos *topoi* corriqueiramente atribuídos à elaboração.

Figura 13 – Helloween. Primeiro refrão de “Asshole” (1’03”). Faixa 10. 2013

♩ = 88

1 2 3 1 5 4 1 2

You're an ass - hole... Ty-pical human being... You're a

6 6 6 6 6 6 6 6

1 5

3 1 7 3 2

su - cker... Suck - ing out e - ner - gy...

6 6 6 6 6 6 6 6

6 3 2

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Ré menor nas claves de sol e fá.

O excerto grafado na Figura 13 trata-se de mais uma das muitas ocorrências da Romanesca na obra da banda alemã Helloween. O argumento posto no refrão de “Asshole”, escrita pelo guitarrista Sasha Gerstner, presente no décimo quarto álbum da banda, *Straight Out of Hell* (2013), é de ofensa direta ao interlocutor do agente da narrativa. A continuidade do refrão, onde há a repetição da Romanesca, contém a intensificação dos vitupérios, com agressões verbais à genitora do interlocutor¹¹. No que tange à estruturação do esquema, vê-se a Romanesca em modo menor, à semelhança da Figura 12, progredindo por saltos e com ritmo fragmentário (sextinas e suas subdivisões) para guitarras, baixo e bateria, elementos que favorecem a atmosfera irrequieta imprimida ao refrão, a despeito da sugestão de andamento.

Portanto, para além das inerências do esquema no contexto do Power Metal, a Romanesca observada na Figura 13 justifica-se, aqui, pelo curioso teor textual a qual apoia, mais em consonância com a temática de orientação Punk e não muito comum no subgênero do Power Metal. Talvez por isso, o exemplo não pareça se alinhar a nenhuma tendência majoritária de uso da Romanesca para representação verbal como nos demais casos. Mas, deve-se lembrar, entretanto, que sendo o medievo uma ambientação comum nos temas do Power Metal, há o precedente das cantigas de escárnio e maldizer pertencentes à lírica trovadoresca da baixa Idade Média como possível referência.

Como observado nos primeiros exemplos, o uso da Romanesca nos refrões, ou em momentos a anteceder tais seções, é copiosamente verificado nas mais de três centenas de ocorrências do esquema no *corpus* analisado para a realização deste estudo. O exemplo seguinte também se ajusta à referida práxis, com a Romanesca servindo como elemento chave para a inauguração de um momento formal e interpretativo distinto no decurso da obra.

¹¹ Eis o refrão completo: *You're an asshole, Typical human being, You're a sucker, Sucking out energy, Asshole Typical human being, You motherfucker, Stupid shit you make me flee* (grifo nosso).

Figura 14 – Shaman. Primeiro refrão de “Pride” (1’12”). Faixa 10. 2002

♩ = 160

Some day I'll un - der - stand my dreams so deep in - side

And then I'm free a - gain to leave the pain be - hind...

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Ré maior nas claves de sol e fá.

A Romanesca acima é proveniente da banda brasileira Shaman, formada por ex-integrantes da banda Angra¹², no início dos anos 2000 (Jeffries, 2021). Em seu primeiro disco, *Ritual* (2002), a última faixa, “Pride” (André Matos), comporta a variante por graus conjuntos do esquema e, à semelhança dos três primeiros exemplos, serve ao propósito de encetar um momento distinto na música. Desde a entrada da bateria (0’28”), um andamento vigoroso é estabelecido, com guitarras e baixo a secundar as semicolcheias do bumbo duplo. No momento em que a Romanesca ocorre, a figuração em semicolcheias é mantida para a bateria e para o baixo, porém, há uma liberação da guitarra da carga de semicolcheias. Tal liberação confere à Romanesca acima um *topos Cantabile*, com especial auxílio de um contraponto feito à melodia

¹² Nomeadamente o cantor André Matos, o baixista Luís Mariutti e o baterista Ricardo Confessori.

vocal pelas guitarras. A diferença que aqui se abre para os eventos restantes é que, naqueles, o caráter hinódico da interação deu lugar a uma semelhante associação para o estilo canção, como se este também pudesse ser hibridizado a uma vocalidade específica (Páscoa, 2020).

