Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

PATRÍCIA DE ALMEIDA FERREIRA LOPES

**A singular sonoridade de Matita Perê
construída por meio da parceria de
Tom Jobim e Claus Ogerman**

São Paulo

2017

Patrícia de Almeida Ferreira Lopes

**A singular sonoridade de Matita Perê
construída por meio da parceria de
Tom Jobim e Claus Ogerman**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Linha de Pesquisa: Questões Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim

Versão Corrigida

**São Paulo
2017**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lopes, Patrícia de Almeida Ferreira

A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman / Patrícia de Almeida Ferreira Lopes. -- São Paulo: P. A. F. Lopes, 2017. 288 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Gilmar Roberto Jardim
Bibliografia

1. Antonio Carlos Jobim 2. Matita Perê 3. Arranjo 4. Música brasileira 5. Claus Ogerman I. Jardim, Gilmar Roberto II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome da Autora: LOPES, Patrícia de Almeida Ferreira

Título da Tese: A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Aos meus queridos pais, Lia e José,
com amor e gratidão pela compreensão,
carinho, presença e incansável apoio
ao longo do período de elaboração desse trabalho.

Agradecimentos

À Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, por ter nos dado a oportunidade de desenvolver essa pesquisa e de compartilhá-la com o público interessado.

Ao meu orientador Gil Jardim, pelo constante incentivo e o estímulo de fazer sempre o melhor.

Ao Dori Caymmi, pela delicadeza de ter nos concedido uma entrevista sobre o processo de elaboração dos arranjos de Matita Perê.

Ao Paulo Jobim, pela gentileza de ter nos esclarecido vários pontos importantes sobre a parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman.

Aos doutores da banca de qualificação, Ivan Vilela e Paulo Tiné, pelas sugestões que ajudaram imensamente o desenvolvimento da pesquisa.

À querida professora Adriana Lopes da Cunha Moreira, pela amizade e apoio constante.

Ao meu querido colega Flávio Regis Cunha, pela generosidade e apoio no início da pesquisa.

Ao Giovanni Cardilho Matarazzo, pela revisão da partitura do violão em Matita Perê, ao Carlos Roberto Ferreira dos Santos pela revisão da partitura da percussão e ao Filipe Daniel Fonseca dos Santos, pela belíssima editoração dos exemplos musicais.

Às queridas Gizah Garcia Leal e Ana Gabriela Garcia dos Santos, pelo trabalho minucioso e cuidadoso da revisão do texto.

À minha querida mestra Marisa Rezende por estar sempre presente em minhas escolhas musicais.

À querida Selma Tavares, pelo apoio sensível e carinhoso no *backstage*.

Às minhas queridas irmã Andrea e filha Mariana, pela compreensão, apoio e carinho sempre.

E principalmente aos meus pais Lia e José, pelo amor, dedicação, paciência e generosidade durante toda a elaboração dessa pesquisa.

Este trabalho contou com auxílio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

“Todas as vezes que Tom abriu o piano,
o mundo melhorou.
Mesmo que por poucos minutos,
tornou-se um mundo mais harmônico,
mais melódico e poético.
Todas as desgraças individuais ou coletivas
pareciam menores porque,
naquele momento, havia um homem
dedicando-se a produzir beleza.
O que resultasse de seu gesto de abrir o piano,
uma nota, um acorde, uma canção,
vinha tão carregado de excelência,
sensibilidade e sabedoria que,
expostos à sua criação, todos nós,
seus ouvintes, também melhorávamos como seres humanos.”

Ruy Castro (2001, p. 29)

Resumo

LOPES, Patrícia de A. F. *A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman*. São Paulo, 2017. 289 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Este trabalho teve como propósito central investigar a sonoridade jobiniana na obra *Matita Perê* (1973), de Tom Jobim e Paulo César Pinheiro. Para isso, concentrou-se em pesquisar de que maneira Claus Ogerman contribuiu para o resultado idealizado por Jobim, isto é, como o arranjador e o compositor, ambos com suas referências pessoais e distintas, somaram-se para a construção desse resultado sonoro. Partiu da análise da canção *Matita Perê*, das observações dos processos de construção da orquestração e das interfaces poéticas. Objetivou ampliar o conhecimento da obra de Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, contribuindo, assim, para a compreensão do legado do cancioneiro brasileiro. O resultado concreto deste estudo acadêmico foi a construção das partituras digitalizadas e fiéis às gravações originais de *Matita Perê*, deixando-as disponíveis para o público interessado.

Palavras chave: Antônio Carlos Jobim, *Matita Perê*, arranjo, música brasileira, Claus Ogerman

Abstract

LOPES, Patrícia de A. F. *The singular sonority of Matita Perê built by the partnership of Tom Jobim and Claus Ogerman*. São Paulo, 2017. 289 pp. Thesis (Doctorate in Music). School of Communication and Arts, University of São Paulo.

The main purpose of this work was to investigate the jobinian sonority in the song *Matita Perê* (1973), by Tom Jobim and Paulo César Pinheiro. For this, we concentrated on the research of how Claus Ogerman contributed to the result designed by Jobim, and how the arranger and the composer, both with their personal and distinct references, worked together to build this sonority. This research is based on the analysis of the song *Matita Perê*, the observations of the building processes of the orchestration and the poetic interfaces. It aimed at broadening the knowledge of the musical work of Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, thus contributing to the understanding of the legacy of the Brazilian song writer. The substantial result of this academic research was the construction of computer edited musical scores of the original recording of *Matita Perê*, making them available for future studies.

Keywords: Antônio Carlos Jobim, *Matita Perê*, arrangement, Brazilian music, Claus Ogerman

SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
1.1 Pesquisa bibliográfica.....	16
2. Tom Jobim e a parceria com Claus Ogerman	18
2.1. Considerações sobre a arte do arranjo musical.....	19
2.2. Parcerias de Tom Jobim.....	24
2.3. Claus Ogerman e Tom Jobim: o início da parceria.....	26
3. Matita Perê	37
3.1. Apresentação	38
3.2. Entrevista com Dori Caymmi.....	40
3.3. Aspectos de Matita Perê – interno e externo.....	43
4. Análise da obra Matita Perê.....	46
4.1. Interfaces poéticas	47
4.1.1 Considerações parciais.....	59
4.2 Considerações sobre os procedimentos de construção da orquestração	60
4.2.1 <i>Piccolo</i>	64
4.2.2 Flautas	68
4.2.3 Clarinete baixo e corne inglês	81
4.2.4 Trompas	94
4.2.5 Violão e piano	104
4.2.6 Percussão	109
4.2.7 Cordas	117
4.2.7.1 Contrabaixo	131
4.2.8 Considerações parciais.....	134
4.3. Análise da composição musical	135
4.3.1 Quadro das progressões harmônicas	153
4.3.2 Quadro panorâmico da estrutura de Matita Perê.....	154
4.3.3 Partitura do quadro panorâmico da estrutura de Matita Perê.....	155
4.3.4 Considerações parciais.....	159
5. Conclusão	160
5.1. Considerações finais.....	161
Referências Bibliográficas.....	165

Anexo A – Manuscrito de Matita Perê por Claus Ogerman.....	170
Anexo B – Partitura digitalizada de Matita Perê: versão de Claus Ogerman.....	188
Anexo C – Partitura digitalizada de Matita Perê: versão do áudio.....	212
Anexo D – Partitura digitalizada de Matita Perê: versão comparativa entre áudio e manuscrito.....	250
Observações sobre as partituras digitalizadas.....	288

Jobim e Ogerman (MÁXIMO, 1995, p. 10)

1. Introdução

A obra de Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim vem gerando interesse na área da pesquisa, principalmente a partir do ano de sua morte, 1994. Há, portanto, diversas biografias, gravações de tributos e pesquisas científicas relevantes sobre o compositor. Jobim foi um dos principais responsáveis pela criação da sonoridade da Bossa Nova e obteve grande reconhecimento internacional, sem precedentes na música popular brasileira. No dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o verbete “Jobim, Antonio Carlos”¹ traz o seguinte texto, escrito por Gerard Béhague:

“Durante os últimos 25 anos de sua vida, o reconhecimento mundial de seu talento foi sem precedentes para um músico popular brasileiro: sua música foi gravada nos melhores estúdios de Nova Iorque e Los Angeles e lançada pelos mais importantes selos multinacionais. Fez *tournées* com seu grupo Banda Nova em vários continentes, ganhou diversos *Grammy Awards* e recebeu premiações com louvor, incluindo título de Doutor Honoris Causa de universidades brasileiras e portuguesas. Foi relevante sua colaboração com outros músicos brasileiros, entre eles João Gilberto, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso e Milton Nascimento. Várias biografias, songbooks e monografias sobre seu trabalho foram publicadas. Suas obras, que somam, aproximadamente 250 títulos, revelam um compositor profundamente criativo. Suas melodias, as harmonias, os ritmos inovadores e inspiradores e as orquestrações criativas sempre expressaram seu amor apaixonado por sua cidade natal e seu povo com simplicidade e emoções sinceras.” (BÉHAGUE, 2001)

Sua canção de maior sucesso, *Garota de Ipanema*, vendeu dois milhões de cópias na época de seu lançamento nos Estados Unidos e é a segunda música mais executada no mundo, ficando atrás apenas de *Yesterday*, dos Beatles². Apesar de todo esse sucesso e dessa valorização, Jobim não se cansou de buscar o crescimento artístico, o que levou sua obra a atingir um elevado nível de elaboração e sofisticação, principalmente a partir do álbum *Matita Perê* (1973).

¹ “During the last 25 years of his life the worldwide recognition of his talents was unprecedented for a Brazilian popular musician: his music was recorded in the best studios of New York and Los Angeles and released on the largest multinational labels. He toured with his Banda Nova in several continents, received several further Grammy awards and was awarded many honours, including honorary doctorates from Brazilian and Portuguese universities. Most important were his collaborations with other Brazilian musicians, including João Gilberto, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso and Milton Nascimento. Several biographies, songbooks and monographs on his work were published. His output, which numbers some 250 titles, reveals his talents as a profoundly creative composer whose innovative and inspiring melodies, harmonies and rhythms and inventive orchestration always expressed his passionate love for his native city and its people with simplicity and honest emotion.” (BÉHAGUE, 2001)

² Fontes desta informação em HOMEM, 2012, p. 122, e também nos sites abaixo, acessados em 24 de outubro de 2016 <http://performingsongwriter.com/girl-from-ipanema/> e <http://latinmusic.about.com/od/brazilian/a/The-Girl-From-Ipanema-The-Most-Famous-Brazilian-Song-In-History.htm> e <http://www.npr.org/2012/07/08/156430077/who-is-she-just-one-of-the-most-popular-songs-ever>

Ao longo da carreira, Jobim contou com a parceira de diversos arranjadores e orquestradores, entre eles Radamés Gnatalli, Eumir Deodato, Dori Caymmi e Claus Ogerman, sendo este último o seu mais frequente parceiro, já que produziram juntos sete discos, como veremos mais adiante. Ogerman contribuiu para a sedimentação de um estilo que tem como um dos principais componentes a textura³, executada por meio de escolhas de determinados instrumentos que compuseram os *ensembles* utilizados nas gravações e nos shows.

As pesquisas sobre a obra composicional de Claus Ogerman⁴ são escassas, e sobre ela encontramos apenas uma dissertação de mestrado⁵. Sua produção composicional não foi numerosa, o que se justifica pelo fato de ele ter trabalhado intensamente como arranjador no início de sua carreira, principalmente para a indústria fonográfica norte-americana. Trabalhou em parceria também com renomados músicos do Jazz, como Bill Evans e Michael Brecker. Entretanto, a produção não numerosa como compositor não diminui o valor de suas composições, já que é autor de obras orquestrais de elevado nível de elaboração. Uma das mais

³ “Termo usado para se referir aos aspectos sonoros de uma estrutura musical. Pode ser aplicado aos aspectos verticais de uma obra ou de trecho dela, como, por exemplo, a forma pela qual partes individuais ou vozes são tecidas juntas; a suas propriedades, tais como coloração sonora ou ritmo; ou a características da performance, como articulação e dinâmica.” “A term used when referring to the sound aspects of a musical structure. This may apply either to the vertical aspects of a work or passage, for example the way in which individual parts or voices are put together, or to attributes such as tone colour or rhythm, or to characteristics of performance such as articulation and dynamic level.” “Texture.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, endereço visitado em 17 de maio de 2015: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27758?q=texture&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

⁴ Claus Ogerman, nascido em Ratibor, antiga província alemã, em 29 de abril de 1930, é compositor, regente e pianista de nacionalidade norte-americana. Estudou música em Nuremberg e em 1955 começou a escrever arranjos para gravações. Em 1959 foi para os Estados Unidos, estabelecendo-se permanentemente em Nova Iorque, tornando-se cidadão norte-americano. Dedicou-se principalmente a trabalhos comerciais como arranjador e foi bem avaliado pela crítica. Suas principais participações em álbuns de jazz foram em: The Composer of “Desafinado” Plays (1963, com Tom Jobim), Bill Evans Trio with Symphony Orchestra (1965, com Bill Evans), Motions and Emotions (1969, com Oscar Peterson), Symbiosis para piano e orquestra (1975, com Bill Evans), Terra Brasilis I / II (1980, com Jobim) e Cityscape para saxofone e orquestra (1982, com Michael Brecker, obra em que todas as composições e a regência são de Ogerman). Formou duas editoras musicais e produziu álbuns de intérpretes dos mais variados estilos do mercado da música popular norte-americana até 1970. A partir de então, encerrou suas atividades no mercado de música comercial. Em 1980 encerrou por completo seus trabalhos como arranjador, dedicando-se exclusivamente às próprias composições. A coleção completa de suas partituras publicadas está na biblioteca Deutsche Bibliothek, em Berlin, Alemanha. (STRUNK, 2012) Claus Ogerman faleceu em março de 2016 aos 85 anos de idade.

⁵ CUNHA, Flávio Régis Sudário. Claus Ogerman - uma análise do concerto para piano e orquestra (1993): música e história cultural. São Paulo, 2013. 301f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie.

relevantes é *Lyric Suite* (1952), que integra o seu álbum *Lyrical Works* (1997), gravado pela EMI com a London Symphony Orchestra⁶.

A parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman estabeleceu-se por meio de arranjos feitos em sete álbuns, sendo eles: *Antonio Carlos Jobim: The Composer of Desafinado Plays* (1963); *A Certain Mr. Jobim* (1965); *Wave* (1967); *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967); *Matita Perê* (1973); *Urubu* (1976); e *Terra Brasilis I / II* (1980).

Como arranjo é o tema fundamental desta pesquisa, pois a parceria Jobim-Ogerman estabeleceu-se por meio de arranjos, julgamos necessário fazer uma breve exploração conceitual, que será apresentada no capítulo 2. Ainda nesse capítulo, acrescentamos uma contextualização histórica da época em que se deu a parceria Jobim – Ogerman.

No capítulo 3 abordamos o processo de elaboração da peça *Matita Perê* (1973), fizemos uma contextualização histórica do momento desse processo, e comentamos a maneira como Jobim relacionou-se com movimento modernista brasileiro. Há também as observações de Dori Caymmi, que gentilmente nos concedeu uma entrevista esclarecedora sobre os processos de criação de Tom Jobim e sua parceria com Claus Ogerman.

No capítulo 4 encontram-se as interfaces poéticas de *Matita Perê*, as considerações sobre os procedimentos de construção da orquestração – suas instrumentações e matizes – e a análise da composição musical.

E, por fim, o capítulo 5 traz as considerações finais desta tese. Nos anexos estão as partituras digitalizadas de *Matita Perê*.

O interesse por esse tema nasceu da admiração pela obra de Antônio Carlos Jobim e Claus Ogerman, ambos pianistas, compositores e arranjadores. Motivada por minha trajetória profissional como pianista, compositora e também arranjadora de minhas próprias peças, sempre com entrelaçamento literário – a exemplo do ciclo de canções inspiradas em Fernando Pessoa –, meu intuito foi investigar a obra de Antônio Carlos Jobim, e compreender os fatores que contribuíram para a construção dessa sonoridade. Os principais pontos que despertaram meu interesse foram: a sua

⁶ Para citar algumas obras de Ogerman: *Piano Concerto* e *Concerto for Orchestra*, gravados com a National Philharmonic Orchestra no álbum *Two Concertos* (2001) pela Decca U.S.; *Works For Violin and Piano*, gravados com os músicos Yue Deng (violino) e Jean-Yves Thibaudet (piano) no álbum de mesmo título, em 2007, pela Decca Records.

parceria com outros arranjadores, em especial com Ogerman, e o que cada um havia criado; o cuidado que Ogerman teve de não interferir, como veremos nas considerações finais, na estrutura final da composição; o fato de Jobim conferir um significado especial ao piano e à flauta dentro da composição, instrumentos que ele tocava; o compromisso que Jobim manteve com o entrelaçamento do texto com a música; o fato de Jobim e Ogerman transitarem nos ambientes sonoros da música de concerto⁷ e da música popular; e o fato de Jobim, por meio da orquestração sinfônica, ter somado características da música de concerto à sua sonoridade.

Nossa pesquisa, por tratar da interação entre diferentes universos musicais, relacionou-se também ao tema de pesquisa do meu orientador, Prof. Dr. Gil Jardim, a saber, Comunidades Musicais que se Tocam.

1.1 Pesquisa bibliográfica

O presente trabalho baseou-se em fontes primárias, ou seja, nos manuscritos dos arranjos de Ogerman para a peça *Matita Perê* (1973), disponíveis no website do Instituto Tom Jobim, e na bibliografia existente sobre Jobim e Ogerman, que inclui entrevistas, biografias e trabalhos científicos.

Esses manuscritos não são as partituras finais utilizadas na gravação do álbum *Matita Perê* (1973), e há diferenças, em alguns momentos, entre o que está escrito e o que se ouve. Essa questão foi justamente a principal motivação para escrever as partituras fiéis a essa gravação.

Entre os principais títulos de livros para nossa pesquisa, contamos com: “Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova”, de Ruy Castro; “Histórias de canções: Tom Jobim”, de Wagner Homem; “Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado”, de Helena Jobim; “Cancioneiro Jobim: obras completas”, de Paulo Jobim; “Três canções de Tom Jobim”, de Lorenzo Mammi; “Tons sobre Tom”, de Tárík de Souza; e “Listen: a history of our ears”, de Peter Szendy.

Existe atualmente um crescente número de pesquisas sobre a obra de Tom Jobim. Podemos listar alguns desses trabalhos científicos, olhares diferenciados sobre

⁷ Usaremos essa expressão para nos referir à música erudita ocidental ou música clássica.

a obra do compositor, que são citados no presente trabalho. Dentre eles: “Uma teoria nativa da música: o projeto de brasilidade de Tom Jobim”, de Caio Gonçalves Dias; “Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade da obra musical” e “A estética musical impressionista na obra de Antonio Carlos Jobim”, de Luiz Duarte; “Claus Ogerman - uma análise do concerto para piano e orquestra (1993): música e história cultural” e “Uma análise da escrita musical para orquestra de cordas no arranjo de Claus Ogerman para Desafinado (1967) e sua contribuição para a Bossa Nova”, de Flávio Regis Cunha; “Brasília – Sinfonia da Alvorada: estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim”, de Clairton Rosado; “Eclecticism in the music of Antônio Carlos Jobim: a consideration of stylistic diversity”, de Peter Freeman; e “Tom & Rosa”, de Heloísa Murgel Starling. Outros artigos e trabalhos científicos que foram relevantes para a construção desta presente pesquisa foram: “Cantando a própria história”, de Ivan Vilela; “Mário de Andrade e a utopia do som nacional” e “O nacional na música erudita x brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural”, de Arnaldo Contier; “As práticas de reelaboração musical”, de Flávia Pereira; e “Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960”, de Paulo Tiné.

2. Tom Jobim e a parceria com Claus Ogerman

2.1 Considerações sobre a arte do arranjo musical

Como a parceria Ogerman – Jobim foi estabelecida por meio de arranjos, torna-se necessário tratar, mesmo que brevemente, desse tema. Aqui apresentaremos três conceitos que mais se afinam com esta pesquisa.

No dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Malcom Boyd (2001) define arranjo como “O retrabalho de uma composição musical, geralmente para um meio (instrumentação) diferente do original”. Segundo ele:

“A palavra **arranjo** pode ser aplicada a qualquer obra musical que se baseia ou que contenha material preexistente. Forma de variação, *contrafactum*, missa de paródia, pastiche ou trabalhos litúrgicos baseados em um *cantus firmus*, todos contêm alguma quantidade de arranjo. No sentido em que o termo é comumente utilizado entre os músicos, pode também significar a transferência de uma composição de uma instrumentação para outra ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de instrumentação. Em ambos os casos requer algum nível de **recomposição**, e seu resultado pode variar entre uma transcrição simples, quase literal, e uma reinterpretação, que seria mais um trabalho do arranjador do que do compositor original [...]”⁸ (BOYD, 2001)

Portanto, para o autor, há sempre um trabalho de criação em todo arranjo, mesmo que em diferentes níveis de elaboração.

Szendy (2008), em seu livro sobre a história da escuta, tem uma visão diferenciada de arranjo:

“[...] eu posso *copiar* (plagiar, roubar, derivar) música; eu posso **reescrever** (adaptar, **arranjar**, transcrever) música; e posso especialmente **ouvir** música. Esquemáticamente, vou arriscar reagrupar essas três possibilidades no termo genérico **apropriação**. Interpretação também é um modo de apropriação em música; pode até ser, talvez, o modo mais importante e o mais ativo dessa apropriação. Mas me parece que é raramente a interpretação *em si*, como ela é, que suscita questões da obra *como tal*. Uma interpretação que questiona o próprio conceito da obra seria logo classificada como uma adaptação ou arranjo, ou seja, um redirecionamento no significado de **reescritura**.”⁹ (SZENDY, 2008, p.8)

⁸ “The word **arrangement** might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of **recomposition** is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer. [...]”

⁹ “[...] I can **copy** (plagiarize, steal, divert) music; I can *rewrite* (adapt, arrange, transcribe) it; I can, finally and especially, **listen** to it. Schematically, I’ll take the risk of regrouping these possibilities under the generic term of **appropriation**. Interpretation, you will rightly point out, is also a form of

Szendy mostra essa possibilidade de apropriação da obra por parte do arranjador pela assinatura de seu nome no trabalho musical, que põe o arranjador ao lado do compositor. O arranjo, segundo ele, fornece uma possibilidade de escutar a escuta de quem o faz:

“[...] Agora me parece que o que os arranjadores estão assinando é, acima de tudo, uma escuta, sua escuta de uma obra. Talvez eles sejam os únicos ouvintes na história da música a escrever **suas** escutas em vez de **descrevê-las** (como os críticos fazem).” ¹⁰ (SZENDY, 2008, p.36)

Segundo Szendy, arranjo é uma estrutura de referência com uma essência emprestada, sugerindo um movimento em direção a outra obra. Para o ouvinte, há sempre um desejo pelo original no fundo de uma transcrição ou arranjo.