Destaca-se, também, que tal tópico é reforçado pela progressão da linha melódica vocal através de graus conjuntos e da breve sequência estabelecida entre os compassos 2 e 3, e depois em 6 e 7 do excerto, especialmente para as três primeiras notas dos respectivos compassos, com saltos que não ultrapassam o intervalo de quarta justa.

Figura 15 – Glory Opera. Introdução de “Endless Sin” (0’00”). Faixa 1. 2002

♩ = 163

1 7 6 5 1 4 1 4 3 2 7 1

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Dó maior nas claves de sol e fá.

Os últimos exemplos aqui apresentados mostram como o uso da Romanesca no subgênero tem longo alcance espacial e temporal. O excerto presente na Figura 15 é proveniente de outra banda brasileira, Glory Opera, de Manaus, Amazonas. Fundada em 1997, a banda manauara lançou em 2002 seu primeiro álbum, *Rising Moangá*, explorando lírica amazônica, especialmente as lendas da região. Logo na faixa de abertura, *Endless Sin*, percebe-se uma Romanesca a progredir por graus conjuntos. O uso do esquema pelo grupo se dá através de efeitos de teclado emulando orquestra de cordas (que no jargão do gênero se chama *strings*),

guitarras distorcidas, baixo e bateria, a marcar os pontos de inflexão da Romanesca, conferindo ao excerto uma mistura que bem expressa a pujança do Power Metal com o seu lirismo da linha melódica superior.

Uma particularidade na Romanesca do grupo manauara é a *parrhesia* (nona menor), uma licença melódica que, embora provoque um forte choque harmônico, mantém coerente a ideia presente na melodia. Portanto, para além de servir como elemento exordial, a Romanesca que se vê na figura 15 reflete o grande espraiamento geográfico no uso do esquema em bandas de Power Metal mundo afora, fazendo-se notar em um grupo que não figura no *mainstream* do subgênero a nível mundial.

Figura 16 – Helloween. ‘Pré-refrão’ de “Out for the Glory” (1’41”). Faixa 1. 2021

♩ = 155

Go shape your state like hea - ven A site for all to live and thrive Your

lord-ship is led by vir - tues Re - tain a base that's built on faith and faith

Fonte: Transcrição dos autores.

Descrição da imagem: baixo e melodia da Romanesca em Dó maior nas claves de sol e fá.

Por fim, um exemplo recente de que o esquema da Romanesca continua a ser recurso comunicativo em uso pelos apreciadores do gênero. O exemplo é proveniente do último álbum de estúdio da banda Helloween (2021), de título homônimo. Logo na faixa

de abertura, “Out for the Glory” (Michael Weikath), verifica-se a dupla ocorrência da Romanesca antes do refrão. A faixa em questão aborda o tema da esperança onírica na construção de um mundo melhor, justo, virtuoso e próspero, baseado, mormente, na fé. É interessante notar que, na construção do esquema, tanto o baixo quanto a linha vocal possuem o mesmo contorno melódico em muitos pontos da elaboração, sugerindo, portanto, uma convergência de intenções quanto à construção do mundo idealizado pela letra. No âmbito da música em si, a Romanesca observada na Figura 16 se vale de um deslocamento para a distante tonalidade de Mi bemol maior, uma vez que o ambiente harmônico que a antecede está calcado na tonalidade de Ré menor. O recurso a regiões harmônicas distantes acaba por dar um acabamento refinado à Romanesca, visto que expressa o sentimento utópico inerente à vontade humana de plena superação de suas angústias.