De acordo com Flávia Vieira Pereira, em sua tese de doutorado intitulada “As práticas de reelaboração musical”, a prática de escrever arranjos já era comum no período da renascença:

“A prática de reelaborar obras de um meio instrumental para outro diferente já era comum no período da renascença, no qual a música instrumental com frequência consistia em transcrições da música vocal. Até o final do séc. XVIII, observa-se que a relação com a prática de reelaborar através de arranjos, transcrições, etc. acontecia naturalmente como um tipo de especificidade da música.” (PEREIRA, 2011, p.3)

Brian Kane (2008, p. 149) ¹¹, em artigo sobre Szendy, relata que no ambiente da música de concerto há um olhar que degrada essa prática, que “vê” o arranjo como um trabalho de menor valor e não original, isto é, subjugado a uma outra obra. Talvez esse olhar depreciativo possa ter ocorrido pela necessidade, a partir do século XIX, de se fazer arranjos das obras que eram executadas nas salas de concerto, adaptando-as para os salões, prática comum quando ainda não existia o recurso de reprodução por meio de gravações. Além disso, reduções para piano, que também eram transcrições e/ou arranjos, faziam-se necessárias para a circulação e a visibilidade das obras.

appropriation of music. It is even, perhaps, the most important and most active form of this appropriation. But it seems to me that it is rarely interpretation *as such* that poses the question of the work *as such*. An interpretation that questions the very notion of a work would soon be qualified as adaptation or arrangement, a redirecting in the sense of a **rewriting**.” (SZENDY, 2008, p.8)

¹⁰ “Now, it seems to me that what arrangers are signing is above all a listening. **Their** hearing of a work. They may even be the only listeners in the history of music to **write down** their listenings, rather than **describe** them (as critics do).” (SZENDY, 2008, p.36)

¹¹ Revisão do livro de Szendy (2008) por Brian Kane em *Current Musicology*, No. 86 (Fall 2008), Columbia University in the City of New York, 2008.

Segundo Flávia Pereira (PEREIRA, 2011, p. 3), a prática da música de câmara se tornou mais frequente no século XX, aumentando a busca por repertório e estimulando a prática de transcrições e arranjos de obras para formações menores.

Indo mais além, podemos compreender esse olhar que degrada a prática do arranjo, tendo em vista que, principalmente a partir da segunda metade do século XX, a indústria cultural utilizou arranjos de obras do repertório da música de concerto para facilitar a escuta, transformando-as em produtos para o mercado do entretenimento por meio de uma simplificação, como, por exemplo, as gravações dos clássicos em ritmo de *disco-dance*.

Ainda segundo Szendy, a composição original e o arranjo são complementares. Ele escreve: “O original e o arranjo são complementares, contíguos na sua não integralidade e distância da essência da obra”¹² (SZENDY, 2008, p. 38). Assim, se arranjo e obra original são complementares e contíguos, pode-se entender que ambos são relevantes. E, se há a possibilidade de se fazer um arranjo da peça original, significa que a peça aceita interferências, modificações, sem perder suas características mais importantes.

Em um arranjo “nossa escuta é maleável e flexível; é rasgada entre duas linhas paralelas, uma presente e a outra espectral. Nossa escuta é esticada, esgarçada, como um elástico, até o ponto de ruptura entre o arranjo e o original”¹³ (SZENDY, 2008, p.58). Segundo Kane, “forma-se um espaço em que a escuta oscila numa série de referências que atam e desatam”¹⁴. Portanto, os elementos que formam o material musical original – instrumentação, contracanto, andamento, etc. - são escutados pelo ouvinte (espectral), mesmo que esse material não esteja evidente no arranjo em si (presente).

“Nessa escuta oscilante e dividida, nessa escuta que se permite ser cavada do vazio sem fim que se abre entre a versão original e sua deformação no espelho da orquestra, o que eu escuto, de alguma maneira, é que a

¹²] “The original and the arrangement are complementary, contiguous in their incompleteness and their distance from the essence of the work”. (SZENDY, 2008, p. 38)

¹³ “[...] our listening to an arrangement, torn between two parallel lines, one present and the other ghostly or spectral: our listening is stretched, stretched to a breaking point like a rubber band, between the transcription and the original.” (SZENDY, 2008, p.58).

¹⁴ “It forms a space where listening oscillates, bounding and rebounding in a series of referrals”. (KANE, 2008, p. 150)

originalidade do original assume seu próprio lugar quando sua **plasticidade** é colocada à prova.”¹⁵ (SZENDY, 2008, p.36)

Szendy acredita que o obra musical é de natureza plástica e que é construída em um ambiente de constantes mudanças históricas; pode, portanto, amadurecer e dialogar com o seu meio. O autor estabelece uma comparação entre arranjo e tradução literária, citando Walter Benjamin:

“Em sua pós-vida – que não poderia ser chamada assim se não fosse uma transformação e uma renovação de algo vivo –, o original está sujeito a mudanças. Até as palavras com significado fixo podem estar sujeitas a um processo de maturação.”¹⁶ (BENJAMIN *apud* SZENDY, 2008)

O arranjo pode ser visto como um suplemento da obra original que revela o seu potencial de vir a ser¹⁷ (KANE, 2008, p.150). Esse alargamento conceitual é renovador e pertinente nesta tese, já que se afina com o pensamento contemporâneo de organicidade¹⁸.

Outro importante ponto de vista é o conceito de arranjo de Pereira, que se afina com o de Szendy:

“[...] assim poderíamos perceber a experiência de uma reelaboração musical, independente das funções que ela possa vir a ter, sendo vista como a expansão de uma experiência da música através da transformação do original. A possibilidade de se ter uma escuta dupla, diversificada entre a obra original e a obra reelaborada, nos faz perceber a multiplicidade da realidade musical. A escuta de uma reelaboração nos mostra o quanto uma obra pode ser flexível, expandida através de uma orquestração ou condensada por uma redução para piano, por exemplo.” (PEREIRA, 2011, p.5)

Aqui Flávia Pereira expõe:

“[...] A ideia de reelaborar uma partitura original revela uma possibilidade de constante manipulação de um material, de sua transformação contínua, inerente a qualquer música no sentido de ser a música uma arte em movimento. Pensar um arranjo ou uma transcrição como sendo a transferência de uma ideia musical para outros meios pode nos abrir a

¹⁵ “In this oscillating, divided listening, in this listening that lets itself be hollowed out by the endlessly traversed gap between the original version and its deformation in the mirror of the orchestra, what I hear in some way is that the originality of the original receives its own place from its being put to the test of **plasticity**.” (SZENDY, 2008, p.36)

¹⁶ “In its afterlife – which could not be called that if it were not a transformation and a renewal of something living - the original undergoes a change. Even words with fixed meanings can undergo a maturing process.” (BENJAMIN, 1969, p.73)

¹⁷ “Arrangement supplements the work [...] it discloses the variety of possible senses of the work [...] yet-to-come.”

¹⁸ Aqui, o conceito de organicidade ao qual nos referimos baseia-se em Heisenberg, que sugere a relação de seres e eventos como complementares (HEISENBERG, 2005, p. 135). Os contrários ou opostos estão potencialmente inter-relacionados, já que é por meio da polaridade que o todo se manifesta.

capacidade de remodelar nossas escutas, tornando-as também mais flexíveis.” (PEREIRA, 2011, p.6)

Continuando sua linha de pensamento de acordo com Szendy, Flávia Pereira acrescenta:

“[...] quando uma obra sai da mão do autor, ela não é mais somente dele. O que permanece, no entanto, é a multiplicidade e a plasticidade da obra em virtude de suas inúmeras possibilidades de interpretação, de reelaboração, de escuta [...]” (PEREIRA, 2011, p.34)

Flávia Pereira também sugere a utilização de uma metodologia simples para quantificar a interferência na obra por parte do arranjador. Isso para nós é de grande relevância, já que um dos questionamentos desta pesquisa é distinguir o grau de interferência de Claus Ogerman no resultado sonoro final de Matita Perê. Flávia Pereira sugere uma lista dos aspectos musicais relevantes, como melodia, ritmo, harmonia, forma, altura, meio instrumental, dinâmica, timbre¹⁹, textura, sonoridade²⁰, articulação de fraseado e acentos. Depois, propõe sua separação em dois grandes grupos e denomina-os aspectos estruturais e aspectos ferramentais. No primeiro grupo, propõe unir as estruturas melódica, harmônica, rítmica e formal que, se modificadas, provocariam uma transformação mais imediata, com diferenças mais claras. No segundo grupo, reúne os aspectos que chamou de ferramentais, como meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica. Esses, se modificados, poderiam provocar mudanças, mas o arranjo se manteria mais próximo do original.

Segundo Gil Jardim, um exemplo de arranjo que provocou transformações imediatas na composição musical é o de Rogério Duprat para a canção “Construção”, de Chico Buarque de Holanda, em seu artigo intitulado “O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical”:

“[...] (Há) atributos de uma categoria de arranjo musical que se tornam informações indissociáveis da canção para a qual foi feito, desempenhando um papel significativo no plano composicional da obra. O planejamento estrutural de determinado arranjo, assim como a definição da textura sonora que sustentará a melodia, passam a ser parâmetros que identificam a própria canção.” (JARDIM, 2017)

¹⁹ O **timbre** é construído não só pelo meio instrumental, mas também pelos acentos e as articulações. (ZAMACOIS, 1976, p. 128 – 144)

²⁰ A **sonoridade** ou aspecto sonoro pode significar tanto o colorido quanto o equilíbrio e o volume. Com mudança de timbre, naturalmente ocorre a mudança de sonoridade. Elementos que contribuem para a sonoridade: tessitura, volume, densidade, textura, timbre, efeitos, amplitude sonora, densidade. (Ibid.)

Após a análise de Matita Perê, será abordada novamente a metodologia de Flávia Pereira nas considerações finais desta pesquisa,.

2.2 Parcerias de Tom Jobim

Além das parcerias que estabeleceu com diversos arranjadores, Jobim escreveu arranjos para as próprias composições e teve também ampla experiência nessa área com diversos outros compositores e cantores. Em 1952, por exemplo, começou a trabalhar mais intensamente como arranjador, escrevendo para cantores de destaque na época, como Dick Farney, Doris Monteiro, Elizeth Cardoso, Lúcio Alves, Orlando Silva e Dalva de Oliveira. Em 1955 estreou como regente na Rádio Nacional, onde produzia os próprios arranjos que regia e teve a oportunidade de trabalhar ao lado de Radamés Gnattali. No ano seguinte ganhou prêmio de melhor arranjador (HOMEM, 2012, p. 39) e, em seguida, assumiu a direção artística da gravadora Odeon, cargo no qual permaneceu durante dois anos. Entre os principais álbuns em que atuou como arranjador antes do encontro com Claus Ogerman, em 1963, estão Orfeu da Conceição (1956); Carícia (1957); Encantamento (1958); Canção do Amor Demais (1958); Chega de Saudade (1959); O Amor, o Sorriso e a Flor (1960); Sinfonia da Alvorada (1961); e João Gilberto (1961).

Entre os arranjadores das composições de Jobim estão Radamés Gnattali, em Sinfonia do Rio de Janeiro (1954); Leo Peracchi, seu professor de orquestração na juventude, em Por Toda Minha Vida (1959); Lindolfo Gaya, em Amor de Gente Moça (1959); Nelson Riddle, em The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim (1965); Eumir Deodato, em Tide (1970) e Stone Flower (1970); e Dori Caymmi, que colaborou em alguns arranjos das músicas gravadas em Matita Perê (1973), como veremos mais adiante.

O trabalho coletivo foi uma prática presente não só na vida musical de Tom Jobim, mas amplamente empregada na música popular brasileira como parte do processo criativo. A entrevista de Dori Caymmi, a nós concedida durante esta

pesquisa e detalhada no capítulo 3, esclarece alguns dos procedimentos utilizados na elaboração de arranjos, em especial, em Matita Perê.

Nesta tese trataremos especificamente dos arranjos feitos por Claus Ogerman na obra Matita Perê, de Tom Jobim e Paulo César Pinheiro. Assim como aconteceu nesse arranjo, a parceria de Claus Ogerman com Tom Jobim resultou também em outras produções inéditas²¹, isto é, em primeiras publicações, a exemplo de Saudades do Brasil (1975), gravada no álbum Urubu (1976), também uma obra relevante na carreira de Jobim. No caso dessas obras, os originais não chegaram a ser gravados ou escritos integralmente, mas apenas parcialmente; por isso, não se inserem na abordagem feita por Szendy. Ainda assim, podemos considerar a visão dele sobre arranjo, mesmo que o original não tenha se consolidado em um registro sonoro e ambos – original e arranjo – surjam de uma só vez. O que é enfatizado nesse processo de Matita Perê é a escuta do arranjador, dividida e oscilante, que ouve o original (presente) e o arranjo (espectral) que ainda está por vir (vir a ser). Nota-se aqui uma inversão do que é considerado por Szendy original e espectral.

Caio Gonçalves Dias, em seu artigo sobre o projeto de brasilidade de Tom Jobim²², trouxe uma importante discussão sobre o papel central do arranjador. Alguns dos assuntos abordados por ele foram a divisão de trabalho entre o compositor e o arranjador e a questão da autoria da obra. Em seu artigo, citou uma entrevista de Tom Jobim concedida ao Museu da Imagem e do Som em 1967, a qual teve como entrevistadores Vinícius de Moraes, Oscar Niemeyer, Raimundo Wanderley, Dori Caymmi, Chico Buarque e Ricardo Cravo Albin. Nessa entrevista, Jobim relatou sua experiência com arranjadores em Nova Iorque, referindo-se provavelmente também ao trabalho que desenvolveu com Claus Ogerman, além de outros arranjadores norte-americanos:

“Se faz o que se chama de ‘partitela’, não é? E ele faz o que se chama de partitura. Você não pode - viajando, sem piano no quarto, morando em quarto de hotel, sem conhecer os músicos de uma cidade - querer assumir uma orquestra americana que você não conhece. Você vai entrar pelo maior cano, ouviu? Quer dizer, você faz um esboço e o sujeito faz a verdadeira orquestração. Você faz **um esboço das linhas** que você deseja por trás dos troços, das músicas que você deseja. Esse tipo de arranjo não pode ser diminuído. Hoje em dia, eu tenho que falar também no Brasil. Eu acho muito importante, por exemplo, o fato de o Dori Caymmi estar

²¹ Aproximadamente um quarto da produção da parceria Jobim – Ogerman foi inédita.

²² DIAS, Caio Gonçalves. Uma teoria nativa da música: o projeto de brasilidade de Tom Jobim. (2010).

orquestrando as coisas, entendeu? Eu acho isso da maior importância para nós, brasileiros.” (Jobim *apud* DIAS, 2010, p.42)

Jobim descreveu seu processo de criação, em especial no exterior, e a divisão de trabalho com o arranjador. Relatou que produzia “partitelas” para que o arranjador pudesse produzir a partitura final. Na verdade, uma verdadeira “ampliação” era esperada do arranjador. Jobim valorizava o papel do arranjador e falava sobre a necessidade de estabelecer parcerias para a concretização do trabalho musical.

Ainda em seu artigo, Dias escreveu sobre o papel do arranjador:

“Uma discussão de importância é o papel central do arranjador no cenário musical da época. A questão da autoria – debatida indiretamente no depoimento – é marcante: não seria o arranjo fundamental para a composição? Ou ainda: como diferenciar as duas coisas? Jobim valoriza o trabalho do arranjador, mas ao mesmo tempo afirma poder fazê-lo. [...] Acaba-se por enfatizar, nesse contexto, uma noção de que o trabalho musical é fruto de uma ação coletiva em que diversos autores contribuem nas várias etapas que levam ao produto musical final.” (DIAS, 2010, p. 43)

Na música popular brasileira, por exemplo, há nitidamente a divisão de trabalho entre o compositor e o letrista. Nesse caso, fica simples identificar o que cada autor fez (texto e música). Porém, quando se trata de arranjo, essa tarefa torna-se mais complicada, pois esbarramos na questão da autoria.

2.3 Claus Ogerman e Tom Jobim: o início da parceria

Para melhor compreender a parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman, é necessário olhar mais atentamente para o momento em que ela se deu, o terreno em que foi plantada e o ambiente que favoreceu esse frutífero encontro.

Em 1956, com o governo de Juscelino Kubitschek, inaugurou-se uma nova fase de otimismo no Brasil que elevou a autoestima da população brasileira. O plano de ação de JK, “cinquenta anos em cinco”, deu início a um período desenvolvimentista com uma intensa industrialização e a construção de uma nova capital federal: Brasília. Nos esportes, além de ter se destacado internacionalmente em vários setores, o país ganhou sua primeira Copa do mundo em 1958, na Suécia, com Pelé.

O ano de 1959 marcou a história da música no Brasil. O filme *Orfeu Negro*²³, com trilha sonora composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, ganhou a Palma de Ouro em Cannes como melhor filme estrangeiro. Faziam parte da trilha sonora as composições de Jobim: “Frevo”, “O nosso amor” e “A Felicidade”. O álbum *Chega de Saudade*, com direção musical de Jobim, também foi lançado nesse mesmo ano e tornou-se o marco de um novo período na música brasileira: a Bossa Nova²⁴. E, ainda no mesmo ano, o Brasil teve uma imensurável perda com a morte do compositor Heitor Villa-Lobos, um dos mais reconhecidos compositores brasileiros na música de concerto.

Antes de Tom Jobim ir para os Estados Unidos, em 1962, para sua histórica apresentação no Carnegie Hall, suas músicas já eram conhecidas lá. Mesmo assim, esse fato contribuiu para que sua música se fixasse definitivamente naquele país, além de possibilitar o encontro de Jobim com seu mais importante arranjador: Claus Ogerman.

Nessa época, vários acontecimentos contribuíram para a divulgação da música brasileira naquele país, entre eles a premiação do Oscar para o filme *Orfeu Negro* na categoria de melhor filme estrangeiro, em 1960. Houve também uma grande circulação de músicos de jazz norte-americanos no Brasil, entre eles Nat King Cole, Sarah Vaughan, Sammy Davis Jr., Charlie Byrd e Tony Bennett, que levaram em suas bagagens grande quantidade de LPs de Bossa Nova²⁵. Tal era o entrosamento musical entre os dois países que, em 1961, o Departamento de Estado Americano promoveu um Festival de Jazz no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A seguir, um artigo de José Domingos Raffaelli:

“A apresentação do American Jazz Festival no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 16 de julho de 1961, não foi somente um marco jazzístico para o Brasil, foi um pilar fundamental para toda a música popular brasileira. Patrocinado pelo Departamento de Estado Norte-Americano, as apresentações de alguns dos mais importantes nomes do jazz em território nacional permitiram que a então nova música popular produzida no Brasil, a Bossa Nova, seduzisse músicos americanos de jazz e começasse a ser gravada e bastante apreciada nos EUA e, posteriormente, em todo o

²³ Filme de produção francesa com base no espetáculo *Orfeu da Conceição*, com música composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

²⁴ CASTRO, 1990.

²⁵ Informação fundamentada em *HOMEM*, 2012, p. 113.

modo. Foram exatamente esses instrumentistas que aqui vieram os primeiros embaixadores da Bossa Nova mundo afora.”²⁶

Os músicos que fizeram parte dessa apresentação foram Ben Tucker, Dave Bailey, Ronnie Ball, Al Cohn, Zoot Sims, Kenny Dorham, Curtis Fuller, Herbie Mann, Ray Mantilla, Coleman Hawkins, Roy Eldrige, Jo Jones, Tommy Flanagan, Ahmed Abdul Malik, e Chris Connor.

Ainda em 1961 houve o lançamento do álbum “Brazil’s Brilliant João Gilberto” nos Estados Unidos, que é o álbum “O amor, o sorriso e a flor” (1960) com arranjos de Jobim e que inclui cinco composições de Jobim: “Samba de uma nota só”, “Só em teus braços”, “Meditação”, “Corcovado” e “Discussão”.

Em abril de 1962 o produtor Creed Taylor, responsável por apresentar Jobim a Ogerman, fato que aconteceria no ano seguinte, lançou o álbum Jazz Samba nos EUA e no Brasil. Com a participação dos músicos Stan Getz e Charlie Byrd, o álbum apresentava versões instrumentais de “Samba de uma nota só” e “Desafinado” e vendeu mais de um milhão de cópias, ficando mais de 70 semanas nas paradas de sucesso. Nessa época a canção “Desafinado” se tornou um grande sucesso nos Estados Unidos, e a Bossa Nova virou uma espécie de modismo: em meses cresceu intensamente e se espalhou, culminando no concerto no Carnegie Hall, em novembro de 1962, de Jobim e João Gilberto. O sucesso de “Desafinado” foi o que inspirou o título do primeiro disco solo de Jobim no ano seguinte e primeiro disco da parceria Jobim – Ogerman: “The Composer of Desafinado Plays”.

Em outubro de 1962 Herbie Mann gravou o disco “Do the Bossa Nova with Herbie Mann”, lançado no Brasil e nos Estados Unidos, no qual Jobim gravou pela primeira vez voz solo nas canções “Samba de uma nota só” e “Amor em paz”. Ainda nesse ano foram lançados nos EUA quatro álbuns com o nome de “Big Band Bossa Nova”, sendo um deles com Stan Getz e produção de Creed Taylor, e outro, com Quincy Jones.

Mas o que havia sido feito no Brasil poucos anos antes do embarque de Tom Jobim para Nova Iorque, em 21 novembro de 1962²⁷?

²⁶ Artigo publicado pela hotbeatjazz em <https://hotbeatjazz.wordpress.com/2010/01/08/american-jazz-festival-jazz-no-municipal-vols-1-e-2-1961/> em 8 de janeiro de 2010. Segundo a Associação Brasileira de Imprensa, Jose Domingos Rafaelli escreveu o primeiro artigo sobre a Bossa Nova que foi publicado no jornal “Última Hora”, em 1959.

²⁷ Data da primeira viagem ao exterior de Tom Jobim para o show no Carnegie Hall, em Nova Iorque.