4. Considerações finais

É suficientemente sabido que o esquema da Romanesca permite caminhos melódicos em *pas de deux* com o baixo, apoiando-se em passagens pelos graus 1 e 5. Na maior parte das vezes, no repertório tradicional, a variante por graus conjuntos tem uma melodia que caminha em sentido oposto e não raramente, alcança a oitava para criar uma ideia algo apoteótica e já aí induz a aspectos semânticos que lhe podem ser conferidos neste ou naquele tema. Esses usos também passaram à posteridade e frequentam o repertório do subgênero aqui mencionado.

Mas, no Power Metal, verificou-se, entretanto, que a progressão melódica que acompanha os baixos de Romanesca percorrem a sequência 3-2-1 com grande frequência. Também é muito comum que o quarto grau insista em se fazer presente por diversas passagens, mas não necessariamente como apoio, embora ele seja assim encontrado por vezes. Não se sabe ainda se tal aspecto de linguagem tem outras implicações ou referências, embora não seja nada distante do que o modelo tradicional permita.

A constatação da existência desses exemplos do uso de Romanesca, pelos artistas em diferentes agrupamentos pertencentes ao subgênero do Power Metal, à medida que desvela uma importante conexão com recursos sintáticos presentes no sistema comunicativo musical que parecem não ter se interrompido desde os últimos quatro ou cinco séculos, abre novas indagações. A primeira delas é saber se há como configurar uma variante própria do contexto cultural onde a Romanesca veio repousar, nesse nicho repertorial de fins do século XX e das primeiras décadas do século XXI. Muito provavelmente, pelos exemplos aqui escolhidos, pode-se perceber que algumas abordagens buscaram variar o modelo, mas sem que se saiba até o momento da pesquisa se tais ajustes fixam a Romanesca em mais uma norma possível na literatura musical.

Outra questão interessante a ser aprofundada diz respeito às fontes de algumas das elaborações. Se a Romanesca-Hino vier a se constituir numa elaboração referencial já ela um híbrido, e com grandes possibilidades de ampliação tópica e de tropificação de significados, caberia saber se tal escolha vem amparada pela prática musical de igreja existente nos albores do Rock e do Jazz, como produtos de uma cultura negra e sulista norte-americana com fortes vínculos religiosos de raiz europeia, ou se a conexão é mais próxima, devida à grande popularidade dos autores do classicismo vienense com o apogeu da indústria fonográfica em meados do século XX, cujos impactos foram assumidamente absorvidos pelo já mencionado Rock Progressivo.

No que diz respeito aos significados — ou seja, às qualidades tópicas de tais elaborações —, as observações apontam até aqui para a possibilidade de usos indéxicos de ideias estabelecidas em outros contextos, mas é bastante aliciante no conjunto de exemplos que haja estabelecimento de novos significados próprios a se superpor como camadas semânticas que dão vida aos recursos sintáticos de que se valem essas criações musicais. Isso indicaria um vigor de projetos poéticos e, portanto, de mimesis no uso do

esquema em tempos hodiernos. Além disto, faz-se necessária a tarefa de teorizar acerca do reaproveitamento dos tópicos observados por Ratner e seus seguidores, quando transpostas para o ambiente cultural do final do século XX e início do XXI.

No contexto em que a música está atrelada à cultura visual de massa, fica ainda mais intrigante considerar se os projetos criativos tradicionais — como no caso da ópera, da música sacra e de seus assemelhados provenientes do contexto do século XVIII e entorno — não permitiram o uso da Romanesca para um propósito pictórico, de maior envergadura, nas elaborações das últimas décadas do passado século e que esse repertório aqui representa. Assim, a pictorialidade dos projetos setecentistas seriam também articuláveis com aquelas das últimas décadas para cá, onde a força da imagem se impõe mandatória e, como já é de nosso testemunho, recupera visualidades várias, de tempos e lugares diferentes.

Espera-se que, para todos estes casos, existam novas respostas, inevitavelmente novas perguntas, e um debate constante sobre o assunto, de modo a podermos compreender mais sobre os aspectos, não só comunicativos, mas ontológicos da música.

Referências

A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 14 abr. 1932, ano XLIX, nº 85, p. 6.
Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653&pesq=partimento&pasta=ano%20193&hf=memoria.br.gov&pagfis=71016>. Acesso em: 26 fev. 2021.

ANGELS CRY. [Compositor e intérprete]: Angra. Yokohama: JVC, 1993. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TBegfRKsgtA&list=OLAK5uy_n4t2F26Lpuw-OFSUW05qPYQTy1fTy5t4Q&index=2. Acesso em: 06 maio 2021.

ASSHOLE. Intérprete: Helloween. Compositor: Sasha Gerstner. *In*: STRAIGHT OUT OF HELL. Intérprete: Helloween. New York: Sony Music, 2013. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=huHFKmoczTA>. Acesso em: 10 mai. 2021.

BIOGRAPHY. [Compositor e intérprete]: Blind Guardian, 2021.
Disponível em: <https://www.blind-guardian.com/media/>. Acesso em: 24 abr. 2021.

BUSH, John. Gamma Ray biography. **All Music**, 2021.
Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/gamma-ray-mn0000190331#biography>. Acesso em: 24 abr. 2021.

CAROLINA IV. Intérprete: Angra. Compositores: André Matos; Rafael Bittencourt; Kiko Loureiro; Luis Muriutti; Ricardo Confessori. *In*: HOLY LAND. Intérprete: Angra. Yokohama: JVC, 1996. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eVHNvYyPKU>. Acesso em: 08 maio 2021.

CARRY on. Intérprete: Angra. Compositor: André Matos. *In*: ANGELS CRY. Intérprete: Angra. Yokohama: JVC, 1993. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LqDmOLRhME>.

EAGLE fly free. Intérprete: Helloween. Compositor: Michael Weikath. *In*: KEEPER OF THE SEVEN KEYS PART II. Intérprete: Helloween. New York: BMG Music, 1988. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LqDmOLRhME>. Acesso em: 06 maio 2021.

EMERALD sword. Intérprete: Rhapsody of fire. Compositores: Alessandro Staropoli; Lucca Turilli. *In*: SYMPHONY OF ENCHANTED LANDS. Intérprete: Rhapsody of fire. Hamburg: Limb Music, 1998. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y5kLxQGbRYg>. Acesso em: 06 maio 2021.

ENDLESS sin. Intérprete: Glory Opera. Compositor: Jean Rotten. *In*: RISING MOANGÁ. São Paulo: Megahard Records, 2002. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6LGm9kooayA>. Acesso em: 10 maio 2021.

GERBINO, Giuseppe. Romanesca. *In*: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford: Published online, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23732>. Acesso em: 30 apr. 2021.

GJERDINGEN, Robert. **A classic turn of phrase:** music and the psychology of convention. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

GJERDINGEN, Robert. **Music in the Galant Style.** Oxford/New York: Oxford University Press, 2007.

GJERDINGEN, Robert. **Child composers in the old conservatories:** how orphans became elite musicians. Oxford/New York: Oxford University Press, 2020.

GLORY OPERA. **Rising Moangá.** São Paulo: Megahard Records, 2002. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G5Pk9arCool&list=OLAK5uy_m1QrBLjdwE73BIC8sKcie-yQgeSlqxAjM&index=2. Acesso em: 10 maio 2021.

HEAVEN can wait. Intérprete: Gamma Ray. Compositor: Kay Hansen. *In*: HEADING FOR TOMORROW. Intérprete: Gamma Ray. Berlin: Noise International, 1990. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZ18NQveRCw> Acesso em: 07 maio 2021.

HEADING FOR TOMORROW. [Compositor e intérprete]: Gamma Ray. Berlin: Noise International, 1990. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zj6zjRGxC>

HELLOWEEN. Keeper of the Seven Keys Part II. New York: BMG, 1988. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e7d1Vq4AV44&list=OLAK5uy_mLeHpH6TxPhE5k4ahMS9bNNyW8iyhf-j0&index=2 Acesso em: 06 maio 2021.