Ainda segundo Wagner Homem (2012, p. 39), em 1956, deu-se o frutífero encontro artístico de Jobim com Vinicius de Moraes para a criação da trilha sonora da peça de teatro Orfeu da Conceição, que estreou em 25 de setembro de 1956, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com elenco composto por atrizes e atores negros, fato considerado ousado para a época. O cenário era de Oscar Niemeyer; o texto, de Vinicius de Moraes, uma releitura do mito grego de Orfeu e Eurídice transposto para a realidade da favela carioca durante o carnaval, texto vencedor de um concurso de peças de teatro lançado na ocasião da comemoração do IV Centenário de São Paulo. A trilha sonora foi gravada no álbum “Orfeu da Conceição” (1956), pela gravadora Odeon, com composições e arranjos de Jobim, que também regeu a orquestra. As músicas que compõem o álbum são “Overture”, “Monólogo de Orfeu”, “Um nome de mulher”, “Mulher, sempre mulher”, “Eu e o meu amor”, “Lamento do morro” e “Se todos fossem iguais a você”, canção que mais se destacou. Na maioria delas, a sessão rítmica acompanha a voz. Não é frequente nesse álbum a utilização da orquestra, que acontece apenas em algumas faixas. Há predominância dos metais, além do piano e solos de violão. As cordas surgem principalmente em uníssono em região aguda; em outros poucos momentos, em região grave. A participação dos trombones geram um clima de gafieira, e a voz do cantor Roberto Paiva ainda preserva a forma de cantar com muito vibrato e volume, sem a leveza e a limpeza que João Gilberto apresentou em “Chega de Saudade”. Além disso, essa gravação ainda carrega o caráter dramático dessa fase anterior à Bossa Nova.

Em 1957 Jobim participou do álbum “Carícia – Silvia Telles” como pianista, arranjador, além de compositor de “Sucedeu assim”, “Se todos fossem iguais a você”, “Por causa de você” e “Foi a noite”. As composições que arranjou para orquestra e que futuramente regravou com Ogerman à frente dos arranjos foram “Se todos fossem iguais a você” e “Por causa de você”, esta última com o piano em evidência, bem jazzístico. A música foi escrita para trio de jazz – piano, baixo e bateria –, com voz e grupo de cordas, escritas principalmente em duas linhas melódicas que se contrapõem. No final, Jobim escreve uma pequena Coda apenas para piano e cordas e acrescenta mais linhas melódicas à seção, construindo um elaborado tecido sonoro. Assim como as canções do álbum Orfeu da Conceição, essas gravações ainda conservam as características do estilo anterior à Bossa Nova.

Em 1958 Tom Jobim produziu todos os arranjos do álbum “Canção do Amor Demais – Elizete Cardoso” com composições dele mesmo e de Vinicius de Moraes,

totalizando treze canções²⁸. Já nesse álbum nota-se indícios do novo período musical que estava por vir com a simplicidade e a economia dos arranjos de Jobim e o violão característico de João Gilberto, além do uso predominante das madeiras e das cordas em regiões média e média grave. As flautas ficaram com as melodias agudas, em uníssono em alguns momentos com os violinos.

No álbum “Chega de Saudade – João Gilberto” (1959), considerado, como já dito, marco do início da Bossa Nova, Tom Jobim participou como diretor musical e arranjador, além de compositor em três faixas: “Chega de Saudade”, “Brigas nunca mais” e “Desafinado”. A sonoridade desse álbum era absolutamente diferente da música que se fazia antes: o desenho rítmico e a limpeza do violão de João Gilberto, além de sua forma de cantar sem vibrato e interpretar a linha melódica, principalmente antecipando-a, evidenciaram algo inteiramente novo. Jobim, ainda mais econômico, utilizou os seguintes naipes e instrumentos: violão, percussão, trombone, flauta, piano e cordas. O piano executa, em alguns momentos, uma única linha melódica, enquanto as cordas são usadas na região médio grave, com breves inserções de pequenos contracantos. E o grupo orquestral não foi usado para harmonizar ou dar corpo à música, mas apenas em alguns contracantos.

A partir desse momento foi lançada uma sequência de álbuns que exploraram essa nova sonoridade. Em 1960 foi a vez do álbum “João Gilberto – O amor, o sorriso e a flor”, com direção musical de Jobim e cinco composições suas: “Samba de uma nota só”, “Só em teus braços”, “Meditação”, “Corcovado” e “Discussão”. Esse mesmo álbum foi lançado nos Estados Unidos em 1961 sob o título “Brazil’s Brilliant João Gilberto”, como já dito anteriormente; e a contracapa, escrita por Jobim, descreve o processo dessa parceria. O texto²⁹ mais parece um pequeno conto no qual

²⁸ As composições de Jobim são: “Chega de Saudade”, “As praias desertas”, “Caminho da pedra”, “Luciana”, “Janelas abertas”, “Eu não existo sem você”, “Outra vez”, “Estrada branca”, “Vida bela”, “Modinha” e “Canção do amor demais”.

²⁹ Texto da contracapa escrito por Jobim: “Em janeiro, não aguentei mais e subi a serra. Todos sabem como foram as águas em 60. Como choveu! Cheguei à fazenda, meti-me numa calça velha e esperei a chegada daquela burrice calma que nos dá nove horas de sono sem sonhos. O mau tempo e o barro mantinham a todos presos em casa. Bom era quando o dia amanhecia melhorzinho e eu e meu filho, ainda de pijama, íamos ver o trabalho das formigas cortando as roseiras do jardim. Mas qual! Quando o sol começava a querer esquentar, vinha logo a chuva e nós corríamos para dentro. Uma noite, já ia apagar os lampiões, quando ouvi o motor de um carro que pelejava para subir a rampa. João Gilberto e Sra. estavam chegando. Tínhamos combinado que ele viria, mas, devido ao mau tempo, já não acreditávamos que Joãozinho chegasse, e logo de táxi! Depois ele me contou que, atolado na lama, esperou um trator puxar o carro. Vinha cansado e descansou uns dois dias. Então começamos a trabalhar. Fugíamos da sala onde brincavam as crianças presas pela chuva. Íamos para um dos quartos vazios, com forro de madeira, que, aliás, dão boa acústica. Lá, longe da cidade e do telefone,

ele prioriza poeticamente a natureza. E essa atitude foi se tornando cada vez mais presente no seu discurso.

Em fevereiro de 1961 foi lançado o álbum “Sinfonia da Alvorada”, obra sinfônica composta por Jobim e com texto de Vinicius de Moraes. Foi composta no período entre 1958 a 1960 a convite do então presidente da república, Juscelino Kubitschek, para a inauguração da nova capital brasileira, Brasília, em 21 de abril de 1960, fato que não ocorreu. A obra então foi gravada em estúdio em novembro do mesmo ano, com textos recitados por Vinicius de Moraes e regência de Jobim com a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro³⁰. Essa composição revela uma etapa do trabalho orquestral de Jobim e suas influências da música de concerto.

Em 1961 o álbum “João Gilberto” foi lançado com arranjos e direção musical de Jobim, além de três composições suas: “O amor em paz”, “Insensatez” e “Este seu olhar”. A sonoridade desse álbum seguiu a linha de seus trabalhos anteriores com João Gilberto, com arranjos elaborados com simplicidade e pequenos contracantos instrumentais dialogando com a melodia da voz. Além disso, a seção rítmica – contratempo e caixa – e o violão apresentam pequenas variações, conservando a característica minimalista.

Em agosto de 1962, no Brasil, aconteceu a primeira apresentação de Garota de Ipanema, que reuniu pela primeira e única vez, no mesmo palco, João Gilberto, Vinicius de Moraes e Tom Jobim, acompanhados pelo grupo Os Cariocas. Foi em novembro desse mesmo ano que Jobim embarcou para os EUA.

Em fevereiro de 1963 Jobim, já nos Estados Unidos, fez parte da gravação do álbum “Jazz Samba Encore”, de Stan Getz e Luiz Bonfá. Atuou como arranjador em quatro músicas, como pianista e violonista em seis, e como compositor, com três

trabalhamos sossegados uns dez dias. De vez em quando o trabalho era interrompido pelas crianças, que irrompiam no quarto trazendo algum filhote de tico-tico ou de coleiro ‘caído’ do ninho. Nessa época do ano a trepadeira da varanda fica cheia desses ninhos de passarinhos pequenos. Às vezes também as patroas entravam com um café cheiroso, biscoitos, e ficavam ali um pouco. Quando o tempo melhorava, vinha o sol quente. Tomávamos banho de cachoeira e íamos flunar um pouco pelas redondezas. Aí Joãozinho partiu. Dias depois recebo um recado: o disco estava atrasado e o Aloysio havia marcado a gravação. Desci também e começou a correria: estúdio, cópias, músicos. E tudo foi feito num ambiente de paz e passarinhos. P. S. - As crianças adoraram ‘O Pato’. Antonio Carlos Jobim”. Acessado em 10.nov.2016 em:

http://www2.uol.com.br/tomjobim/dlm_o_amor_o_sorriso_e_a_flor.htm

³⁰ Informações obitdas no site:

http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI01792

Acesso em 12 nov 2016.

músicas: “Só danço o samba”, “Insensatez” e “O morro não tem vez”. As outras oito composições eram de Bonfá, e o produtor, Creed Taylor.

No mês de março de 1963, Jobim também participou da gravação do álbum histórico de Stan Getz e João Gilberto intitulado “Getz/Gilberto”, lançado no ano seguinte e com produção também de Creed Taylor. A participação especial de Jobim é informada na capa do LP. Entre os músicos, além do saxofonista de jazz norte-americano, Stan Getz, estavam Milton Banana na bateria, Sebastião Neto no contrabaixo e, evidentemente, João Gilberto no violão e Jobim ao piano. Nos vocais do álbum, João Gilberto – que participou de todas as músicas – e Astrud Gilberto, que canta em inglês duas músicas: “Garota de Ipanema” e “Corcovado”. Estas tinham sido lançadas alguns meses antes em forma de *single*, 45 rpm, com grande destaque para a voz de Astrud Gilberto, fato que trouxe o vocal feminino para a bossa nova, influenciando as cantoras que vieram a gravar esse estilo posteriormente.

“Getz/Gilberto” ganhou os mais importantes prêmios da indústria fonográfica em 1965, como o primeiro Grammy para um artista estrangeiro. Esse álbum reuniu João Gilberto e Jobim – os dois principais criadores da bossa nova – e teve Jobim como compositor de seis de suas oito músicas: “Garota de Ipanema”, “Desafinado”, “Corcovado”, “Só danço o samba”, “O grande amor” e “Vivo sonhando”. As outras duas músicas eram dois antigos sambas: “Doralice”, de Dorival Caymmi e Antonio Almeida, e “Pra machucar meu coração”, de Ary Barroso³¹. A sonoridade³² do álbum prezava a economia dos contracantos do piano, os vocais com pouquíssimo vibrato, principalmente em dinâmica *pp*, e conservava a característica minimalista quase hipnótica dos desenhos rítmicos do violão de João Gilberto e da bateria de Milton Banana; predominava nele as frequências médio graves que destacavam o violão de João Gilberto.

Esse álbum tornou-se um dos mais vendidos discos de jazz de todos os tempos e foi considerado o disco que popularizou a Bossa Nova em todo o mundo. Ganhou também o prêmio de melhor disco de Jazz do Ano³³ e de Melhor Engenharia de

³¹ Informações obtidas em HOMEM, 2012, p. 121 – 123.

³² Referência ao resultado do tratamento sonoro que abrange desde as escolhas dos timbres até a engenharia de gravação que evidenciam as frequências médio graves.

³³ No ano anterior, em 1964, o pianista Bill Evans ganhou este prêmio pelo álbum “Conversations with Myself”.

Som³⁴. Foi o primeiro disco de jazz a receber o prêmio Grammy de Melhor Disco do Ano³⁵, e a música “Garota de Ipanema” ganhou também Melhor Gravação do Ano. Esse disco vendeu mais de um milhão de cópias em 1964³⁶ e se tornou um importante marco por sua qualidade e grande sucesso de vendas, coincidindo sucesso artístico e comercial. O álbum ocupou o segundo lugar nas paradas de sucesso da Billboard, ficando atrás apenas de “A Hard Day’s Night”, dos Beatles, durante 96 semanas³⁷. O disco também foi listado posteriormente como um dos melhores discos de todos os tempos em revistas, como Rolling Stone (EUA), Vibe (EUA), Rockdelux (Espanha), JazzTimes (EUA), Allmusic (EUA), MusicHound (EUA), Music Story (França), Virgin Encyclopedia (Reino Unido), Fnac (França), e nos principais livros internacionais de referência musical³⁸. Foi uma realização essencialmente brasileira, com composições brasileiras, com quase a totalidade de músicos e intérpretes brasileiros; teve a participação do saxofonista de jazz norte-americano, Stan Getz, executando solos jazzísticos como o único músico não brasileiro, dos engenheiros de som norte-americanos e do produtor também norte-americano, Creed Taylor.

O mercado fonográfico do jazz estava em crise comercial e artística³⁹ na época de seu lançamento, e esse álbum veio reacender o mercado com essa fusão e intercâmbio de duas culturas. É importante destacar o pensamento do antropólogo Nestor Garcia Canclini⁴⁰ sobre esse fenômeno ocorrido entre as Américas⁴¹, pois a

³⁴ A direção de engenharia de som foi de Val Valentin e o engenheiro de gravação Phil Ramone.

³⁵ O seguinte foi Herbie Hancock, premiado em 2008 pelo álbum “River: The Joni Letters”, 43 anos depois.

³⁶ Informação obtida em 14 nov 2016 em <http://www.resonancerecords.org/release.php?cat=hcd-2021>

³⁷ Informação obtida em 14 de nov 2016 em <http://www.houstonpress.com/arts/the-girl-from-ipanema-still-turning-jazz-heads-at-50-6378314>

³⁸ Entre eles: “The 500 Greatest Albums of All Time” e “1001 Albums You Must Hear Before You Die”.

³⁹ A crise no mercado fonográfico do jazz ocorreu em decorrência do sucesso de outros gêneros, como o “rock’n roll” na década de 1950 e 1960, e buscava uma renovação.

⁴⁰ CANCLINI *apud* CUNHA, 2013: p. 60

⁴¹ Com o surgimento da bossa nova no Brasil ocorreu o que CANCLINI (2011, p. 39) chamou de “fusão interamericana” através da norte americanização dos países latinos e da latinização dos EUA. E para citar Flávio Regis Cunha (2013, p. 60): “Provavelmente, todo o sucesso de Ogerman como músico, arranjador e compositor, não se deve simplesmente a esse episódio (microambiente) e ainda, não colocamos em questão se sua música possuía propriedades criativas, suficientes para alcançar o gosto do público; no entanto, deve-se ao que CANCLINI (2011, p. XXXI) designa de processos globalizadores, os quais acentuam a interculturalidade moderna quando **geram mercados mundiais de bens materiais e dinheiro**, mensagens e migrantes. [...] A partir do momento em que Creed Taylor arregimenta Ogerman para trabalhar na produção do disco “Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays”, e o faz encontrar-se com Jobim, o sucesso de Ogerman como músico e arranjador,

fusão envolve processos globalizadores e acentua a interculturalidade quando gera mercados de bens materiais.

A gravação do álbum "The Composer of Desafinado Plays", o primeiro álbum da parceria Jobim – Ogerman, ocorreu em maio de 1963 em Nova Iorque, lançado pela Verve Records. Foi o primeiro disco solo de Jobim tanto para o mercado fonográfico norte-americano quanto para o brasileiro e lançado numa ocasião bastante propícia para a recepção de Jobim como artista solo nos EUA, já que ele desfrutava de grande sucesso nesse país. Todas as doze músicas do álbum são de Jobim: "The girl from Ipanema", "Amor em paz", "Água de beber", "Vivo sonhando", "O morro não tem vez", "Insensatez", "Corcovado", "Meditação", "Só danço o samba", "Chega de saudade" e "Desafinado". O disco é instrumental, sem músicas inéditas, mas que se tornaram clássicos da Bossa Nova e são, ainda hoje, algumas das mais conhecidas da produção de Jobim. A sonoridade do álbum é bastante diferenciada dos álbuns anteriores gravados nos EUA e no Brasil; ressalta a qualidade da interpretação dos músicos⁴², da tecnologia de gravação e dos elaborados arranjos orquestrais de Claus Ogerman.

O grupo de **cordas**, presente na maioria das músicas, é usado não só para executar linhas melódicas principais ou contracantos, mas também em blocos harmônicos e principalmente, por meio de condução de vozes, explorando equilibradamente os graves, médios e agudos em dinâmicas variadas. Jobim toca **violão** em todas as músicas, executando sempre em blocos o acompanhamento característico desse estilo. A **bateria**, tocada por Edison Machado, e o **contrabaixo**,

como também a bossa nova, ganham lugar de honra na comercialização de música popular, caindo na graça da indústria cultural. De fato, o que ocorreu no macroambiente foi um processo de internacionalização e transnacionalização entre culturas, a saber, a cultura brasileira (com Jobim), a alemã (Ogerman), e, por fim, a norte-americana, com a gravadora Verve, por intermédio de Creed Taylor." Acreditamos que é inegável a influência que a música norte-americana tem sobre a obra de Jobim. Não só a sua música (microambiente), mas de toda sua geração (macroambiente). Jobim sofria influência da música dos filmes de Hollywood e do jazz norte-americano. E também é inegável constatar a influência que a música brasileira exerce sobre a produção musical norte-americana da época, como apresentado anteriormente sobre o incontestável sucesso que a Bossa Nova fez nos Estados Unidos, e que ganhou ainda mais prestígio principalmente porque foi gravada por renomados músicos de jazz, como Stan Getz e Quincy Jones. O sucesso e reconhecimento não foi só nos Estados Unidos, como em todo o mundo. Relembrando que a música "Garota de Ipanema" é a segunda música mais tocada em todo o mundo, até os dias de hoje, ou seja, mais de cinquenta anos após sua criação. Esta "fusão interamericana" causa, até hoje, conflitos e controvérsias em especial na América Latina, mas ela foi um fenômeno sócio-cultural e está muito além dos personagens envolvidos. Este rico intercâmbio de culturas favoreceu o desenvolvimento e a contínua transformação natural da música das Américas.

⁴² Inclui afinação, rica sonoridade dos instrumentos, improvisos elaborados e expressividade de interpretação.

por George Duvivier, também estão presentes em todas as músicas e preservam a característica minimalista dos desenhos rítmicos. As **flautas**, por Leo Wright⁴³, surgem de diversas maneiras: executando a linha melódica principal, nos contracantos, em pequenos improvisos; em outros momentos, dobrado com o piano, cordas e trombone nos agudos e médio graves. São utilizadas também em blocos harmônicos. O **trombone** é tocado por Jimmy Cleveland em quatro músicas⁴⁴, executando a linha melódica principal e contracantos, conservando predominantemente a sonoridade de gafeira, fazendo prevalecer o registro agudo com glissandos e sua articulação característica. O **piano** de Jobim é executado de maneira muito particular: econômica nas escolhas das notas e na forma como são inseridas nos arranjos. Jobim utiliza o piano quase como um instrumento melódico, jamais acompanhando em blocos harmônicos na região média e média grave, como o violão. O piano aparece geralmente executando linhas melódicas da melodia principal e dos contracantos muitas vezes na região aguda; às vezes surge em intervalos de 6as ou em blocos harmônicos com a melodia na nota mais aguda, seguindo o desenho rítmico da melodia, característica bastante jazzística, mas com forte sotaque brasileiro.

Não nos deteremos mais na análise desse álbum, pois essa não é a proposta desta tese. Pretendemos apenas dirigir um olhar mais atento para a sonoridade da dupla Jobim – Ogerman. É evidente que essa primeira parceria tem a direção marcante de Jobim, principalmente por não tratar de nenhuma música inédita, o que permite a comparação com as produções anteriores. Claramente as linhas melódicas e progressões harmônicas estão todas preservadas nessa gravação, ficando evidente a escolha dos materiais musicais por parte de Jobim. O que se nota de diferente é a escolha dos instrumentos e a orquestração, elaborada por Ogerman.

Oscar Castro Neves comenta a atitude de Ogerman de acolher as ideias musicais de Jobim desde o início da parceria, em “The Composer of Desafinado Plays”:

"Se ouvirmos todos os contrapontos, todas as linhas eram mesmo de Jobim. Ele deu a Claus tal riqueza de material que praticamente fez os arranjos junto com ele. Claus entrou com a concepção do peso da orquestra, a escolha dos instrumentos, a escrita e a valorização das cordas. Mas, se você ouvir as gravações brasileiras, o contraponto já estava lá. Os arranjos de Tom passaram a fazer parte das músicas." (NEVES *apud* CABRAL, 2008, p. 183 - 184).

⁴³ Informação que consta na ficha técnica do referido álbum.

⁴⁴ As músicas são: “Água de beber”, “Vivo sonhando”, “Meditação” e “Desafinado”.

Paulo Jobim, filho de Tom, forneceu uma importante informação especialmente para esta pesquisa:

“[...]sobre a parceria de Claus e Tom, poderia (mesmo que rapidamente) citar o primeiro disco e o último, no qual Claus chegou a dizer para o meu pai “*We did it your way and now let me do it my way*” ou algo assim. E vários arranjos (do último disco em parceria) transcendem as harmonias e formas originais.”⁴⁵

Essa declaração esclarece a participação de Ogerman na elaboração dos arranjos das composições de Jobim.

⁴⁵ Trecho do e-mail de Paulo Jobim endereçado a nós, datado de 26 de janeiro de 2014.

3. Matita Perê

3.1 Apresentação

Matita Perê (1973) foi composta por Tom Jobim, com texto de Paulo César Pinheiro e Tom Jobim⁴⁶. Este capítulo analisa a gravação realizada no álbum homônimo, que contou com arranjo orquestral de Claus Ogerman. Para isso, utilizamos esse registro sonoro e o manuscrito elaborado por Ogerman e disponível no website jobim.org. O arranjo também contou com a colaboração de Dori Caymmi, de acordo com o agradecimento na contracapa desse mesmo álbum.

A seguir, um trecho da entrevista a nós concedida por Paulo Jobim a respeito de uma sessão de gravação de Matita Perê que ocorreu antes do embarque de Jobim para Nova Iorque:

“Dori também fez arranjo completo para Matita Perê que chegou a ser gravado aqui com regência do Mario Tavares. Depois meu pai desistiu de fazer o disco aqui e gravou em Nova York não só pelos estúdios melhores, mas também pelos melhores músicos.”⁴⁷

Ainda segundo Paulo Jobim, Matita Perê começou a ser elaborado no Brasil com Dori Caymmi. Posteriormente, todos os arranjos foram revistos por Ogerman:

“Ele juntou um dinheiro e partiu para fazer o primeiro disco nos Estados Unidos. Chamou Claus Ogerman, que topou trabalhar nos arranjos sem perspectiva de grana. Na verdade, Matita Perê começou a ser feito no Brasil com o Dori Caymmi. Daí o agradecimento a ele na contracapa. Mas Claus refez tudo nos Estados Unidos. São discos (Matita Perê e Urubu) das cabeças dos dois [...]” (JOBIM, Paulo *apud* MÁXIMO, 1995, p. 10)

Paulo Jobim relata no livro “Cancioneiro Jobim: obras completas” vol. IV (JOBIM, 2004, p. 15) que o álbum Matita Perê foi a primeira produção independente de Tom Jobim e lhe custou 30 mil dólares.

A seguir, uma citação de Wagner Homem, esclarece a participação de Dori Caymmi e a gravação de Matita Perê feita no Brasil antes da viagem de Jobim aos Estados Unidos:

“Tom convidou Dori Caymmi para trabalhar na elaboração dos arranjos, no Rio de Janeiro.[...] Nessa fase da carreira, Tom podia ter mais liberdade para fazer discos, já dispondo de recursos próprios para produzi-los, sem precisar de gravadora. Algumas gravações chegaram a ser feitas no Rio, mas Tom não ficou satisfeito com a qualidade técnica. É possível que tampouco lhe tenham agradado a sonoridade e pormenores da interpretação da orquestra. Procurou Dori e disse que ia regravar tudo nos Estados Unidos. Vários trechos dos arranjos de Dori, tais como frases de contracanto na música Matita Perê, foram mantidos por Tom nos arranjos

⁴⁶ Informação contida no *long playing*.

⁴⁷ E-mail de Paulo Jobim datado de 26 de janeiro de 2014, endereçado a nós.

finais, feitos por Claus Ogerman. Ele e Claus cuidaram da produção, podendo chamar músicos excelentes, inclusive cordas da *New York Philharmonic*.” (HOMEM, 2012: p. 205)

A canção Matita Perê fez parte da trilha sonora do filme intitulado “Sagarana, o Duelo” (1973), de Paulo Thiago⁴⁸, que indica créditos a Tom Jobim e Dori Caymmi sem fazer menção à participação de Ogerman. Nem todos os trechos da música inseridos no filme se apresentam como na gravação do álbum homônimo realizada nos Estados Unidos; o que os diferencia são principalmente a instrumentação, algumas terminações melódicas e o número de instrumentistas, menor na trilha sonora. Na gravação com Ogerman, além da utilização de um efetivo maior no naipe de madeiras, houve um acréscimo de texturas em blocos harmônicos.

A seguir, um relato do próprio Paulo Thiago⁴⁹ sobre a produção da trilha sonora:

“Uma das coisas curiosas sobre “Sagarana, o Duelo” foi que, quando o filme ficou pronto, eu fui informado pelo Mário Carneiro que o Antonio Carlos Jobim estava compondo uma música que tratava do mesmo tema e inspirada no mesmo assunto: uma mistura da inspiração do Duelo com o livro do Mário Palmério, “Chapadão do Bugre”, que também é sobre um bandido. Procurei o Tom Jobim e levei-o para ver o “copião” do filme. Ele assistiu às imagens, ficou muito interessado, gostou e aí justamente me mostrou a música que depois veio a ser gravada com o título de Matita Perê com letra de Paulo César Pinheiro. Essa música passou a ser o tema do filme. Dori Caymmi, convidado pelo próprio Tom – que estava de viagem marcada para os Estados Unidos – fez os arranjos e desenvolveu a trilha sonora a partir do tema e da música do Tom. Então é o Matita Perê que vai ao longo do filme sendo retrabalhado através dos arranjos de Dori Caymmi. É a trilha sonora do filme. Então eu tive a honra, assim, de ter essa trilha do Antonio Carlos Jobim, que é um dos mitos da minha vida, um dos grandes brasileiros, e do Dori Caymmi, que é um extraordinário arranjador, um extraordinário músico.”

A partir desse relato de Paulo Thiago, obtemos informações relevantes sobre a origem da canção e também sobre a participação de Dori Caymmi no processo de elaboração dos arranjos de Matita Perê. Ela não foi uma encomenda para o filme, já que foi composta por Jobim antes de seu contato com o cineasta, mais precisamente em 1972 (SOUZA, 1995: p 99). Tom Jobim conheceu o filme já em fase de edição, depois de ter composto a música, porém antes de sua gravação com Ogerman. Segundo Paulo Thiago, Jobim então sugeriu que Dori Caymmi fizesse os arranjos de

⁴⁸ O cineasta Paulo Thiago (1945 – 2014) escreveu o roteiro e dirigiu o filme Sagarana, o Duelo, disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=ItjbnEjGF4I>. Foi indicado ao prêmio Urso de Ouro no Festival de Berlim, em 1974.

⁴⁹ Relato de Paulo Thiago disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=ItjbnEjGF4I>.

Matita Perê especialmente para o filme, pois estava prestes a viajar para os Estados Unidos para gravar o álbum homônimo com Ogerman. As diferentes instrumentações utilizadas por Dori no filme são esclarecidas mais adiante na entrevista a nós concedida pelo próprio Dori Caymmi.

3.2. Entrevista com Dori Caymmi

Em 22 de agosto de 2015, quando tivemos a privilégio de entrevistar Dori Caymmi em seu apartamento em Copacabana, Rio de Janeiro, ele pôde esclarecer os processos de criação de Tom Jobim, mais especificamente na música Matita Perê. As informações que obtivemos estão descritas nos parágrafos a seguir.

No início dos anos 1970, Caymmi começou a trabalhar com Jobim, na casa do compositor no Leblon, nos arranjos da música Matita Perê. Caymmi se autodenominou um “assistente de produção” de Jobim, relatando que aprendeu muito durante esse período em que trabalharam juntos. Reconhece a mudança relevante que houve na produção artística de Jobim a partir desse disco, com as obras Matita Perê e Águas de Março, mas também reconhece, da mesma maneira, a importância e o valor de sua fase anterior, com Vinícius de Moraes e João Gilberto. Aliás, considera-o um mestre.

Caymmi nos relatou que nos primeiros encontros que teve com Jobim para trabalhar na peça Matita Perê, ele lhe mostrou a ideia da melodia junto com umas anotações inspiradas no texto “Duelo”, de Sagarana, de Guimarães Rosa, para a letra da música. Segundo Caymmi, Jobim já havia escrito o primeiro parágrafo da poesia de Matita Perê. Disse-lhe também que iria gravar um disco no Brasil com o repertório que hoje conhecemos do álbum Matita Perê. Caymmi acrescentou que Jobim gostava de trabalhar com um parceiro, assim como trabalhou com Radamés Gnattali (no tempo da Elizete Cardoso, no disco Canção do Amor Demais), Eumir Deodato e Claus Ogerman.

Caymmi também lembrou que a construção de Matita Perê levou bastante tempo. Primeiro porque na época em que estava elaborando essa obra, Jobim compôs

Águas de Março exatamente num momento de muito cansaço decorrente do processo de criação de Matita. Faremos aqui um parêntese para citar um trecho do Cancioneiro Jobim, ano 2004, vol 4 .

"Tom trabalhava na suíte (Matita Perê) noite e dia, em Poço Fundo, quando subitamente um novo tema invadiu sua cabeça, acompanhado de algumas palavras soltas. Para não perdê-las, que pareciam sair de sua boca automaticamente, Tom anotou-as numa folha de papel de embrulho. Na manhã seguinte, já havia decidido: 'Matita Perê' teria de esperar um pouco para que ele pudesse chegar ao fim de sua mais elaborada criação musical [...]" (JOBIM, 2004)

Caymmi revelou também que a repercussão do artigo escrito por Carlos Drummond de Andrade sobre Jobim levou a uma grande mudança na carreira do compositor. Por isso, ele e Tom foram muito interrompidos pela imprensa e pelos colegas intelectuais durante esse trabalho de arranjo em Matita. Mencionou a reação favorável à letra de Águas de Março⁵⁰ de Jobim pelos intelectuais que antes o criticavam pela opção de não usar sua obra como forma de protesto contra o golpe militar, apesar de ele ser fervoroso opositor da ditadura.

Disse ainda que numa determinada manhã Jobim passou na casa dele para pegar as partituras com os arranjos feitos por eles das músicas Ana Luiza, Águas de Março e Matita Perê. Tempo do Mar não estava incluída, pois já havia sido escrita e gravada para um filme⁵¹ em 1971, assim como Crônica da Casa Assassina⁵², gravada anteriormente também para o cinema. Nessas duas gravações Dori havia participado como violonista. Antes de Jobim passar na casa de Caymmi para buscar as partes, eles haviam feito – uma semana antes – uma experiência de gravar Matita com uma orquestra no estúdio da CBS, no centro do Rio de Janeiro; no entanto, o

⁵⁰ "A letra de Águas de Março se assemelha a um fluxo de consciência, referindo-se a seres como pau, pedra, caco de vidro, nó da madeira, peixe, fim do caminho e muitas outros. A metáfora central das *"Águas de Março"* é tomada como imagem da passagem da vida cotidiana, seu moto-contínuo, sua inevitável progressão rumo à morte - como as chuvas do fim de março, que marcam o final do verão no sudeste do Brasil. A letra aproxima a imagem da *"água"* a uma *"promessa de vida"*, símbolo da renovação. Águas de Março foi lançada em maio de 1972 em um disco compacto chamado "O Tom de Antonio Carlos Jobim e o Tal de João Bosco". Foi criada por Tom Jobim na época em que estava compondo Matita Perê, surgindo em um momento de muito cansaço por parte do compositor, além de momento pessimista e de preocupação com sua própria saúde." Texto retirado de

<http://www.eternasmusicas.com/2014/05/aguas-de-marco.html> em 9 de novembro de 2016.

⁵¹ Filme intitulado "Tempo do Mar", de Dora de Oliveira, Gilberto Loureiro e Pedro de Moraes de 1971 e que tem como trilha sonora a música de mesmo título. O curta-metragem tem duração de 8'36", e a música foi inserida integralmente no filme. Pode ser visualizado em <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10394>

⁵² Originalmente criada para o filme A Casa Assassina (1971, Planiscope), de Paulo César Saraceni, essa suíte foi inspirada no livro Crônica da Casa Assassina (1959), de Lúcio Cardoso.

resultado foi muito insatisfatório. Como Jobim havia investido muito dinheiro e estava sem patrocínio e sem gravadora, essa insatisfação com o resultado sonoro o impulsionou a interromper o trabalho aqui no Brasil e seguir para Nova Iorque para gravar o álbum, o que ocorreu com a parceria de Ogerman.

Sobre os créditos pelos arranjos para Caymmi no filme “Sagarana, O Duelo” (1974), de Paulo Thiago, cuja trilha sonora tem como música principal Matita Perê, Dori Caymmi relata que não havia verba para a trilha sonora e que por isso houve a contratação de apenas quatro violoncelos e a qualidade da gravação também foi prejudicada. Jobim não pôde fazer a trilha porque estava de viagem marcada para os Estados Unidos para gravar o disco Matita Perê com Ogerman; por isso, sugeriu que Caymmi a fizesse. E Caymmi foi então contratado para fazer a trilha, que foi escrita por ele apenas da memória do que havia sido feito junto com Jobim, que tinha levado os originais e Caymmi não tinha nenhuma cópia. Essa trilha tem muito da composição Matita Perê, mas tem também muito trabalho original de Caymmi, escrito especialmente para este filme.

Caymmi gravou a música Matita Perê no álbum intitulado “Paulo César Pinheiro”, lançado em 1980 pela EMI Odeon. Ainda segundo ele, o trabalho que fez com Jobim nessa música, antes da viagem dele para Nova Iorque, está muito próximo do que foi gravado nessa faixa. Não é exatamente igual, pois os originais ficaram com Ogerman.

Caymmi confirma que os arranjos são todos de Jobim, e que ele ajudou a alinhar as ideias. Afirmar também que a escolha da instrumentação é puramente de Ogerman, e que não sofreu influência do Tom. Como a música de Tom – ao cantarolar a introdução de Água de Beber – era muito suave, é coerente o excesso de flautas e cordas escolhidas por Ogerman, pois representa essa delicadeza na sonoridade de Jobim. Caymmi acha que é muito pouco provável que Tom tenha dito a Ogerman o que fazer da instrumentação; poderia até dizer o que não gostaria que fosse feito. Acredita que a contribuição de Ogerman foi, na sua grande maioria, na orquestração, na escolha e na combinação dos instrumentos e na construção dos naipes para formar essa sonoridade suave. Ogerman não criou frases ou contracantos, mas preencheu ou esvaziou sonoridades, alterou os andamentos levemente. Em Matita, acrescentou cinco compassos, do 90 ao 94, com um naipe de flautas que se contrapõe a uma pontuação dos contrabaixos e que mantém a mesma harmonia e confirma a cavalgada e o clima de perseguição da letra da música.

Comentando a gravação do álbum “Urubu” (1976), Caymmi lembra que Jobim tocava ao piano as composições inteiras para mostrá-la ao arranjador – mais especificamente a Ogerman, como a música “Saudade do Brasil” – como se fossem reduções de orquestra. Disse também que esse procedimento fazia parte do processo de criação em parceria: Tom tocava ao piano todos os contracantos, e Ogerman os orquestrava.

3.3. Aspectos sobre Matita Perê – interno e externo

Para contextualizar historicamente o momento em que Jobim compôs essa obra, realizada no início da década de 70, é importante lembrar que o Brasil vivia uma ditadura militar e que havia um movimento por parte da classe artística que preconizava o uso da composição musical como forma de protesto contra o golpe de 1964 e suas consequências para o país. Mesmo sendo um claro opositor da ditadura, Jobim optou por não usar sua obra a favor desse expediente⁵³.

Jobim escolheu expressar-se artisticamente por meio da linguagem poética para falar principalmente de amor e natureza. Se explicitamente não atacava a ditadura, não deixava de mostrar sua inquietude política, destacando a destruição do meio ambiente pelo homem. Denunciava a destruição das matas, opondo-se fortemente ao desenvolvimento dos grandes centros urbanos em detrimento da preservação da natureza. Ainda assim, a perseguição relatada no texto de Matita Perê levou algumas pessoas a pensar que Jobim referia-se a Carlos Lamarca, capitão do

⁵³ “No ano anterior à composição de “Águas de Março”, Tom Jobim havia sofrido a única grande perseguição política de sua vida. Em um protesto contra a censura que vigorava durante a ditadura militar no Brasil, Tom Jobim e alguns compositores assinaram um manifesto e se retiraram do Festival Internacional da Canção, da Rede Globo. Então doze artistas, entre os quais Jobim, foram detidos e interrogados durante algumas horas. Segundo declarações posteriores de Chico Buarque, Edu Lobo e Ruy Guerra, um diretor da emissora esteve presente e insistiu para que os compositores voltassem e retornassem ao festival. A pressão não funcionou, mas - na opinião de Chico Buarque e Ruy Guerra - instigou o aparelho repressivo do regime a enquadrá-los na Lei de Segurança Nacional. Depois Tom Jobim foi intimado várias vezes a prestar depoimento, chegou a ter o telefone grampeado e suas cartas violadas.” Informação retirada de: <http://www.eternasmusicas.com/2014/05/aguas-de-marco.html> Acesso em 8 de outubro de 2016

exército brasileiro que havia abandonado a farda para integrar a luta armada contra a ditadura militar, tornando-se o fugitivo mais procurado da época. No entanto, essa não foi a intenção do compositor, que se inspirou no conto Duelo, do livro Sagarana, de Guimarães Rosa:

“Guimarães Rosa está dentro da minha obra. [...] Matita Perê (o álbum) é muito brasileiro. Muito brasileiro! E muito Guimarães Rosa.” (JOBIM, Tom, *apud* MARTINS e ABRANTES, 1993, p.180)

A obra Matita Perê é de suma importância na produção musical de Jobim, pois representou uma inflexão estética⁵⁴ em sua carreira que o afastou do estilo da Bossa Nova, conduzindo-o em direção a estruturas mais complexas e elaboradas, com a utilização de um efetivo orquestral mais amplo. Tom Jobim também se dedicou a escrever os textos de suas canções, inspirando-se nas obras de grandes escritores brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade, Mário Palmério e Guimarães Rosa. Além disso, deixou o regionalismo carioca para expressar sua identidade nacional por meio de determinados símbolos, como a fauna e a flora das florestas tropicais brasileiras.

Ao falar sobre seu processo criativo, Jobim narra sua admiração pela paisagem brasileira:

“Nosso trabalho de criação musical é coisa brasileira, todo o tempo e sempre. Sinto muito o Brasil, a terra, os nossos bichos. A gente cata um galhinho aqui, uma folhinha ali, uma semente colorida mais adiante, um papagaio, uma jandaia, e vai armando essas coisas, até elas virarem Águas de março, Matita Perê, Boto, tudo fincado na floresta brasileira, no sertão, nos peixes e nas aves do Brasil.” (JOBIM, Tom, *apud* JOBIM, Paulo, 2004, p. 14)

O comentário de Jobim mostra que a natureza era a grande fonte de inspiração para ele, que procurava retratá-la não só em forma de texto, mas também por meio da música instrumental. Um exemplo disso está na própria música de Matita Perê, que utiliza o *piccolo* para simular o canto do pássaro misterioso.

A obra de Jobim também remete ao ideal de Heitor Villa-Lobos de representar o Brasil. O poema sinfônico Uirapuru, por exemplo, tem seu título inspirado num

⁵⁴ **Inflexão estética** é um termo usado por DIAS (2010 p. 50). “[...] Tom Jobim possuía uma carreira consolidada: havia experimentado sucesso internacional – seja pelas inúmeras gravações de suas músicas associadas à Bossa Nova pelo mundo, pelo sucesso do filme Orfeu Negro ou pelos álbuns gravados com Frank Sinatra –, contava com uma situação financeira confortável e já era considerado um dos mais importantes compositores do país. Nessa altura de sua carreira, [...] (momento da elaboração do álbum Matita Perê) ocorre uma **inflexão estética** em sua obra. Suas escolhas [...] afastam-se da Bossa Nova em busca de outras complexidades [...]”

pássaro de aspecto exótico e misterioso que, segundo lendas brasileiras, habita as florestas equatoriais, assim como Matita Perê refere-se a um pássaro do sertão. Esses dois pássaros também existem de fato, tanto o Uirapuru quanto Matita Perê. Este último tem o nome científico de *Tapera Naevia*.

4. Análise da obra MatitaPerê

4.1 Interfaces poéticas

“Tudo começou com o pio do pássaro...”⁵⁵

Matita Perê se desenvolveu inspirada no pio do pássaro do sertão - Matita Pereira - um pequeno motivo de duas notas em intervalo ascendente de um semi tom. Pássaro misterioso, pia contra o tronco das árvores, fazendo com que o som se propague em várias direções e, portanto, não seja possível identificar sua localização. Esse nome pode também ser um sinônimo de Saci Pererê, que, segundo lenda do folclore brasileiro, é um perito na arte de se transformar em aves; por isso, muitas vezes recebe nomes de passarinhos. O Novo Dicionário da Língua Portuguesa traz as seguintes variações do verbete Saci: “Saci-cererê, Saci-pererê, Matimpererê, Martim-pererê”⁵⁶.

Outra versão do significado desse nome é que Matita Pereira, ou Matinta Pereira, seria uma velha senhora que habita as florestas e que assombra os moradores em busca de tabaco. Tem um assobio inconfundível e sai à noite sobrevoando a casa daquele que zombou dela e a maltratou durante o dia, assustando as criações de animais.

Uma outra lenda a respeito de Matita Pereira diz que quando ela pressente sua morte, sai vagando pela noite perguntando: “Quem quer? Quem quer?”. E, assim que alguém lhe responder afirmativamente fica amaldiçoado e se transforma em Matita⁵⁷.

⁵⁵ Em entrevista, Dori Caymmi repete o que lhe disse Jobim.

⁵⁶ SACI, In: FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2a edição, 1986. p. 1534. O pássaro conhecido como Saci ou Matita Perê existe de fato, e tem o nome científico de *Tapera Naevia*.

⁵⁷ “A lenda de Matinta Perera, como muitas outras do folclore brasileiro, não tem um personagem bem caracterizado, no entanto Matinta aparece na lenda em duas formas, que pode ser como um pássaro ou uma senhora de idade que carrega uma ave conhecida como agoureira, que pode ser a Rasga Mortalha. Na lenda de Matinta vista como um pássaro, segundo conta, sai às noites sobrevoando as casas e soltando assobios que assusta toda a criançada e até adultos. Ainda, segundo a lenda, quando a pessoa escuta aquilo sabe logo que se trata de Matinta Perera e, conhecendo o ponto fraco da personagem, oferece o que ela mais gosta: O fumo. Na outra forma de Matinta Perera, essa aparece como uma velhinha carregando uma ave, segundo a lenda, trata-se de uma senhora que habita a localidade e que tem uma maldição de virar a Matinta. Têm o mesmo vício, assim quando aparece soltando seus assobios de horror, a pessoa logo lhe oferece fumo para que ela o deixe em paz. Ainda diz a lenda, que quando a Matinta está para morrer, sai pelas noites gritando: Quem quer? Quem quer? Assim se aparece algum ganancioso pensando que o que está sendo oferecido é herança, esse fica no lugar dela, pois o que ela oferece na verdade é a própria maldição de virar a Matinta Perera. A Matinta Perera é uma lenda da região norte do Brasil e sua característica principal é de uma senhora bem idosa que vira a Matinta. Ainda conta que para capturar a Matinta Perera, basta descobrir onde ela passa durante sua caminhada e enterrar uma tesoura aberta com um terço e uma chave, assim quando ela pisar por cima ficará presa.” Texto de Nonato Fontes de 25 de novembro de 2015. Informação obtida em <http://leiturartes.com.br/a-lenda-da-matinta-perera> : Acesso em 7 de janeiro de 2017.

Na tradição do sertão, Matita Pereira é a voz do destino e dos mistérios da mata⁵⁸.

Segundo Maria de Fátima Estelita Barros:

“Matintaperera é um pássaro notívago de espécie rara, cujo canto estridente dizem prenunciar desgraça. Toda a Amazônia o tem como encarnação de alma penada ou metamorfose de velha malvada a pedir tabaco para cachimbo. Nas noites de sexta-feira é maior o temor que inspira e, por isso, ao escutá-la gritam: vem buscar tabaco amanhã... E, conta a lenda, no dia seguinte ver-se-há uma negra velha de saia toda esfarrapada, rondando a casa em busca do fumo prometido...” (BARROS, 2005, p. 97)

Fig. 1 – desenho de Matita Pereira⁵⁹

No dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo o verbete é apresentado como “Matintapereira” e traz a seguinte definição:

“Mati, mati-taperê; nome de uma pequena coruja, que se considera agourenta. Quando, a horas mortas da noite, ouvem cantar a mati-taperê, quem a ouve e está dentro de casa, diz logo: Matinta, amanhã podes vir buscar tabaco [...] Desgraçado quem na manhã seguinte chega primeiro àquela casa, porque será ele considerado o

⁵⁸ <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/matita/17203/> acesso em 14 de dezembro de 2016.