HELLOWEEN. Straight Out of Hell. Hamburg: Sony Music, 2013. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T3m7q2u6DHM&list=OLAK5uy_kqiRPqIX1aTvYPw3YkeQCBwlf1E2o7Ck&index=2. Acesso em: 10 maio 2021.

HELLOWEEN. Helloween. Göppingen/Los Angeles: Nuclear Blast, 2021. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7-kgCm7Y3_U&list=OLAK5uy_kGFbpxQCDgdFR7qcts6j0v-buQn--4Y48&index=2. Acesso em: 26 jun. 2021.

HOLY LAND. [Compositor e intérprete]: Angra. Yokohama: JVC, 1996. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GW-F6Ri3feg&list=OLAK5uy_kPd0sUOZ_aiVfrD16g_Mx1lVBssK8RIso&index=2. Acesso em: 08 maio 2021.

HUEY, Steve. Avantasia biography. **All Music**, 2021. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/avantasia-mn0000052693#biography>. Acesso em: 25 abr. 2021.

JEFFRIES, David. Shaman biography. **All Music**, 2021. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/shaman-mn0001527962#biography>. Acesso em: 26 abr. 2021.

JUREK, Thom. Rhapsody of Fire biography. **All Music**, 2021. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/rhapsody-of-fire-mn0000561791#biography>. Acesso em: 23 abr. 2021.

KINGDOM OF MADNESS. [Compositor e intérprete]: Edguy. Hamburgo: AFM, 1997. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rn-wtxx6ZxA&list=OLAK5uy_nKpjvIR-e8lxiupj2zdPixJDvtZswZHZ0&index=2. Acesso em: 08 maio 2021.

LOST IN TWILIGHT HALL. Intérprete: Blind Guardian. Compositores: Hansi Kursch; André Olbrich; Marcus Siepen; Thomas Stauch. *In*: TALES FROM THE TWILIGHT WORLD. Intérprete: Blind Guardian. Los Angeles: No Remorse/Virgin, 1990. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dX3NXxTBXWc>. Acesso em: 07 maio 2021.

METAL STORM. **Angra Biography**. [s. l.]: Metal Storm, 2021a. Disponível em: https://metalstorm.net/bands/biography.php?band_id=32&bandname=Angra. Acesso em: 23 abr. 2021.

METAL STORM. **Edguy Biography**. [s. l.]: Metal Storm, 2021b. Disponível em: https://metalstorm.net/bands/biography.php?band_id=91&bandname=Edguy. Acesso em: 24 abr. 2021.

MONTEIRO, Guilherme. **Análise tópica, de schemata e de elementos retórico-musicais em “Seis Responsórios Fúnebres” de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)**. 2020. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020. Disponível em: <https://pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/46-6.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2021.

OUT FOR THE GLORY. Intérprete: Helloween. Compositor: Michael Weikath *In*: HELLOWEEN. Intérprete: Helloween. Göppingen/Los Angeles: Nuclear Blast, 2021. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5rUkqvCDVY>. Acesso em: 26 jun. 2021.

PÁSCOA, Márcio. To be or not to be topic, is that the question: interações entre a Romanesca e o amor devoto na opera seria italiana do século XVIII. *In*: PÁSCOA, Márcio (org.). **Música, Linguagem e (Re) Conhecimento**. 1. ed. Manaus: Editora UEA, 2020, v. 1, p. 92-122.

PÁSCOA, Márcio; MONTEIRO, Guilherme. Os esquemas de contraponto na música brasileira do Antigo Regime: o caso dos Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus de Castro Lobo. **Musica Hodie**, Goiânia, v. 18, nº 2, p. 196-212, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v18i2.51175>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/51175>. Acesso em: 29 nov. 2024.