⁵⁹ <http://noamazonaseassim.com.br/a-lenda-da-matinta-perera/>

mati. A razão é que, segundo a crença indígena, os feiticeiros e pajés se transformam nesse pássaro para **se transportar de um lugar para outro e exercer suas vinganças**. Outros acreditam que o mati é uma maaiua, e então o que vai à noite gritando agoureiramente é um velho ou uma velha de uma só perna, que anda aos pulos. A mantintapereira é uma modalidade do mito do saci-pererê na sua forma ornitomórfica.” (CASCUDO, 1993, p. 484)

A sonoridade singular do próprio nome do pássaro, aliada à fascinação de Jobim pela fauna e flora brasileiras, possivelmente contribuiu para a construção dessa canção. Juntou-se a isso também sua grande admiração pelos escritores João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Mário Palmério, como disse o próprio Jobim:

“[...] É um problema conseguir botar na pauta uma coisa que já está lá dentro da alma da gente. Como dizer, por exemplo, Matita Perê? [...] Claro que essa linguagem eu devo a muitas pessoas que eu admiro: a Guimarães Rosa, a Drummond, a Mário Palmério. Mas só se pode roubar a quem se ama.” (JOBIM, Tom, *apud* JOBIM, Paulo, 2004, v. 4, p. 17)

“[...] A obra de Jobim embrenha-se no mato a partir do roseano *Matita Perê*...” (SOUZA, 1994, p. 8)

É muito importante destacar que a narrativa poética de Matita Perê se baseou especialmente no conto Duelo, de Sagarana, obra de Guimarães Rosa, mas estabelece uma relação de intertextualidade também com textos de Drummond e de Mário Palmério. Matita Perê, tal qual Duelo, conta a história de uma perseguição por meio de uma sonoridade característica da escrita de Rosa.

Nas palavras do próprio Jobim:

“Me deu um trabalho incrível. Campear o gado nesses grotões, nessas ravinas [...] é mais difícil que no campo, porque essas grotas são todas iguais, com os mesmos paus, a mesma aguinha, a mesma laje de pedra. Então, você pensa que está num lugar e está noutro. E aí é preciso ser um pombo para não se perder. Porque o negócio está mais ou menos baseado na mania de perseguição, porque todo ser humano tem mania de perseguição.

Em Matita se revela a monotonia da vida do sertão. **Cada lugar é o mesmo e um diferente lugar**. Como toda chuva é chuva, mas cada uma delas é diferente. Assim como nas florestas você nunca encontra a mesma arrumação de árvores, e não se encontra um nhambu de pio igual ao outro, como as Marias também não são as mesmas, embora sejam todas mulheres da espécie humana.” (JOBIM, Tom, *apud* JOBIM, Paulo, 2004, v. 4, p. 17)

“Guimarães Rosa talvez seja o escritor brasileiro cuja linguagem poética mais influencie as composições da canção popular brasileira.” Essa afirmação é da historiadora Heloísa Starling, Professora Titular do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, que apresentou um estudo preliminar sobre as leituras da obra roseana por

compositores brasileiros⁶⁰. “Em uma entrevista em 1973, Tom Jobim expôs a afinidade entre seu trabalho e o projeto literário de Rosa. E ele tinha razão. Há música espalhada por toda a obra de Rosa”, afirmou Heloísa.

A historiadora, num trabalho extremamente relevante, escreveu sobre a relação entre Tom Jobim e Guimarães Rosa em artigo intitulado “Tom & Rosa”. A seguir, um trecho sobre o ambiente sonoro do sertão de Guimarães Rosa:

“[...] há música espalhada por toda parte no sertão de Guimarães Rosa. Boa parte dessa musicalidade é originária do próprio sertão, brota de dentro de algo muito característico [...] sons e ruídos que a natureza oferece, a rotina do trabalho repete, os afetos confirmam, a imaginação do homem opõe e mistura [...] voo de besouros, assobio de pássaros, rechinchar de cigarras, barulho das águas, farfalhar das árvores” (STARLING, 2010, p. 114)

O ambiente sonoro é descrito minuciosamente por Guimarães Rosa, que lhe dá especial destaque. Segundo Starling, “é consequência do imenso investimento literário realizado por Guimarães Rosa com o objetivo de manipular a sonoridade da língua [...] existe uma espécie de carga sonora invisível e impalpável nas palavras” (Ibid.). Sobre essa pesquisa de Rosa, Starling explica:

“[...] bem verdade que o barulho do vento, o canto dos pássaros, um riacho correndo ainda fazem parte do mundo turbulento do ruído [...] Contudo, e ao menos no caso de Guimarães Rosa, a extração e a ordenação do som, tornado constante pela força da linguagem contra todo ruído do sertão, atravessa as redes de defesa que protegem o lugar da razão, rompe os rigores do pensamento lógico, desce às profundezas da alma, povoa a imaginação, gera movimentos do espírito.” (Ibid.)

Matita Perê, com sua ambientação sertaneja, dá uma visão dos medos e das aflições “dos perseguidos” em direção a um fim em que não há retorno ou saída. Starling escreve:

“Em “Matita Perê”, a perseguição consome os antagonistas na síntese perversa entre medo, morte e violência. A canção descerra os elementos da perseguição – a fuga, a troca de nomes, a mudança de lugares, a troca de montarias – e realiza sua narrativa e através de uma ideia musical inteiramente compatível com esse percurso: modulações harmônicas descendentes vão passando por diversos tons até forjar uma linha de fuga associada ao movimento da perseguição incessante. As **mudanças de andamento** insistem em sublinhar as variações de velocidade em que se desenvolve a jornada, ora aumentada, quando a **perseguição** cresce, ora constante, ora em descanso como a indicar a passagem do tempo. As alterações de tonalidades insistem em indicar cada novo movimento da paisagem da chapada, áspera e infértil, desenhada pelos versos do compositor.” (Ibid. p.122)

O perfil da melodia, construído para dizer um texto, com poucos contornos e predominância de notas repetidas, realça o conteúdo árido e recorrente da história com progressões harmônicas modais com nuances pouco coloridas, e se concentra na articulação de dois acordes com mudanças de poucas notas entre eles – o primeiro acorde menor e o

⁶⁰ Informação retirada do site: <http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/o-sert%C3%A3o-%C3%A9-cant%C3%A1vel-1.54502> Acesso em 20 de dezembro de 2016.

segundo, com a mesma fundamental acrescida da quarta⁶¹. O zig-zag dos caminhos harmônicos desenha a rota de fuga do tenso enredo da perseguição descrita no texto, conduzindo o trágico destino dos personagens. Enquanto isso, a mudança de andamento sugere o ritmo da perseguição.

Starling aprofunda-se na relevância que Rosa teve para a obra de Jobim:

“Como se vê, não foi somente por gosto pessoal que Tom Jobim fez da obra de Guimarães Rosa a sua casa. A busca pela *grandeza cantável* do sertão, pela *música subjacente* das palavras e por aquilo que a canção representa para a construção da memória, sensibilidade pública, imaginação e entendimento do Brasil – as três formas de musicalidade que, combinadas, sustentam seu projeto literário – explica algo sobre a afinidade do compositor popular com sua obra. E ajuda a compreender, ao menos em parte, o impacto que a leitura da obra de Guimarães Rosa imprimiu na sonoridade elegante e sofisticada das composições de Tom Jobim [...]” (Ibid. p. 117)

Jobim buscou em Guimarães Rosa a riqueza musical do sertão, a sonoridade das palavras e o entendimento das várias faces do Brasil. Segundo o compositor: “Houve em Matita um trabalho de pesquisa muito grande, e eu me envolvi muito na composição” (JOBIM, Tom, *apud* JOBIM, Paulo, 2004, v. 4, p. 17). Como afirma Starling, a leitura da obra de Rosa provocou grande impacto no resultado sonoro de Jobim, em especial nos álbuns Matita Perê (1973) e Urubu (1975), álbuns elaborados na mesma época.

Matita Perê tem como base literária o romance⁶², forma bastante utilizada no Brasil até os anos de 1950, quando a Bossa Nova rompeu com essa estrutura. Nessa obra, Tom Jobim trouxe características do romance, voltando a contar histórias. Ivan Vilela, em seu artigo intitulado “Cantando a própria história”, escreveu:

“Os romances tornaram-se a base poemática de grande parte da produção musical do país, quer seja na música folclórica, quer seja na música popular. Até os anos de 1950, o que percebemos na música popular é uma ampla utilização do romance como base poemática. A Bossa Nova traz renovação estética não só nas sonoridades como o uso da tensão na voz, uma orquestração menos densa, mais despojada, mas também **rompe com o uso do romance como base literária de suas criações**, colocando em cena uma narrativa da situação, do momento, do sentimento momentâneo do cantautor.” (VILELA, 2010, p. 9)

Assim, Matita Perê representou um marco na inflexão estética da produção artística de Jobim. O texto de Matita trouxe um olhar para a brasilidade na medida em que Jobim, em

⁶¹ Os primeiros dois acordes da música, quando inicia a melodia, são Abm7 e Ab4.

⁶² “Uma característica utilizada pelos povos que não possuem escrita para registrar sua história é a de narrar ou cantar o acontecido de maneira ritmada e com rimas. [...] O romance, de tradição ibérica, tornou-se a base literária de praticamente toda a produção musical dos caipiras. Sempre narrando fatos, contando histórias, transmitindo valores, as canções sertaneja satravessaram o tempo, mantendo vivas memórias, traços culturais e comportamentos de comunidades inteiras.” (VILELA, 2010, p. 6)

parceria com Paulo César Pinheiro⁶³, retratou o interior do país, deixando por um momento de ser carioca para se tornar nacional.

Rosa também se preocupava com a brasilidade:

“É lógico que existe a ‘brasilidade’. Existe como uma pedra básica de nossas almas, de nossos pensamentos, de nossa dignidade, de nossos livros e de toda a nossa forma de viver. [...] brasilidade é um sentir-pensar.” (ROSA *apud* VILELA, 2006)

Além disso, Rosa se considerava um sertanejo. Na mesma entrevista acima, ele comentou:

“Sou um sertanejo e acho maravilhoso que você deduzisse isso lendo meus livros, porque significa que você os entende.[...] Esse ‘homem do sertão’ está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa.”⁶⁴ (Ibid.)

Essa inflexão estética na obra de Jobim iniciou-se com Sabiá (1968), composição de Jobim e Chico Buarque, e seguiu com Águas de Março, de Jobim, culminando com Matita Perê, obra de sofisticada elaboração literária e musical.

Sobre a parte literária dessas três canções, Starling comenta:

“Sabiá” deu início ao retorno do compositor, mas foi “Matita Perê” – juntamente com “Águas de Março” – a responsável por trazer Tom Jobim [...] de volta para casa [...] Também compartilham a referência ao Matita Perê: a imitação do pio do pássaro em registro agudo aparece em ambas as canções, mas apenas “Águas de Março” faz menção em seus versos ao pássaro *matita-pereira*. Ambas as composições foram gravadas no mesmo ano, fazem parte do mesmo álbum e uma canção cita mais de uma vez a outra. Além disso, as duas canções sustentam referências literárias como fonte, com “Águas de Março” retomando o poema “O Caçador de Esmeraldas” de Olavo Bilac.⁶⁵” STARLING (2010, p. 119)

Entre 1962 e 1968, ano em que compôs Sabiá, Jobim ficou muito tempo nos Estados Unidos, período de sua apresentação no Carnegie Hall, as históricas gravações com Nelson Riddle, e os quatro primeiros discos gravados com Claus Ogerman. Nessa época Jobim não se

⁶³ Paulo César Pinheiro compôs mais de duas mil letras para mais de 100 parceiros. Do total, 900 canções foram gravadas por mais de 500 intérpretes da música popular brasileira, como Elis Regina, Clara Nunes, Elizeth Cardoso, Amélia Rabello, MPB-4, Nana Caymmi, Maria Bethânia e Paulinho da Viola. Compôs também trilhas para teatro, cinema e televisão. Publicou livros de poemas e lançou CDs com as músicas letradas por ele, como João Nogueira e Paulo César Pinheiro (1994) e Tudo o que Mais Nos Uniu: Eduardo Gudin, Márcia e Paulo César Pinheiro (1996). Entre suas parcerias mais famosas estão Matita Perê (com Tom Jobim); Saudades da Guanabara (com Aldir Blanc e Moacir Luz); A Grande Ausente (com Francis Hime); E Lá Se Vão Meus Anéis, Maior É Deus (ambas com Eduardo Gudin); Aviso aos Navegantes, É de Lei, Refém da Solidão, Cai Dentro, Falei e Disse, Lapinha, Diálogo (todas com Baden Powell); A Velhice da Porta-bandeira, Sagarana, Viagem (com João de Aquino); Agora É Portela 74, Pesadelo (com Maurício Tapajós); Cicatrizes (com Miltoninho); Menino Deus (com Mauro Duarte); Vento Bravo (com Edu Lobo); e Bolero de Satã (com Guinga). Informações obtidas no site http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/grupo/paulo-cesar-pinheiro#.WFl_qSMrIy5 Acesso em 20. dez. 2016.

⁶⁴ Em João Guimarães Rosa, Ficção completa, Rio de Janeiro: Nova Aguilar SA, 1995, v.I, p. 30. Informação extraída do artigo intitulado “Como quem planta árvores” de Ivan Vilela (2006)

⁶⁵ Trecho do poema “O Caçador de Esmeraldas” de Olavo Bilac: “Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada do outono, quando a terra, em sede requeimada, bebera longamente as águas da estação que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata à frente dos peões filhos da rude mata Fernão Dias Paes Leme entrou pelo sertão.”

sentia confortável em trânsito, longe do Brasil, principalmente porque passava longos períodos ocioso entre os compromissos contratuais, como as sessões de gravações e apresentações. Esse longo vazio certamente foi terreno fértil para fazer germinar uma nova fase de criação. A reflexão sobre a pátria em território estrangeiro é sempre mais profunda - um olhar de fora para dentro -, ainda mais naquele Brasil de tanta turbulência social em decorrência do golpe militar. Abaixo, segue trecho do texto de Lorenzo Mammi:

“O vazio que transparece nas cartas escritas por Jobim nos Estados Unidos é um espaço sem vida, uma perda de tempo ao pé da letra, no meio do burburinho de uma cadeia produtiva. Um intervalo entre dois contratos, duas gravações, dois shows [...]”(MAMMI, L. *apud* NETROVSKI, A. 2004, p. 13)

Mammi também se refere à inflexão estética observada nessa época na obra de Jobim:

“[...] Sua produção se torna mais elaborada, mais próxima da canção erudita [...] Agora (a erudição) volta à tona, sustentada por uma visão do Brasil que se tornara mais **nativista e naturalista**: a aspiração a composições de grande fôlego desembocaria, poucos anos depois, na fase ‘mateira’ de Matita Perê e Urubu, álbuns que o próprio Jobim financiou e produziu.”(Ibid. p. 14 e 15)

Sabiá também possui referência bibliográfica, assim como Águas de Março e Matita Perê, pois foi inspirada no poema de Gonçalves Dias, “Canção do Exílio”⁶⁶.

A seguir, o texto completo de Matita Perê, com destaque para as referências a Rosa, Palmério e Drummond. Os versos são irregulares e o discurso segue fluente, parecendo estar mais preocupado em dizer um texto do que enquadrá-lo numa determinada métrica. Como só conhecemos a narrativa cantada, para escrevê-la organizamos o texto a partir de sua fluência melódica, chegando a um total de 13 estrofes. O discurso é feito na terceira pessoa; no entanto, a primeira, a quinta, a nona, a décima primeira e a última estrofes trazem trechos na primeira pessoa: “quero ver você” e “você me pegar”. Essas frases estão sublinhadas no texto abaixo. As referências estão grafadas em três cores: **marrom** - Carlos Drummond de Andrade em “Um chamado João”; **verde** – Mário Palmério em “Chapadão do Bugre” e **azul** - Guimarães Rosa em “Duelo”.

⁶⁶ Trecho do poema: “Minha terra tem palmeiras, onde canta o Sabiá / não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá.”

Matita Perê

1	No jardim das rosas de sonho e medo	
2	Pelos canteiros de espinho e flores lá,	1
3	<u>quero ver você</u> , O-le-rê, O-la-rá,	
4	<u>você me</u> pegar	
5	Madrugada fria de estranho sonho	
6	Acordou João , cachorro latia	2
7	João abriu a porta, o sonho existia	
8	Que João fugisse, que João partisse	
9	Que João sumisse do mundo	3
10	De nem Deus achar, lê-rê	
11	Manhã noiteira de força viagem	
12	Leva em dianteira um dia de vantagem	4
13	Folha de palmeira apaga a passagem	
14	O chão, na palma da mão, o chão, o chão	
15	Manhã redonda de pedras altas	
16	Cruzou fronteira da servidão	5
17	O-le-rê, <u>quero ver</u> , O-le-rê	
18	E por maus caminhos de toda sorte	
19	Buscando a vida, encontrando a morte	6
20	Pela meia rosa do quadrante Norte	
21	João, João	
22	Um tal de Chico chamado Antônio	
23	Num cavalo baio que era um burro velho	
24	Que na barra fria já cruzado o rio	
25	Lá vinha Matias cujo nome é Pedro	7
26	Aliás Horácio, vulgo Simão	
27	Lá um chamado Tião	
28	Chamado João	
29	Recebendo aviso entortou caminho	
30	De Nor-Nordeste pra Norte-Norte	8
31	Na meia vida de adiadas mortes	
32	Um estranho chamado João	
33	No clarão das águas no deserto negro	
34	A perder mais nada corajoso medo	9
35	Lá <u>quero ver você</u>	

36	Por sete caminhos de setenta sortes	
37	Setecentas vidas e sete mil mortes	10
38	Esse um, João, João	
39	E deu dia claro, e deu noite escura	
40	E deu meia-noite no coração	11
41	O-le-rê, <u>quero ver</u> , O-le-rê	
42	Passa Sete-Serras, passa Canabrava	
43	No brejo das almas, tudo terminava	12
44	No caminho velho onde a lama trava	
45	Lá no todo-fim-é-bom, se acabou João	
46	No Jardim das rosas, de sonho e medo	
47	No clarão das águas, no deserto negro	13
48	Lá, <u>quero ver você</u> , le-rê, la-rá	
49	<u>Você me</u> pegar	

A história tem ambientação rural, com paisagens do norte de Minas Gerais. Calcada nos valores da honra e da vingança, é contada por um narrador onisciente. Será o pássaro Matita Perê, não mencionado em nenhum momento no texto, esse narrador que tudo vê, que tudo sabe?

O nome, João, do personagem central é citado várias vezes no texto, assim como a palavra “rosas”, que aparece na abertura, no desfecho e na sexta estrofe, indicando uma homenagem ao escritor João Guimarães Rosa.

Nas semelhanças entre Matita Perê e o conto Duelo⁶⁷, além do ambiente sertanejo e de ambos contarem uma história de perseguição, o personagem central é morto no final. Alguns trechos de Matita, como “o chão, na palma da mão”, referem-se indiretamente ao Duelo: “e levava, além disso, estupenda vantagem, traquejado no terreno, que lhe era palma das mãos”. “Nor-Nordeste” em Matita está presente na frase do Duelo: “Obliquou a rota para nor-nordeste”. A palavra “Norte” é usada muitas vezes no conto Duelo, indicando direção. A grande variedade de nomes e apelidos dos personagens em Matita também estão presentes no conto de Rosa; Chico e Antônio são nomes encontrados em Duelo e em Matita. Além disso, a expressão “cavalo baio” é utilizada em Duelo em vários momentos.

⁶⁷ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

A ligação do nome Matita Perê a essa narrativa, que em nenhum momento cita o nome do pássaro no corpo do texto, está relacionada à temática sombria e misteriosa, de suspense, perseguição e vingança de sua origem folclórica. Certamente está relacionada à lenda de assombração associada ao nome Matita Perê, pois, segundo crença indígena descrita por Luís da Câmara Cascudo, “os feiticeiros e pajés se transformam nesse pássaro para se transportar de um lugar para outro e exercer suas vinganças”.

O poema de Jobim também estabelece uma relação de intertextualidade com o poema que Carlos Drummond de Andrade escreveu em homenagem a Guimarães Rosa, três dias após sua morte, para o jornal Correio da Manhã, em 22 de novembro de 1967, intitulado “Um chamado João”. O poema também foi utilizado como prefácio da 12ª edição de Manuelzão e Miguilim – do Corpo de Baile – de Guimarães Rosa, editado pela Nova Fronteira em 2016.

Um chamado João

João era fabulista?

fabuloso?

fábula?

Sertão místico disparando

no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha

a quinta face das coisas

inenarrável narrada?

Um estranho chamado João

para disfarçar, para farçar

o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados

no apartamento?

no peito?

Vegetal ele era ou passarinho

sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho?

Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel,
ciranda multívoca?

João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?
Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bolso
cada qual em sua cor de água
sem misturar, sem conflitar?
E de cada gota redigia
nome, curva, fim,
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípite prodígios acudindo
o chamado geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos poderes, das
supostas fórmulas
de abracadabra, sésamo?
Reino cercado

não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?

Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é esse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?

Tinha parte com... (sei lá
o nome) ou ele mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sub e o sobre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?

Ficamos sem saber o que era João
e se **João existiu**
de se **pegar**.”

É notória a relação entre os textos “Um chamado João” e Matita Perê. As palavras do título do poema de Drummond – Um chamado João – aparece várias vezes no texto de Matita. A palavra “chamado” explora um duplo sentido da expressão, que pode se referir ao que se nomeia ou ao que se dá um nome, mas também a um pedido de ajuda ou a uma convocação. Nos dois sentidos ela é coerente com o enredo de perseguição em Matita Perê. A frase “um estranho chamado João” no texto de Drummond na segunda estrofe aparece literalmente na oitava estrofe de Matita. A palavra “chamado” surge quatro vezes em Matita, na sétima e na

oitava estrofes: “Um tal de Chico chamado Antônio”, “Lá um chamado Tião”, “Chamado João” e “Um estranho chamado João”.

E a palavra “estranho”, além de aparecer na frase “um estranho chamado João”, também surge na segunda estrofe: “Madrugada fria de **estranho** sono”.

A palavra “João” também foi a escolha de Drummond para se referir a Guimarães Rosa. Jobim, além de usar o nome “João”, ainda acrescentou a palavra “rosa” na primeira, na sexta e na última estrofe: “No jardim das **rosas**” - que inicia e finaliza o texto - e na sexta estrofe “pela meia **rosa** do quadrante Norte”. A palavra “João” surge inúmeras vezes no texto de Matita para homenagear o escritor, mais precisamente doze vezes. A última frase do poema de Drummond, onde está escrito “e se João **existiu**, de se **pegar**” aparece no texto de Matita Perê na primeira, na segunda e na última estrofes. Na primeira, “o-le-rê, o-la-rá, você me **pegar**”; na segunda, “o sonho **existia**”; e na última estrofe, “você me **pegar**”.

O romance Chapadão do Bugre (1965)⁶⁸, de Mário Palmério, uma das referências de Matita Perê e marco na literatura brasileira, é baseado em história verídica ocorrida no início do século XX no interior de Minas Gerais. A história revela um Brasil dominado pelo coronelismo político, com todas as suas facetas e consequências para a comunidade. A referência em Matita Perê ao romance de Palmério se dá na citação “Lá vinha Matias, cujo nome é Pedro, aliás Horácio, vulgo Simão” e também pela ambientação sertaneja e a narrativa trágica de honra e vingança em clima tenso de perseguição.

4.1.1 Considerações parciais

Investigamos as influências culturais e literárias presentes na peça Matita Perê, que é o símbolo inaugural de uma produção estética inovadora na obra de Tom Jobim. O compositor torna a brasilidade sua fonte central de inspiração e expressão artística. O rico folclore e sonoridade associados às lendas de Matintaperera – ora pássaro ora senhora agourenta –, a fascinação pela fauna e flora nacionais, e a admiração pelos escritores João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Mário Palmério compõem o tripé do qual emerge uma poesia não somente ambientada no sertão de Minas, mas essencialmente brasileira, e apoiada em uma percepção singular do compositor sobre a literatura a que se refere.

⁶⁸ Editora José Olympio, São Paulo.

4.2 Considerações sobre os procedimentos de construção da orquestração

Antes das considerações sobre a orquestração de Matita Perê, abordamos a obra sob a perspectiva da narrativa poética. Para tanto, mesmo que brevemente, utilizamos alguns conceitos da narrativa cinematográfica, a exemplo da Diegese⁶⁹. Dessa forma, consideramos a orquestração como trilha de um filme, e o texto cantado, a narração da trama significando a própria ação. Tratamos de alguns materiais diegéticos – sons e ruídos presentes na cena juntamente com a sonoplastia – e não diegéticos – a trilha sonora ou *soundtrack*.

O pio de Matita, executado pelo *piccolo*, e os ruídos do ambiente sertanejo, como o vento que passa pela folhagem do sertão árido, executados pela percussão, constituem substância diegética. O corpo do arranjo sinfônico propriamente dito constitui material não diegético.

A narração que acontece por meio do texto cantado, que ora é onisciente (“recebendo aviso entortou caminho”), ora assume a primeira pessoa do singular (“quero ver”) também pode ser considerada como tipos diferentes de narração, assim como as mudanças de andamento que ditam a velocidade da cavalgada. Os materiais musicais – como as progressões harmônicas que passeiam por onze platôs harmônicos⁷⁰ diferentes, revelando as tortuosas mudanças de caminhos, e a opção de repetir onze vezes o mesmo perfil melódico para contar uma história que revela a monotonia da ambientação sertaneja – também podem ser considerados como a narrativa cinematográfica de Matita Perê.

⁶⁹ “Diegese é um conceito fundamental para qualquer análise referente a uma narrativa cinematográfica. Como muitos dos conceitos utilizados para análise crítica ou roteiro, esse vem da **literatura**. É um conceito de narratologia, que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. De forma simplificada, representa a realidade da narrativa que se desenrola à nossa frente, diferente da realidade do mundo que nos cerca. É o mundo ficcional, a vida fictícia vendida pelo roteiro e pronta para ser ‘comprada’ pelo espectador. [...] Em Cinema e outros produtos audiovisuais, diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação narrativa ficcional do próprio filme. Por exemplo, uma música de trilha sonora incidental que acompanha uma cena faz parte do filme, mas é externa à diegese, pois não está inserida no contexto da ação. Já a música que toca se um personagem está escutando rádio é diegética, pois está dentro do contexto ficcional. Em outros momentos, há uma mescla desses dois conceitos: por exemplo, a música que toca em um aparelho antigo ouvida por Leonardo Di Caprio em ‘Ilha do Medo’ mescla as funções diegéticas e não diegéticas ao extrapolar a cena e tornar-se uma trilha ambiental às lembranças do personagem.” (ROCKENBACH, 2014) <http://pontodecinema.upf.br/?p=33>

⁷⁰ O termo “platô harmônico” será utilizado neste trabalho para indicar as regiões harmônicas, ou regiões modais/tonais, de Matita Perê. A seguir está um texto extraído do artigo de Patricia Julien intitulado “Harmonic Plateaus in Two Works by Wayne Shorter” da revista *Jazz Perspectives*, vol. 5, Ed. n° 3, 2011, p. 163 – 183. “[...] (Harmonic Plateau) Harmonic regions that serve as plateaus in a composition. The word ‘plateau’ has been selected for its metaphorical strength in communicating **a place of rest and consequence**. Each plateau influences the structure of the composition and is well established, either through a conventional, functional progression or through another means of prominence. [...] One compositional method practiced [...] is that of employing plateaus to organize harmonic relations.”

Como exemplo de material não diegético citamos o solo de flauta que surge duas vezes: a primeira vez se inicia com as flautas em *solí*, como se fosse o tema da saga: tem caráter singular, em *zoom in*. Na segunda vez, o solo é executado por um grupo maior de instrumentos – violinos dobrados⁷¹ com clarinete baixo e trompas –, com caráter plural: numa visão panorâmica do cenário, em *zoom out*.

Jobim utilizou texturas impressionistas⁷² para compor esse ambiente sonoro de Matita Perê. O trecho do solo de flauta a que nos referimos acima (Fig. 2a e 2b) é uma citação do Ballet para Orquestra *Daphnis et Chloé* (1912), de Maurice Ravel⁷³, na Parte III em Pantomime (Les amours de Pan et Syrinx), segundo Fig. 3. Outro trecho de *Daphnis et Chloé* - Danse générale (Bacchanale) - descreve uma cavalgada, que julgamos que possa ter inspirado Jobim. Embora não haja citações melódicas idênticas, há semelhanças entre os gestos descritivos utilizados em *Daphnis et Chloé* e *Matita Perê*. Naturalmente, em *Daphnis et Chloé*, a cavalgada tem o sentido de busca, procura do amor distante ou perdido, ao passo que em *Matita Perê* a cavalgada tem o sentido de perseguição e fuga. Portanto, podemos considerar que as obras partem de argumentos substancialmente distintos, mas musicalmente utilizam procedimentos similares para descrever a cavalgada.

⁷¹ Termo usado neste trabalho para nos referir à repetição de notas de mesmo nome executadas simultaneamente por mais de um instrumento na mesma altura (uníssono) ou em oitavas diferentes.

⁷² Exemplos de texturas impressionistas: trilos em bloco de flautas, timbres compostos por clarinete baixo e corne inglês – instrumentos típicos da orquestra moderna.

⁷³ O Ballet de Ravel é uma obra de relevância por sua orquestração exuberante caracterizada por um rico colorido timbrístico, obtido por meio da utilização de um efetivo orquestral característico da orquestra sinfônica do início de século XX. Considerada uma das obras fundamentais no catálogo de Maurice Ravel, foi composta para o Balé Russo no início do século XX. A história é baseada em um romance pastoral do poeta grego Longus, do século II, sobre *Daphnis e Chloé*, casal de crianças que crescem juntas no campo e se apaixonam. A trama se desenrola e os dois são separados na juventude, mas ao final eles se reencontram e se casam. O Balé Russo foi uma companhia de balé sediada em Paris e concebida pelo empresário Sergei Diaghilev que se apresentou entre 1909 e 1929. Contou com a participação de grandes compositores, artistas visuais, coreógrafos e bailarinos, como Igor Stravinsky, Claude Debussy, Sergei Prokofiev, Vasily Kandinsky, Pablo Picasso, Henri Matisse, Michel Fokine, Vaslav Nijinsky - para citar alguns - com obras como *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky, *L'Après-midi d'une faune*, de Debussy, e *Daphnis et Chloé*, de Ravel.

Informação baseada em Caroline Rae, do seguinte texto: "Described by Stravinsky as 'one of the most beautiful products in all of French music', *Daphnis et Chloé* is among Ravel's finest achievements. The work's opulent orchestration, yearning melodies and sumptuous harmonic colouring combine with great rhythmic drive to create one of the composer's most masterful statements. The ballet was commissioned by Sergei Diaghilev during the first season of the Ballets Russes in 1909, but due to various setbacks and disagreements was not completed until 1912 when it was eventually premièred on 8 June that year at the Théâtre du Châtelet with a star-studded personnel: Vaslav Nijinsky and Tamara Karsavina danced the title roles to choreography by Mikhail Fokine, designs were by Léon Bakst and Pierre Monteux conducted." Informação obtida em: http://www.philharmonia.co.uk/paris/essays/24/daphnis_et_chloe_suite_no_2 Acesso em 27 de dezembro de 2016.

A citação explícita de *Daphnis et Chloé*⁷⁴ a que nos referimos anteriormente surge em dois momentos em *Matita Perê*: no primeiro, nos compassos de 41 a 45, pela flauta solo (acrescida das trompas); no segundo, nos compassos de 85 a 89, pelo clarinete baixo dobrado com trompas e violinos. Os dois trechos estão em platôs harmônicos diferentes. Logo abaixo está exemplificado, nas Fig. 2a e 2b, a primeira vez que surge o solo de flauta em *Matita*. Chamaremos de “citação de *Daphnis et Chloé*”:

Fig. 2a – Solo de flauta em *Matita Perê*, c. 41 – 43

Fig. 2b – Solo de flauta em *Matita Perê*, c. 44 – 45

⁷⁴ Em nosso encontro com Dori Caymmi, tivemos a confirmação sobre essa citação. Embora ele não tenha mencionado o nome da obra, nem qual trecho especificamente, confirmou que Tom Jobim citou um trecho de obra de M. Ravel.

A seguir está o solo de flauta de Daphnis et Chloé que inicia dois compassos depois do número de ensaio 176. Nota-se que tanto no Ballet quanto em Matita Perê as onze primeiras notas conservam idêntica relação intervalar entre si. Em Matita Perê o solo surge uma 4ª justa abaixo do solo em Daphnis et Chloé.

Fig. 3 – Solo de flauta em Daphnis et Chloé - Pantomime – M. Ravel

O orgânico da orquestra de Ogerman é reduzido quando comparado à orquestra utilizada por M. Ravel, que retrata a dimensão máxima do organismo orquestral no início do Século XX, a exemplo dos efetivos instrumentais também utilizados por G. Mahler, I. Stravinsky, etc.

Em Matita Perê a orquestra foi especialmente construída para funcionar em estúdio, onde o recurso da microfonação é essencial para o resultado sonoro. Ao explorar o timbre grave das flautas em *dó* (soprano) e *sol* (contralto), a execução ao vivo fica comprometida, pois a projeção desses instrumentos nessa região é pequena. Esse é um dado importante quando se executa esse repertório ao vivo, caso em que o recurso da amplificação pode ser considerado, evitando ajustes na instrumentação.

Acreditamos que a escolha e a combinação dos timbres dos instrumentos de orquestra em Matita Perê e a maneira como foram utilizados para construir o tecido musical do arranjo sinfônico, seja para preencher ou esvaziar espaços sonoros, para tecer uma linha melódica ou para formar blocos harmônicos ou rítmicos foram as principais contribuições de Claus Ogerman para a construção da singular sonoridade jobiniana.

Essa sonoridade já estava presente no trabalho de Jobim antes do início de sua parceria com Ogerman⁷⁵. O orchestrador tratou de reafirmá-la e ainda ampliá-la em uma formação instrumental maior, resultando numa sonoridade de característica sinfônica. Há de

⁷⁵ Pode-se perceber, na sonoridade do álbum Chega de Saudade (1959), com arranjos de Jobim, sua preferência pela utilização das flautas, instrumento que ele próprio tocava. A opção por linhas melódicas graves executadas nessa gravação pelo trombone foi transferida, em Matita Perê, por Ogerman, para os violoncelos e o clarinete baixo.

se considerar que o arranjo de Claus Ogerman para Matita Perê utiliza a paleta de cores que tem à mão para descrever e apoiar a narrativa poética.

Seguiremos com algumas considerações sobre os instrumentos presentes na gravação de Matita Perê de 1973 a que nos referimos aqui e a forma como foram utilizados. Procuramos sintetizar as exemplificações para manter a fluência e a clareza da explanação. Para consulta, a partitura digitalizada integral encontra-se no Anexo C desta tese. Os exemplos estão em sons reais. Contudo, o contrabaixo, a voz e a flauta baixo soam uma oitava abaixo do que está escrito, e o *piccolo*, uma oitava acima.

4.2.1 – *Piccolo*

Em nossa percepção, o *piccolo* possui um papel relevante no contexto da história narrada, exatamente por sua função dramática. Embora dê nome à obra, o pássaro lendário Matita Perê não aparece citado textualmente na letra da música. Contudo, em nossa leitura, ele está representado pelo motivo de duas notas que o *piccolo* (em uníssono com o piano) traz, como demonstrado a seguir. Portanto, a participação do *piccolo* é emblemática, representando o pássaro misterioso que tudo vê, e anuncia a história que está sendo contada. Pode-se relacionar também essas duas notas à frase “quem quer”, apresentada na explanação das lendas do pássaro lendário da Matinta Pereira, como vimos no texto de Nonato Fontes.

O *piccolo* surge na abertura (Fig. 4 - c. A, B, C e 1) e em três momentos para simular o canto do pássaro Matita Perê, em uníssono com o piano: Fig. 5a - c. 33 e 34; Fig. 5b - c. 61 e 62; e Fig. 5c - c. de 102 a 104.

O pequeno motivo nos compassos A e B, *sol – mi*, lembra o pio do pássaro Matita Perê por seu gesto breve e preciso, assim como os motivos posteriores *mi – fá* (Fig. 5a), *ré – mi bemol – mi* (Fig. 5b) e *ré sustenido – mi – fá* (Fig. 5c).

A $\text{♩} = 52$ Piccolo B C A
 Flute f (p) To Alto Flute
 Flute f (p) To Alto Flute
 Bass Clarinet in Bb f (p)
 Tenor No jar-dim das r0 - sas de so-nho'e me
 Acoustic Guitar A_{rm}^7 A_{ppusssu}
 Piano
 Violin I (12) (p) A
 Violin II (p)
 Violoncello (5) *soli a 5* *(forceful)* ff fp *pizz* (p)
 Violoncello ff fp *pizz* (p)
 Double Bass fp (pp)
 Double Bass ff fp

Fig. 4 - c. A, B, C e 1

Na primeira vez que surge, o pio é apresentado apenas em duas alturas, *mi* e *fá*, executado duas vezes seguidas de forma clara e precisa.

Fig. 5a - c. 33 e 34

The image shows a musical score for measures 29 to 34. The instruments listed on the left are Flautas, C. A., A. Gtr., Pno., Vln. I, Vc. I e 2, and Db. A red box highlights the Piccolo and To Bass Clarinet parts in measures 33 and 34. The Piccolo part is marked *mf* and the To Bass Clarinet part is marked *mf*. The A. Gtr. part has a solo section in measures 29-32, marked *mf*. The Pno. part has a solo section in measures 33-34, marked *mf*. The Vln. I part has a solo section in measures 33-34, marked *p*. The Vc. I e 2 part has a solo section in measures 33-34, marked *mf*. The Db. part has a solo section in measures 33-34, marked *mf*.

Fig. 5a - c. 33 e 34

Já na segunda vez, a informação é ampliada com mais notas: *ré, mi bemol e mi*.

Fig. 5b - c. 61 e 62

The image shows a musical score for measures 60 to 62. The instruments listed on the left are B. Cl., Fl., A. Gtr., Pno., Vln. I, Vln. II, and Db. A red box highlights the Piccolo and To Bass Clarinet parts in measures 61 and 62. The Piccolo part is marked *f* and the To Bass Clarinet part is marked *f*. The Fl. part has a solo section in measures 61-62, marked *f*. The A. Gtr. part has a solo section in measures 61-62, marked *f*. The Pno. part has a solo section in measures 61-62, marked *f*. The Vln. I part has a solo section in measures 61-62, marked *f*. The Vln. II part has a solo section in measures 61-62, marked *f*. The Db. part has a solo section in measures 61-62, marked *f*.

Fig. 5b - c. 61 e 62

Na terceira e última vez, o pio de Matita Perê aparece ampliado e é exposto em trecho de maior duração, três compassos, e também com três notas: *ré sustenido, mi* e *fá*.

Fig. 5c – c. de 102 a 104

Importante citar, mesmo que brevemente, a correspondência de gestos poéticos entre Matita Perê e o poema sinfônico Uirapuru, de Heitor Villa-Lobos, obra que também tem um pássaro como objeto poético, e que foi inspirada em uma lenda do folclore brasileiro de um “pássaro encantado”. Sabemos da importância da obra de Heitor Villa-Lobos para Tom Jobim e de sua influência sobre Matita Perê, como dito anteriormente. No poema sinfônico Uirapuru, observamos que a partir do 2º compasso da página 31⁷⁶, o piano executa um motivo de duas alturas em registro agudo (com appoggiaturas) – Fig. 6a. – que, mais à frente, na página 33, será também executado pela flauta em tercinas, como exemplificado na Fig. 6b.

Fig. 6a – Breve motivo em Uirapuru, executado pelo piano

⁷⁶ Referimo-nos à partitura publicada do Poema Sinfônico Uirapuru de Heitor Villa-Lobos de 1948, da Associated Music Publishers, Inc., Nova Iorque, que não possui números de compassos e de ensaio.

Fig. 6b – Breve motivo em Uirapuru, executado pela flauta

4.2.2 – Flautas

As quatro **flautas** – entre elas, flauta em *dó* (soprano) e *sol* (contralto) e flauta baixo – foram utilizadas não só para executar melodias e contracantos, mas também em blocos para criar texturas, para harmonizar, principalmente por meio de condução de vozes, e, mais frequentemente, para gerar blocos harmônicos com desenhos rítmicos que se mesclam com a condução do violão. A presença da flauta é uma marca registrada da sonoridade de Jobim, e Ogerman explorou essa característica, utilizando toda a família das flautas, do *piccolo* à flauta baixo.

É relevante citar, novamente, a correspondência entre Matita Perê e o Poema Sinfônico Uirapuru, de Heitor Villa-Lobos. Também na página 31 da partitura do Poema Sinfônico Uirapuru⁷⁷ (Fig. 6c), encontramos um fragmento de cinco notas que Villa-Lobos indica textualmente ser O canto do Uirapuru. Esse trecho guarda as relações intervalares (Fig. 6d e 6e) do segundo compasso (Fig. 6f) da citação de Daphnis et Chloé, em Matita Perê.

Fig. 6c – O canto do Uirapuru

⁷⁷ Ibid.

Fig. 6d - O canto do Uirapuru – relações intervalares

Fig. 6e – Citação de Daphnis et Chloé em Matita Perê – relações intervalares

Fig. 6f – Citação de Daphnis et Chloé em Matita Perê

A seguir, será mostrada a utilização das flautas e suas variadas combinações na medida em que surgem em Matita Perê.

No início, as flautas foram utilizadas para executar o primeiro motivo melódico (Fig. 7 - c. A e B)

A $\text{♩} = 52$ Piccolo B C A
 Flute f (p) To Alto Flute
 Flute f (p) To Alto Flute
 Bass Clarinet in B $\flat$ f (p)
 Tenor f (p)
 Acoustic Guitar $A\text{m}^7$ $A\text{m}^7(\text{sus4})$
 Piano f (p)
 Violin I (12) (p)
 Violin II (p)
 Violoncello (5) *solis a 5 (forceful)* ff fp (p) pizz
 Violoncello ff fp (p) pizz
 Double Bass ff fp (pp)
 Double Bass ff fp

No jar-dim das ro - sas de so-nho'e me
 A $\text{♩} = 52$

Fig. 7 – c. A e B

A seguir, foram utilizadas em blocos para criar texturas – os trilos. (Fig. 8 - c. de 10 a 13).

The image shows a musical score for measures 10 to 13, section B. The score includes staves for A. Fl., B. Fl., B. Cl., F., A. Gtr., Vc., Db., and Db. Measures 10-13 are highlighted with a red box. The lyrics are: "Ma-dru-ga-da fri-a de'es - tra - nho so no'a-cor- dou Jo ão... Ca - cho-ro-ta - ti-a João'a briu a por-ta o so-nho'e-xis - tr-a'."

Fig. 8 - c. de 10 a 13

Logo a seguir estão três exemplos de utilização das flautas em blocos: no primeiro, executam desenhos rítmicos idênticos ao do violão (Fig. 9 - c. de 14 a 17); no segundo, geram um único bloco harmônico (Fig. 10 - c. de 23 a 26)⁷⁸; e no terceiro (Fig. 11a e 11b – c. de 29 a 40) exibem desenhos rítmicos similares aos do violão, mas reduzidos em alguns trechos, preservando os acentos da síncope.

⁷⁸ Também chamaremos este trecho dos compassos 23 a 26, e do c. 78 a 84, de parte ou seção **B**, que será amplamente comentado no capítulo destinado à análise da composição musical.

Fig. 9 - c. de 14 a 17

This musical score segment covers measures 14 to 17. The woodwind section (A. Fl., B. Fl., B. Cl.) is highlighted with a red box. The vocal soloist (T.) has lyrics in Portuguese. The guitar (A. Gtr.) and double bass (Vc. Db.) provide harmonic support. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mp*.

Measures 14-17:

- Woodwinds:** A. Fl., B. Fl., B. Cl. (highlighted in red box). Instructions: "To regular Flute", "To Alto Flute".
- Vocal Soloist (T.):** Lyrics: "Que Jo - ão... ãu gi-sse que Jo - ão... par - ti-sse que Jo - ão... su-mi-sse do mun-do De nem Deus a-char Lá-ré".
- Guitar (A. Gtr.):** Chords: $F\sharp m^7$, $F\sharp m^{sus4}$, $F\sharp m^7$, $F\sharp m^{sus4}$, $F\sharp m^7$, $F\sharp m^{sus4}$, $F\sharp m^7$, $F\sharp m^{sus4}$.
- Double Bass (Vc. Db.):** Bass line.

Fig. 9 - c. de 14 a 17

Fig. 10 - c. de 23 a 26

This musical score segment covers measures 23 to 26. The woodwind section (Fl., A. Fl.) is highlighted with a red box. The vocal soloist (T.) has lyrics in Portuguese. The guitar (A. Gtr.) and strings (Cordas) provide harmonic support. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings like *mf*.

Measures 23-26:

- Woodwinds:** Fl., A. Fl. (highlighted in red box). Instruction: "Cor Anglais".
- Vocal Soloist (T.):** Lyrics: "Ma-nhã re-doi-da de pe - dras al-tas cru-zou-ron-foi-ra da ser-vi - dão o - ã -".
- Guitar (A. Gtr.):** Chords: E^{sus4} (add3), E^{sus4} (add3), $Bm^{7(b9)}$.
- Strings (Cordas):** String section.