PÁSCOA, Márcio; TRILHA, Mário. Romanesca em movimento: a itinerância de um “schema”. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [s. l.], v. 10, n. 1, 2023. DOI: 10.36025/arj.v10i1.31581. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/31581>. Acesso em: 23 out. 2024.

PRIDE. Intérprete: Shaman. Compositor: André Matos. *In*: RITUAL. Intérprete: Shaman. Santa Monica/Hilversum: Mercury/Universal Music, 2002. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DaGWCKnQ2dM>. Acesso em: 10 maio 2021.

RATNER, Leonard. **Classic Music**: expression, form, and style. New York: Schirmer, 1980.

RHAPSODY OF FIRE. **Symphony of Enchanted Lands**. Hamburg: Limb Music, 1998. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BVTWmTyalVo&list=OLAK5uy_m5SMP9g43iuDZ3MPKA8Nlr6efjf3jzcd8&index=2. Acesso em: 06 mai. 2021

RIVADAVIA, Eduardo. Helloween biography. **All Music**, 2021. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/helloween-mn0000957340#biography>. Acesso em: 23 abr. 2021.

SANCHEZ-KISIELEWSKA, Olga. Interactions between topic and schemata: the case of sacred romanesca. **Theory and Practice**, New York, v. 41, p. 47-80, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26477756>. Acesso em: 14 ago. 2019.

SHAMAN. **Ritual**. Santa Monica/Hilversum: Mercury/Universal Music, 2002. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KbXuNXcyj3M&list=OLAK5uy_kUDqEhs6edGqwulpaGkUX6HLM0P9CDN1M&index=2. Acesso em: 10 maio 2021.

TALES FROM THE TWILIGHT WORLD.[Compositor e intérprete]: Blind Guardian. Los Angeles: No Remorse/Virgin, 1990. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c9Q8-5EEExGI&list=PL8coof_2ZKmjmk_uRaDSAXKf1MZDyze13. Acesso em: 07 maio 2021.

TAVARES, Fernando; MACHADO NETO, Diósnio. As transformações e heranças do modelo pedagógico napolitano: uma pequena reflexão a partir do tratado de João Sépe. **Orfeu**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 01-25, ago. 2024. DOI: 10.5965/2525530409022024e0103. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/2550>. Acesso em: 29 nov. 2024.

THE METAL OPERA.[Compositor e intérprete]: Avantasia. Hamburg: AFM, 2001. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sXcdhxApbTQ&list=PLxJjCp5YX06db4t6wdl7NXy8o5cU6ElV0>. Acesso em: 09 maio 2021.

THE TOWER. Intérprete: Avantasia. Compositor: Tobias Sammet. *In*: THE METAL OPERA. Intérprete: Avantasia. Hamburg: AFM, 2001. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCtk3fUoLF4>. Acesso em: 09 maio 2021.

WINGS OF A DREAM. Intérprete: Edguy. Compositor: Tobias Sammet. *In*: KINGDOM OF MADNESS. Intérprete: Edguy. Hamburgo: AFM, 1997. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rn-wtxx6ZxA&list=OLAK5uy_nKpjvIR-e8lxiupj2zdPixJDvtZswZHZ0&index=2. Acesso em: 08 maio 2021.

YOZHIYOKA, Ágata; MACHADO NETO, Diósnio. Dies irae: tempesta e sombra em missas de réquiem luso-brasileiras. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 25., 2015, Vitória. **Anais** [...] Vitória: Edufes, 2015, p. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281285446_Dies_irae_tempesta_e_sombra_em_missas_de_requiem_luso-brasileiras. Acesso em: 29 nov. 2024.

Agradecimentos

Os autores gostariam de agradecer ao CNPq, pela concessão de bolsa de produtividade em pesquisa; e à FAPEAM, pela concessão de bolsa de doutorado e pelo auxílio financeiro através da Resolução N. 002/2025 - POSGRAD 2025/2026

Financiamento

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM)
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.