Fig. 10 - c. de 23 a 26

Fig. 11a – c. de 29 a 34

This musical score segment covers measures 29 to 34. The woodwind section (Flutes, Alto Flutes, Piccolo, and Bass Clarinet) is highlighted with a red box. The woodwinds play a melodic line in D major, marked *mf*. The Piccolo enters in measure 33, and the Bass Clarinet enters in measure 34. The string section (Cello, Double Bass, and Strings) is also visible, with the Cello and Double Bass playing a rhythmic pattern. The guitar part (A. Gtr.) is shown with chords: Dm7, D7(sus4), Dm7, D7(sus4), Dm7, D7(sus4), Dm7, D7(sus4), Dm7, D7(sus4). The piano part (Pno.) is shown with a melodic line in D major, marked *mf*. The strings (Cordas) are shown with a melodic line in D major, marked *p* and *mf*.

Fig. 11a – c. de 29 a 34

Fig. 11b – c. de 35 a 40

This musical score segment covers measures 35 to 40. The woodwind section (Flutes, Alto Flutes, Piccolo, and Bass Clarinet) is highlighted with a red box. The woodwinds play a melodic line in D major, marked *mf*. The Piccolo enters in measure 35, and the Bass Clarinet enters in measure 36. The string section (Cello, Double Bass, and Strings) is also visible, with the Cello and Double Bass playing a rhythmic pattern. The guitar part (A. Gtr.) is shown with chords: Dm7, D7(sus4), Dm7, D7(sus4), Dm7, D7(sus4), Dm7, D7(sus4), Dm7, D7(sus4). The piano part (Pno.) is shown with a melodic line in D major, marked *mf*. The strings (Cordas) are shown with a melodic line in D major, marked *p* and *mf*.

Fig. 11b – c. de 35 a 40

A seguir, estão dois exemplos das flautas utilizadas melodicamente: no primeiro exemplo, destaca-se a citação de Daphnis et Chloé. (Fig.12a e 12b - c. de 41 a 45); e no segundo, a execução de um contracanto em resposta à melodia da voz (Fig. 13 – c. de 52 a 54).

Fig. 12a - c. de 41 a 43

This musical score segment covers measures 41 to 43. The woodwind section (Flutes 1 and 2, Alto Flutes 1 and 2) is highlighted with a red box. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The woodwinds play a melodic line with slurs and ties. The Flute 1 part includes a 'solí' marking. The Alto Flute 1 part includes a 'f' marking. The string section (Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass) plays a rhythmic accompaniment. The guitar part (A. Gtr.) plays a chordal accompaniment with a 'G' marking. The double bass part (B. Cl.) plays a melodic line with a 'mf' marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fig.12a - c. de 41 a 43

Fig. 12b - c. de 44 a 45

This musical score segment covers measures 44 to 45. The woodwind section (Flutes 1 and 2, Alto Flutes 1 and 2) is highlighted with a red box. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The woodwinds play a melodic line with slurs and ties. The Flute 1 part includes a 'solí' marking. The Alto Flute 1 part includes a 'f' marking. The string section (Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass) plays a rhythmic accompaniment. The guitar part (A. Gtr.) plays a chordal accompaniment with a 'G' marking. The double bass part (B. Cl.) plays a melodic line with a 'mf' marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fig.12b - c. de 44 a 45

Fig. 13 – c. de 52 a 54

Em seguida, seis exemplos da utilização das flautas em blocos: no primeiro, as flautas são usadas em uníssono (Fig. 14 – c. 63 e 64), quando inicia a primeira mudança de andamento (*double time*); no segundo (Fig. 15a e 15b – c. de 70 a 77), são utilizadas para executar desenhos rítmicos similares ao do violão, acentuando apenas a última semicolcheia de cada tempo; no terceiro (Fig. 16a e 16b – c. de 78 a 83), são usadas para gerar blocos harmônicos que se movimentam através da condução de vozes; no quarto (Fig. 17 – c. 84), apresentam desenho rítmico idêntico ao acompanhamento do violão; no quinto (Fig. 18 - c. de 90 a 93), as flautas executam um diálogo rítmico com a condução do violão; e no sexto (Fig. 19 – c. 110 e 111), movimentam-se por meio de condução de vozes.

The image shows a page from a musical score for 'Samba de Janeiro' by Tom Jobim. The score is in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Double Time' and the number '104' is present. A red box highlights the first four staves, which are for Flutes (Fl.). The first staff is labeled 'Fl.' and the second 'Fl.'. The third and fourth staves are labeled 'A. Fl.'. The music for the flutes is written in treble clef. The score includes parts for other instruments: Piccolo (Picc.), Tenor Saxophone (T.), Alto Saxophone (A. Gtr.), Percussion (Perc.), and Strings (Cordas). The percussion part includes 'choçalhos', 'Wood-block médio on arô de caixa', 'Chimbal (fechado)', and 'Triângulo (Baão)'. The strings part includes 'Cordas'. The score is written in Portuguese and includes the lyrics 'Re - ce - ben - do a - vi - so - en - tor - tou -'.

Fig. 14 – c. 63 e 64

The image shows a page from a musical score for the song "Aquarela" by Tom Jobim. The score is written for a vocal quartet (FL, FJ, A. FL, A. FL) and a piano accompaniment (B. Cl., Hn., T., A. Gtr., Perc., Cordas). The vocal parts are highlighted with a red box. The lyrics are in Portuguese: "No cla - rio... das á-guas no de-ser - to ne-pro'a per - der...mais na-da co-ra - jo - so me-do lá - que-ro ver vo - cê." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *f*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Fig. 15a – c. de 70 a 73

Fig. 15b – c. de 74 a 77

This musical score segment covers measures 74 to 77. It includes staves for Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (T.), Alto Saxophone (A. Sax.), Percussion (Perc.), and Strings (Cordas). The woodwind section (Fl., A. Fl., B. Cl., Hn.) is highlighted with a red box. The vocal parts (T., A. Sax.) have lyrics in Portuguese. The percussion and string sections provide a rhythmic and harmonic foundation.

Measures 74-77 show a complex interplay of woodwinds and strings, with the vocal parts entering in measure 75. The lyrics for the vocal parts are: "Por se - te ca - mi-nhos de se - ten - ta sor-tes se-te - cen - tas vi-das e se - te mil mor-tes esse um Jo - ão Jo - ão".

Fig. 15b – c. de 74 a 77

Fig. 16a – c. de 78 a 80

This musical score segment covers measures 78 to 80. It includes staves for Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Trumpet (T.), Alto Saxophone (A. Sax.), Percussion (Perc.), and Strings (Cordas). The woodwind section (Fl., A. Fl., B. Cl.) is highlighted with a red box. The vocal parts (T., A. Sax.) have lyrics in Portuguese. The percussion and string sections provide a rhythmic and harmonic foundation.

Measures 78-80 show a complex interplay of woodwinds and strings, with the vocal parts entering in measure 79. The lyrics for the vocal parts are: "E deu ã - a cla-ro'e deu noi - te's - cu - ra'e deu noi - a noi - te".

Fig. 16a – c. de 78 a 80

Fig. 16b – c. de 81 a 83

This musical score covers measures 81 to 83. The instruments shown are Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Cor Anglais (C. A.), Bass Clarinet in Bb, Horn (Hn.), Trombone (T.), Alto Guitar (A. Gtr.), and Strings (Cordas). A red box highlights the parts for the Flute and Alto Flute. The Cor Anglais part includes a 'solo' marking. The Bass Clarinet part is marked 'Bass Clarinet in Bb'. The Alto Guitar part includes chord markings: Gbm(b9), Eb7(b9), Abm7, A(b9), Cm7, and C(b9). The strings part includes a 'mf' marking. The lyrics 'o - lè - re' are visible under the Trombone part.

Fig. 16b – c. de 81 a 83

Fig. 17 – c. 84

This musical score covers measures 84 to 85. The instruments shown are Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Cor Anglais (C. A.), Bass Clarinet in Bb, Horn (Hn.), Trombone (T.), Alto Guitar (A. Gtr.), Percussion (Perc.), and Strings (Cordas). A red box highlights the parts for the Flute and Alto Flute. The tempo is marked 'M' and '♩ = 104'. The Bass Clarinet part is marked 'Bass Clarinet in Bb'. The Alto Guitar part includes chord markings: Abm7, A(b9), Cm7, C(b9), Abm7, and A(b9). The Percussion part includes a 'wood-block medio ou aro de caixa' marking. The strings part includes a 'p' marking. The lyrics 'o - lè - re' are visible under the Trombone part.

Fig. 17 – c. 84

Fig. 18 - c. de 90 a 93

This musical score segment covers measures 90 to 93. It features four staves for woodwinds: Flute 1 (Fl.), Flute 2 (Fl.), Alto Flute 1 (A. Fl.), and Alto Flute 2 (A. Fl.). The woodwinds play a melodic line with eighth-note patterns, marked with a forte (*f*) dynamic. Above the first staff, the letters 'N' and 'O' are placed, with 'sol' written above 'N'. The guitar (A. Gtr.) part is shown below the woodwinds, playing a rhythmic accompaniment with chords, including *Am*⁷ and *A*⁹(sus4). The bottom staff shows the bass line for the strings (Cordas), with a melodic line in the left hand and a rhythmic line in the right hand. The lyrics 'Pas-sa se - te ser-ras pas-sa ca - ta' are written below the guitar staff.

Fig. 18 - c. de 90 a 93

Fig. 19 - c. 110 e 111

This musical score segment covers measures 109 to 112. It features a variety of instruments: Flute 1 (Fl.), Flute 2 (Fl.), Alto Flute 1 (A. Fl.), Alto Flute 2 (A. Fl.), Bass Clarinet in Bb, Piccolo (Picc.), Trombones (Trompas), Voice (Voz), Violão (Guitar), and Cordas (Strings). The woodwinds play a melodic line with eighth-note patterns, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar (Violão) plays a rhythmic accompaniment with chords, including *Am*⁷ and *A*⁹(sus4). The strings (Cordas) play a melodic line in the left hand and a rhythmic line in the right hand, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics 'ru vo-cê me pe - gar' are written below the voice staff. The score includes a section marked 'R' (Ritardando) and a section marked 'a tempo (slower)'.

Fig. 19 - c. 110 e 111

No final da peça, as flautas surgem de forma similar à introdução (Fig. 20 – c. de 114 a 116) com motivo melódico idêntico. No último compasso, c. 116, dobram a nota *sol* *sustenido*.

Fig. 20 – c. de 114 a 116

A seguir, a tabela da utilização das **flautas**.

Fig.	compassos	ordenação *	dobra X abertura de vozes	dinâmica	OBS
7	A e B	melódica	dobra	<i>fp</i>	intro
8	10 a 13	trilos	abertura de vozes	<i>mp</i>	dps. da 1 ^a pirâmide
9	14 a 17	rítmico	abertura de vozes	<i>mp</i>	

10	23 a 26	um único ataque	abertura de vozes	<i>mp</i>	parte B
11a 11b	29 a 40	rítmico	abertura de vozes	<i>mf</i>	1º pio Matita
12a 12b	41 a 45	melódica	dobra	<i>f</i>	1º cit. Daphnis et Chloé
13	52 a 54	melódica	abertura de vozes	<i>mf</i>	
14	63 a 64	melódica	dobra	<i>f</i>	Depois do 2º pio Double time
15a 15b	70 a 77	rítmico	abertura de vozes	<i>ff</i>	
16a 16b	78 a 83	condução de vozes	abertura de vozes **	<i>mp</i>	parte B
17	84	rítmico	abertura de vozes	<i>mp</i>	Double time
18	90 a 93	rítmico	abertura de vozes	<i>f</i>	
19	110 a 111	condução de vozes + melódico	misto	<i>mf</i>	3ª pirâmide
20	114 a 115	melódica	dobra	<i>f</i>	intro
20	116	um único ataque/altura	dobra	<i>pp</i>	

* utilização predominante

** fica também evidente que, nos blocos harmônicos, onde há condução de vozes há abertura de vozes.

4.2.3 – Clarinete baixo e corne inglês

É característica da orquestra moderna a utilização do clarinete baixo e do corne inglês na seção das madeiras, ambos muito identificados com a orquestra do início do século XX e utilizados pelos compositores dessa época, como Igor Stravinsky, Claude Debussy, Richard Strauss, Gustav Mahler e Maurice Ravel. A orquestra criada por Ogerman em Matita Perê não é uma orquestra tradicional, mas uma orquestra especialmente gerada para funcionar em

estúdio, com o recurso da microfonação, como dito anteriormente. Mesmo assim, o arranjador preservou o substrato das madeiras da orquestra moderna.

O clarinete baixo foi utilizado principalmente para executar notas longas ou linhas melódicas principais ou contracantos, dobrado com os violoncelos, mas também junto com as trompas e, em momento de maior densidade, com violinos também, quando surgem com a segunda exposição da citação de Daphnis et Chloé, como mostrado a seguir. O corne inglês aparece somente duas vezes, com pequeno motivo melódico, que surge na parte B.

A seguir está apresentada, na ordem em que surgem, a utilização do clarinete baixo, do corne inglês e de suas variadas combinações.

Abaixo estão os exemplos da utilização do **clarinete baixo** dobrado com os **violoncelos** com notas longas e pouca movimentação, como atuam no início (Fig. 21 - c. A e B; Fig. 22 – c. 6 e 7; Fig. 23 – c. de 9 a 12; Fig. 24 – c. de 13 a 16; Fig. 25a, 25b e 25c – c. de 17 a 24) e no final da música, momentos de menor densidade.

The image shows a musical score for measures A and B. The instruments listed are Flute, Piccolo, Clarinet Baixo, Tenor, Violão, Piano, and Cordas. The tempo is marked as 52. The key signature has two flats. The Clarinet Baixo part is highlighted with a red box in measure A, showing a long note with dynamics *f* and *(p)*. The Tenor part has lyrics: "No jar-dim das ro - sas de so-nho e me". The Violão part has chords *Abm7* and *A5(b9sus4)*. The Piano part has a complex rhythmic pattern. The Cordas part has dynamics *ff*, *pizz*, *(pp)*, and *(p)*.

Fig. 21 - c. A e B

Fig. 22 – c. 6 e 7

Fig. 23 – c. de 9 a 12

13 14 15 16

A. Fl. *tr* *tr*

A. Fl. *tr* *tr*

B. Fl. *tr* *tr*

B. Cl.

Hn.

T. *mp*

A. Gtr.

Cordas

Que Jo - ão... fu-gi-sse que Jo - ão... par - ti-sse que Jo - ão... su-mi-sse do num-do De nem Deus a-

Fig. 24 – c. de 13 a 16

17 18 19

Flautas

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Cordas

Lê - rê Ma - nhã... noi-tei-ra de for-ça vi - a - gem... le-va'em di-a-an-tel-ra um dia de van-

Fig. 25a – c. de 17 a 19

20 21 22

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Cordas

ta - gem fo - lha de pal - mei - ra a - pa - ga - pas - sa - gem o chão na pal - ma da mão o chão o

Fig. 25b – c. 20 a 22

23 24 25

Flautas

B. Cl.

T.

A. Gtr.

Cordas

chão Ma - nhã re - don - da de pe - dras al - tas cru - zou - fron - tei - ra da ser - vi -

Fig. 25c – c. 23 a 25

O **corne inglês** é utilizado para executar um breve motivo melódico apenas na parte B da composição, como demonstrado a seguir (Fig. 26 - c. 26).

O **clarinete baixo** surge também dobrado com as **trompas** (Fig. 28 - c. de 46 a 48) logo após a primeira exposição do solo de flauta da citação de Daphnis et Chloé, como mostrado a seguir.

The image shows a page of a musical score for measures 46 to 48. The instruments listed on the left are B. Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), T. (Trumpet), A. Gtr. (Acoustic Guitar), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vc. (Violoncello), Db. (Double Bass), and Db. (Double Bass). The B. Cl. part is highlighted with a red box. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, sfz), articulation (pizz), and chord symbols (Cm7, C#sus4, Bbm7, Bb#sus4). The lyrics 'E por mais cu - mi - nhos de to - da' are visible under the T. part.

Fig. 28 - c. de 46 a 48

Na Fig. 29 – c. 65 e 66 - o **clarinete baixo** é apresentado dobrado com os **violoncelos** em breve linha melódica depois do segundo pio de Matita Perê. Esse momento se destaca por ter uma relação explícita com o texto - “recebendo aviso entortou caminho”: junto com a linha melódica, a harmonia muda e ocorre uma modulação para um semitom abaixo.

65 Bass Clarinet in Bb 66

B. Cl.

T.

A. Gtr.

Vc.

Dh.

Dh.

Re-ce-ben-do a vi-são-en-tor-tou ca - mi-nho de Nor-nor-des-te pra Nor-te

Na Fig. 29 – c. 65 e 66

A seguir um trecho de maior duração (Fig. 30a, 30b, 30c – c. de 69 a 79) também com a utilização do **clarinete baixo** dobrado com os **violoncelos**; juntos, iniciam o trecho com linha melódica ascendente e seguem com notas longas e com abertura de vozes.

69 70 71 72

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hr.

T.

A. Gtr.

Cordas

No cla-rão das á-guas no de-ser - to ne-gra a per-der-nas na-da co-ra-jó - so me-do lá - que-ro ver vo-

Fig. 30a – c. de 69 a 72

Fig. 30b – c. de 73 a 76

Fig. 30c – c. de 77 a 79

O **corne inglês** surge pela segunda vez (Fig. 31 – c. 81) e é utilizado para executar o mesmo motivo melódico da Fig. 26, uma 2ª maior abaixo.

Fig. 31 – c. 81

O **clarinete baixo** também surge dobrado com as **trompas** e os **violinos** (Fig. 32a e 32b - c. de 85 a 89), expondo a citação de Daphnis et Chloé pela segunda vez, contudo com maior corpo orquestral.

Fig. 32a - c. de 85 a 87

Fig. 32b - c. de 88 a 89

This musical score shows measures 88 and 89. The instruments listed are Fl. (Flute), A. Fl. (Alto Flute), B. Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), A. Gtr. (Acoustic Guitar), and Cordas (Strings). The B. Cl. staff is highlighted with a red box. The score includes dynamic markings like *f* and *sol*, and a rehearsal mark 'N' at measure 90.

Fig. 32b - c. de 88 a 89

A seguir, os exemplos de utilização do **clarinete baixo** dobrados com os **violoncelos** com notas longas e pouca movimentação (Fig. 33 – c. 99 e 100; Fig. 34 – c. 110 e 111; Fig. 35 – c. 114 e 115): momentos de menor densidade, assim como no início.

Fig. 33 – c. 99 e 100

This musical score shows measures 99 and 100. The instruments listed are B. Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), T. (Trumpet), and Cordas (Strings). The B. Cl. staff is highlighted with a red box. The score includes tempo markings like '1st Tempo (Slow)' and 'To Piccolo', and dynamic markings like *mf* and *mp*. The lyrics 'bom se'a - ca - bou lo - ão' are visible under the Trumpet staff.

Fig. 33 – c. 99 e 100

R

109 110 111 112

poco rit. *a tempo (slower)*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

Picc. *mf*

Hn. *a 2*

T. *ra* *vo-cē me pe - gar*

Violão *Abm7* *A_b(9sus4)* *Emaj9* *A9m7* *A_b(9sus4)*

R

Cordas *mf* *pizz*

Fig. 34 – c. 110 e 111

114 115 116

ritard.

Fl. *f*

Fl. *f*

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl. *f*

Piano *pp*

Cordas *sol* *(forçeful)* *pp*

Fig. 35 – c. 114 e 115

Tabela da utilização do **clarinete baixo e corne inglês**.

Fig	compassos	dobra X abertura de vozes	B. Cl. / C.A.	din.	Instrumentos	OBS
21	A e B	dobra	B. Cl.	<i>fp</i>	Picc. + Fl. + Vc. + Db	intro
22	6 a 7	dobra	B. Cl.	<i>p</i>	Vc. + Db.	1 ^a pirâmide
23	9 a 12	dobra	B. Cl.	<i>mp</i>	Vc. + Db.	trilos
24	13 a 16	dobra	B. Cl.	<i>mp</i>	Vc. + Db.	
25a 25b 25c	17 a 24	misto	B. Cl.	<i>mp</i>		
26	26	solo	C.A	<i>mf</i>		parte B
27	37 a 40	dobra	B. Cl.	<i>ff</i>	Vc. + Db.	Mov. melódica grave
28	46 a 48	dobra	B. Cl.	<i>mf</i>	Hn.	Depois do 1 ^a cit. Daphnis et Chloé
29	65 a 66	dobra	B. Cl.	<i>ff</i>	Vc. + Db	“entortou caminho”
30a 30b 30c	69 a 79	misto	B. Cl.	<i>mf</i>		
31	81	solo	C.A	<i>f</i>		parte B
32a 32b	85 a 89	dobra	B. Cl.	<i>mf</i>	Hn. + Vln.	2 ^a cit. Daphnis et Chloé
33	99 a 100	dobra	B. Cl.	<i>p</i>	Vc. + Db.	2 ^a pirâmide
34	110 a 111	dobra	B. Cl.	<i>p</i>	Vc. + Db.	3 ^a pirâmide
35	114 a 115	dobra	B. Cl.	<i>f</i>	Fl. + Vc. + Db	intro

4.2.4 – Trompas

Em Matita Perê não foram utilizados trombones ou trompetes ou nenhum outro instrumento do grupo dos metais; apenas duas **trompas**. Elas surgem em uníssono, o que gerou um timbre único, característico; não foram utilizadas, em nenhum momento, em contraponto, como duas linhas distintas. As trompas só não foram utilizadas em uníssono no c. 63, em um único ataque em que tocam notas distintas com intervalo de 4ª justa, anunciando a mudança de andamento (*double time*) que ocorre no compasso seguinte. Também foram utilizadas em oitavas diferentes em um único trecho, nos compassos de 72 a 77. Aparecem com frequência e, principalmente, em trechos de pequena duração. Sua utilização explorou o seu potencial timbrístico e as combinou com outros grupos de instrumentos, principalmente com dobras. Essa combinação foi bastante variada e feita equilibradamente, sem priorizar a união com nenhum grupo de instrumentos em particular. As trompas seguem uma linha crescente de densidade no início e decrescente no final. A densidade está associada aqui ao número de instrumentos a que elas se somam e também à dinâmica assinalada na grade, sendo que quando surgem sozinhas em dinâmica *mp* representam seu menor grau. As trompas cumprem a função de anunciar poeticamente a narrativa, sendo usadas principalmente para abrir e fechar períodos. Elas surgem muitas vezes com contracantos para dialogar com a voz. Sua função anunciativa é coerente com a narrativa poética, que anuncia, de forma reservada, o perigo que está por vir.

A seguir, na ordem em que surgem, a utilização das trompas e suas variadas combinações.

As trompas surgem nos c. de 7 a 9 (Fig. 36) em pequeno motivo melódico ascendente, como mostrado a seguir.

Fig. 36 – c. 7 a 9

The musical score for measures 7 to 9 shows the following instruments and parts:

- B. Cl.** (Bass Clarinet): Measure 7 has a half note G₂ (marked *mp*), measure 8 is a whole rest, and measure 9 has a half note G₂ (marked *mp*).
- Hn.** (Horn): Measures 8 and 9 are highlighted with a red box. In measure 8, there is a half note G₂ (marked *mp*) and a half note F₂ (marked *mp*). In measure 9, there is a half note G₂ (marked *mp*) and a half note F₂ (marked *mp*).
- A. Gtr.** (Acoustic Guitar): Measure 7 has a half note G₂ (marked *mp*). Measures 8 and 9 have a half note G₂ (marked *mp*) and a half note F₂ (marked *mp*).
- Vln. I** (Violin I): Measure 7 has a half note G₂ (marked *mp*). Measures 8 and 9 have a half note G₂ (marked *mp*) and a half note F₂ (marked *mp*).
- Vc.** (Violoncello): Measure 7 has a half note G₂ (marked *mp*). Measures 8 and 9 have a half note G₂ (marked *mp*) and a half note F₂ (marked *mp*).
- Db.** (Double Bass): Measure 7 has a half note G₂ (marked *mp*). Measures 8 and 9 have a half note G₂ (marked *mp*) and a half note F₂ (marked *mp*).

Fig. 36 – c. 7 a 9

A seguir, as trompas surgem nos c. de 15 a 17 (Fig. 37) em pequeno motivo melódico ascendente, com desenho rítmico de menor duração que o trecho anterior.

Fig. 37 – c. de 15 a 17

The musical score for measures 14 to 17 shows the following instruments and parts:

- Flautas** (Flutes): Measures 14 to 17 have a half note G₂ (marked *mp*).
- Hn.** (Horn): Measures 15, 16, and 17 are highlighted with a red box. In measure 15, there is a half note G₂ (marked *mp*) and a half note F₂ (marked *mp*). In measure 16, there is a half note G₂ (marked *mp*) and a half note F₂ (marked *mp*). In measure 17, there is a half note G₂ (marked *mp*) and a half note F₂ (marked *mp*).
- T.** (Tenor): Measures 14 to 17 have a half note G₂ (marked *mp*). The lyrics are: "Que Jo - ão - fu-gi-ss-e que Jo - ão - par - ti-ss-e que Jo - ão - su-mi-ss-e do mun-do De nem Deus a-char Lê-rê".
- Cordas** (Strings): Measures 14 to 17 have a half note G₂ (marked *mp*).

Fig. 37 – c. de 15 a 17

A seguir, as trompas surgem com uma linha melódica ascendente mais extensa que a anterior e dobradas com os violoncelos e contrabaixos nos c. de 18 a 22 (Fig. 38), como mostrado a seguir.

Fig. 38 - c. de 18 a 22

Ma-nhã noiteira de força vi-agem leva'em dianteria um dia de van-tagem folha de palmeira a-paga'apas-sagem o chão na palma da mão o chão o

Fig. 38 - c. de 18 a 22

As trompas surgem com uma linha melódica ascendente em solo na parte **B** nos c. de 27 a 28 (Fig. 39), como mostrado a seguir.

Fig. 39 - c. de 27 a 28

o - lê - rê yer o - lê - rê

Fig. 39 - c. de 27 a 28

A seguir, as trompas executam linha melódica dobradas com as flautas na primeira exposição da citação de Daphnis et Chloé nos c. de 42 a 45 (Fig. 40a e 40b). Ocorrem a partir do segundo compasso dessa melodia, como mostrado a seguir.

This musical score covers measures 41 to 43. It includes staves for Flute 1 (Fl.), Flute 2 (Fl.), Alto Flute 1 (A. Fl.), Alto Flute 2 (A. Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn 1 (Hr.), Horn 2 (Hr.), Violin 1 (Vln. I), and Violin 2 (Vln. II). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. A 'sol' (solo) marking is present above measure 41. A red box highlights the Horn 1 and Horn 2 parts in measures 42 and 43, which are marked 'mf' and 'a 2'.

Fig. 40a - c. de 42 a 43

This musical score covers measures 44 to 45. It includes staves for Flute 1 (Fl.), Flute 2 (Fl.), Alto Flute 1 (A. Fl.), Alto Flute 2 (A. Fl.), Horn 1 (Hr.), Horn 2 (Hr.), Violin 1 (Vln. I), and Violin 2 (Vln. II). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. A red box highlights the Horn 1 and Horn 2 parts in measures 44 and 45.

Fig. 40b c. de 44 a 45

Logo após o solo da flauta, as trompas seguem dobradas com o clarinete baixo nos c. de 46 a 48 (Fig. 41). Depois, repetem essa mesma melodia nos c. de 52 a 55 (Fig. 42), uma 2ª maior abaixo, dobradas com as flautas, os violoncelos e violinos. Estes últimos realizam uma mudança no perfil melódico apenas no final da frase.

Fig. 41 - c. de 46 a 48

Fig. 42 - c. de 52 a 55

No c. 63 (Fig. 43) acontece a única abertura de vozes, com intervalo de 4^a justa, entre as trompas. Elas anunciam a mudança de andamento (*double time*) que ocorre no compasso seguinte.

63

Flautas

Hn.

Cordas

64 $\text{♩} = 104$

Double Time

Fig. 43 - c. 63

Nos c. de 69 a 77 (Fig. 44a, 44b e 44c) as trompas surgem dobradas com o clarinete baixo, violinos e violoncelos. O trecho inicia com linha melódica ascendente e em seguida repousa em nota longa com condução de vozes em relação aos outros instrumentos, de acordo com a mudanças harmônicas.

69

Flautas

B. Cl.

Hn.

T.

Cordas

70

K

No cla - rão das á - guas no de - ser - to

Fig. 44a - c. 69 e 70

Fig. 44b - c. de 71 a 73

Fig. 44c - c. de 74 a 77

No c. 78 há o retorno ao primeiro andamento (*1st Tempo*) com a reexposição da parte **B**, e as trompas surgem logo em seguida nos c. de 82 a 84 (Fig. 45) com uma linha melódica ascendente. Esse trecho é igual ao do c. 27 e 28 na figura 39, na primeira vez que surge o **B**, aqui uma 2ª maior abaixo. A seguir, está mostrado na Fig. 45.

Fl. 81 82 83 84

C.A. Cor Anglais solo 3 To Bass Clarinet Bass Clarinet in B $\flat$

Hn. a 2 soli 3 mf 3 mf

T. a - le - ré que-ro ver a - le - ré

Cords

Fig. 45 - c. de 82 a 84

Nos c. de 85 a 89 (Fig. 46a e 46b) surge pela segunda vez a citação de Daphnis et Chloé, que reaparece mais grave com intervalo de 3^a maior. As trompas surgem no início da melodia, diferentemente da primeira exposição, figura 40a; aqui elas estão dobradas com clarinete baixo e violinos (Fig. 46a e 46b). É o único naipe presente nas duas exposições da citação de Daphnis et Chloé.

M ♩ = 104

B. Cl. 85 86 87 mf mf

Hn. a 2 mf mf

Vln. I M f (2) (2) (2)

Cb.

Fig. 46a - c. de 85 a 87

Fig. 46b - c. de 88 a 89

The image shows a musical score for measures 88 to 90. The instruments listed are Flautas (Flutes), B. Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), and Cordas (Strings). The Horn part is highlighted with a red box. The score includes dynamic markings like *f* and *sol*, and a rehearsal mark 'N' at measure 90.

Fig. 46b - c. de 88 a 89

Nos c. de 99 a 102 (Fig. 47) as trompas surgem com gesto muito similar aos c. de 7 a 9, figura 36, em dois pequenos motivos melódicos ascendentes, porém com duração menor, como mostrado a seguir.

Fig. 47 - c. de 99 a 102

The image shows a musical score for measures 99 to 102. The instruments listed are B. Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), Vln. I (Violin I), Vc. (Violoncello), Db (Double Bass), and Piccolo. The Horn part is highlighted with a red box. The score includes dynamic markings like *mf*, *mp*, and *pizz*, and rehearsal marks 'P' and 'Q'. The tempo is marked as $\text{♩} = 52$.

Fig. 47 - c. de 99 a 102

Nos c. de 111 a 113 (Fig. 48) as trompas executam um motivo melódico idêntico aos c. de 7 a 9, figura 36, na mesma altura e dobradas com os violoncelos, como mostrado a seguir.

The musical score for measures 110 to 113 shows the following details:

- Measures 110 and 111:** Marked *poco rit.* (rhythm). The Flutes (Fl.), Alto Flutes (A. Fl.), and Bass Clarinet (B. Cl.) parts feature a triplet of eighth notes (marked *mf*) followed by a half note. The Horns (Hn.) part is highlighted with a red box and shows a half note followed by a quarter note.
- Measure 112:** Marked *a tempo (slower)*. The Horns (Hn.) part continues with a half note followed by a quarter note.
- Measure 113:** The Horns (Hn.) part continues with a half note followed by a quarter note.

Fig. 48 - c. de 111 a 113

A seguir, a tabela da utilização das **trompas**.

Fig	compassos	dobra X abertura de vozes	din.	Instrumentos	OBS
36	7 a 9	dobra	<i>mp</i>	Hn.	dps da 1ª pirâmide
37	15 a 17	dobra	<i>mp</i>	Hn.	

38	18 a 22	dobra	<i>mp</i>	Hn. + Vc.	
39	27 a 28	dobra	<i>mf</i>	Hn.	Parte B
40a 40b	42 a 45	dobra	<i>mf</i>	Fl. + A.Fl. + Hn.	1 ^a cit. Daphnis et Chloé
41	46 a 48	dobra	<i>f</i>	B. Cl. + Hn.	contracanto
42	52 a 55	dobra	<i>mf</i>	Fl. + A.Fl. + Hn. + Vln. + Vc.	contracanto
43	63	abertura de vozes	<i>sfz</i>	Fl. + A.Fl. + Hn.	única abertura vozes antes do <i>double time</i>
44a 44b 44c	69 a 77	misto	<i>mf</i>	B.Cl. + Hn. + Vln. + Vc.	“chamado João”
45	82 a 84	misto	<i>mf</i>	Hn. + Vln. + Vc. + Db.	Parte B
46a 46b	85 a 89	dobra	<i>mf</i>	B.Cl. + Hn. + Vln.	2 ^a cit. Daphnis et Chloé
47	99 a 102	misto	<i>mp</i>	Hn. + B. Cl. + Vln. + Vc. + Db.	2 ^a pirâmide
48	111 a 113	misto	<i>mp</i>	Hn. + Vc. + Dc.	Dps da 3 ^a pirâmide

4.2.5 – Violão e piano

O violão está presente na maior parte da peça. Sua função é apoiar a voz com pulso constante e progressões harmônicas muito claras em blocos rítmicos de forma simples e seca. Executa um desenho sincopado muito característico na música brasileira, como exemplificado a seguir:

Fig. 49 – desenho rítmico do violão

Ele é necessariamente pouco informativo, a não ser pela harmonia, e é justamente essa qualidade simples, objetiva e pouco informativa que ressalta a complexidade do texto. Contrasta com a orquestração, que por sua vez descreve os cenários, desenhando-os e comentando-os.

A música inicia sem o violão, e o piano apresenta os blocos rítmicos, como exemplificado a seguir na Fig. 50, c. B e C:

Figure 50 shows a musical score for measures B and C. The score includes parts for Flute + Piccolo, Clarinet Bass, Violão, Piano, and Cordas. The Piano part features a red box highlighting a rhythmic block in measures B and C. The Violão part also shows a red box in measure C. The score is in 4/4 time with a tempo of 52.

Fig. 50 - c. B e C

A seguir a Fig. 51a e 51b (c. de 1 a 6) mostra a primeira vez que o violão surge, acompanhando a voz.

Figure 51a shows a musical score for measures 1 to 3. The score includes parts for Voice (V.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The Acoustic Guitar part features a red box highlighting a rhythmic block in measures 1 to 3. The score is in 4/4 time.

Fig. 51a - c. de 1 a 3

Fig. 51b - c. de 4 a 6

Na Fig. 52 (c. de 29 a 33) o violão deixa de fazer o desenho rítmico em blocos e é utilizado para apresentar um solo, como mostrado a seguir:

Fig. 52 - c. de 29 a 33

A seguir, na Fig. 53a e 53b (c. de 94 a 100), o violão silencia, esvaziando o cenário na penúltima estrofe da música; permanece apenas a voz, percussão e contrabaixo.

Fig. 53a - c. de 94 a 96

Fig. 53b - c. de 97 a 100

Nos últimos três compassos, Fig. 54 (c. de 114 a 116), é o **piano** que se apresenta em marcha, no lugar do violão. Esse trecho é similar ao da introdução da música nos primeiros três compassos, como exemplificado anteriormente.

Fig. 54 - c. de 114 a 116

Além de surgir de forma delicada no início e no final da música (c. B e C e 115 e 116), o **piano** também toca dobrado com o *piccolo*, qualidade característica da sonoridade jobiniana, o que já foi mostrado anteriormente com a grade completa da orquestra nas figuras 5a, 5b e 5c.

A seguir, estão os mesmos trechos escritos de forma reduzida:

Fig. - 55 - c. 33 e 34

Fig. 56 - c. 61 e 62

Fig. 57 – c. de 102 a 104

4.2.6 – Percussão

A **percussão** em Matita Perê é utilizada de forma ilustrativa. Sua função é reproduzir uma ambientação sertaneja e descrever esse espaço sonoro, como o vento que passa pelas árvores e folhagens do sertão árido. A percussão também é utilizada em pulso constante, nos momentos em que o andamento é dobrado (*double time*), com desenhos rítmicos que se repetem, simulando uma cavalgada num clima de fuga e perseguição.

Os instrumentos utilizados foram chocalhos, guizos com unhas, *wood-block* médio e agudo, chimbal, triângulo, agogôs, prato suspenso e caxixi.

A forma ilustrativa de ambientação sertaneja pode ser vista nas Fig. 58 (c. de 4 a 6), Fig. 59a e 59b (c. de 23 a 26) a seguir.

4 5 6 7

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Perc.

Pno.

Chocalhos

arco

mf

mf

o - lã re o - la - tu vo - cê me pe - gar.

Fig. 58 - c. de 4 a 6

23 24

Madeiras

Trompa

Voz

Violão

Perc.

Perc.

Cordas

(chocalhos)

Guzos com Unhas

D

o chão o chão Ma - nhã re - don - da de pé - dras. al - tas cru - zes. fran - tei - ra

Fig. 59a - c. de 23 a 24

Fig. 59b - c. de 25 a 26

Fig. 59b - c. de 25 a 26

Na Fig. 60a, 60b, 60c e 60d (c. de 64 a 77), a percussão é utilizada em pulso constante no andamento dobrado, como exemplificado a seguir.

Fig. 60a - c. de 64 a 67

Fig. 60a - c. de 64 a 67

68 69 70

Sopros

Voz

Violão

Perc.

Perc.

Cordas

Contrabaixo

mor-tes um'es - tra-nho cha-ma-do Jo - ão No cla - rão das a-guás no de-ser - ta

Fig. 60b - c. de 68 a 70

71 72 73 74

Sopros

Voz

Violão

Perc.

Perc.

Cordas

Contrabaixo

ne-gra'a per - der mais na-da co-ra - jo - so me-dô lá que-ro ver vo - cê Por se-le ca - mi-nhos de se-len - ta

Fig. 60c - c. de 71 a 74

Fig. 60d - c. de 65 a 77

The musical score for Fig. 60d covers measures 65 to 77. It features the following parts:

- Sopros:** Soprano and Alto parts with melodic lines and rests.
- Voz:** Vocal line with lyrics: "sor-res se-te-cen-tas vi-das e se-te mil mor-tes esse um Jo-ão Jo-ão E deu di-a cla-ro'e deu noi-te's".
- Violão:** Guitar accompaniment with chords and arpeggios.
- Perc:** Percussion part, highlighted with a red box, showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cordas:** String accompaniment with sustained notes.
- Contrabaixo:** Double bass line with a steady eighth-note rhythm.

The tempo is marked as **L = 52**. The key signature has two sharps (F# and C#).

Fig. 60d - c. de 65 a 77

Na Fig. 61a e 61b (c. de 78 a 81), a percussão volta ao primeiro andamento, como exemplificado a seguir.

Fig. 61a - c. de 78 a 79

The musical score for Fig. 61a covers measures 78 to 79. It features the following parts:

- Sopros:** Soprano and Alto parts with melodic lines and rests.
- Trompas:** Trumpet part with a melodic line.
- Voz:** Vocal line with lyrics: "Jo-ão E deu di-a cla-ro'e deu noi-te's - cu-ra'e deu met-a noi-te".
- Violão:** Guitar accompaniment with chords and arpeggios.
- Perc:** Percussion part, highlighted with a red box, showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cordas:** String accompaniment with sustained notes.

The tempo is marked as **L = 52**. The key signature has two sharps (F# and C#).

Fig. 61a - c. de 78 a 79

Fig. 61b - c. de 80 a 81

This musical score segment covers measures 80 to 81. The instruments and parts shown are:

- Sopros:** Soprano part, measures 80-81.
- Trompas:** Trumpet part, measures 80-81.
- Voz:** Vocal part with lyrics: "no - co - ra - ção o - lê - ré que - ro".
- Violão:** Guitar part, measures 80-81.
- Perc.:** Percussion part, measures 80-81. This section is highlighted with a red box.
- Cordas:** String part, measures 80-81.

Fig. 61b - c. de 80 a 81

Na Fig. 62a, 62b e 62c (c. de 85 a 98), a percussão surge novamente em pulso constante, em andamento dobrado, como a seguir.

Fig. 62a - c. de 85 a 89

This musical score segment covers measures 85 to 89. The instruments and parts shown are:

- Sopros:** Soprano part, measures 85-89.
- Violão:** Guitar part, measures 85-89.
- Perc.:** Percussion part, measures 85-89. This section is highlighted with a red box. The notation includes "wood-block médio ou aro de caixa" and "p".
- Cordas:** String part, measures 85-89.
- Contrabaixo:** Double bass part, measures 85-89.

Fig. 62a - c. de 85 a 89

90 **N** soli **O**

Sopros

Voz

Violão

Perc.

Perc.

Violoncelo

Contrabaixo

Pas sa - se - te scr ras pas sa - na

Fig. 62b - c. de 90 a 94

95 96 97 98 99 **P** 1st Tempo (Slow) $\text{♩} = 52$

Sopros

Voz

Perc.

Perc.

Cordas

Contrabaixo

bra va no bre jo das al mas tu dó - tér - mi - na va no ca - mi - nho ve lho on de a lá - ma - tra va lá no - to do fim é bom se'a ca - bou Jo - ão

Prato Suspenso

f

mf

arco

Fig. 62c - c. de 95 a 99

Nas Fig. 63 (c. 99 e 100) e Fig. 64 (c. de 109 a 113) a percussão volta a descrever o cenário sertanejo, em marcha lenta, como pode ser visto a seguir.

1st Tempo (Slow)

99 **P** = 52 *poco rit.* 100 **Q** *a tempo*

Sopros

Voz: bom se'a - ca - bou - Jo - ão

Violão: Am⁷ A^b(sus4)

Perc.: Prato Suspenso, wood-block agudo

Cordas: mf

Fig. 63 - c. 99 e 100

109 **R** 110 *poco rit.* 111 *a tempo (slower)* 112 113

Maderas

Trompas

Voz: vo-cê me pe-gar

Violão: Am⁷ A^b(sus4) Em⁷ Am⁷ A^b(sus4) Am⁷ A^b(sus4)

Perc.: Guizos e Unhas

Cordas: mf

Fig. 64 - c. de 109 a 113

4.2.7 – Cordas

As **cordas** – composta por 12 violinos, 5 violoncelos e 2 contrabaixos –, o último grupo de instrumentos a ser abordado, foram utilizadas não só para executar melodias e contracantos, mas também em blocos para criar texturas, para harmonizar por meio de condução de vozes, para gerar blocos harmônicos com desenhos rítmicos que se mesclam com a condução do violão e para produzir o contorno mais grave da música com a linha do contrabaixo, utilizado também para apoiar a voz com desenho rítmico que dialoga com a linha do violão.

Nota-se a ausência das violas nesse grupo de cordas que é habitualmente utilizada na formação da orquestra clássica: violinos 1, violinos 2, violas, violoncelos e contrabaixos. Contudo, a seção de cordas frequentemente utilizada em estúdio contém um número maior de violinos, excluindo-se as violas. Normalmente esta escolha é motivada por uma questão orçamentária. Consegue-se uma sonoridade mais densa com mais músicos no naipe dos violinos quando executam uma eventual melodia em uníssono, ou mesmo quando são divididos em oitavas. Um recurso utilizado para se conseguir uma sonoridade onde não se perceba a ausência desse *range* de frequências que as violas representam, é utilizar os violinos em região grave junto com os violoncelos em região aguda, como pode ser visto nas seções B, dos c. 23 a 24 e c. 78 e 79.

As cordas, assim como demonstrado anteriormente, foram utilizadas também com o clarinete baixo, as trompas e flautas, como já mostrado nos grupos de instrumentos anteriores. Contudo, há necessidade de novamente expor alguns deles aqui de forma mais minuciosa, pois as cordas exercem funções diversas.

A seguir, na ordem em que surgem, será mostrada a utilização das cordas e suas variadas combinações.

Matita Perê inicia com uma explosão timbrística, rompendo o silêncio de forma anunciativa com um rápido desenho melódico de violoncelos e contrabaixos escrita em fusas na anacruse de um tempo apenas (figura 4 - c. A , B, C e 1). Na Fig. 65 estão expostas apenas as cordas.

Fig. 65 - c. A, B e C

No c. 3 (Fig. 66) os violoncelos e o contrabaixo fazem um gesto que irá se repetir várias vezes. Esse motivo 5+1 precede a mudança de platô harmônico para um semitom abaixo⁷⁹. Contudo, aqui ele surge, sem anunciar a mudança.

Fig. 66 - c. 3

Nos c. de 5 a 7, figura 22, surge a primeira “pirâmide” feita pelas cordas, que aparece na peça mais duas vezes. A forma como ela é construída, ocupando grande tessitura intervalar, proporciona uma sensação de vazio, pois utiliza as regiões extremas, grave e agudo, com pouco preenchimento das frequências médias. Assim como já foi dito anteriormente, esse gesto sugere a vastidão do sertão árido, inserindo nesse cenário o

⁷⁹ Os números se referem aos graus da escala e o sinal + indica movimento ascendente: forma de demonstração baseada em TINÉ, 2008.

personagem solitário em busca da própria sobrevivência. A seguir (Fig. 67), está o trecho escrito de forma reduzida:

Fig. 67 – c. 5 a 7

A seguir, na Fig. 68a (c. 9 e 10), há a primeira mudança de platô harmônico anunciada pelos violoncelos e contrabaixos dobrados com o clarinete baixo com o motivo 5+1. Por causa da modulação, esse intervalo, que originalmente seria de uma 4^a justa, é de uma 3^a maior ascendente.

Fig. 68a - c. 9 e 10

Como mostrado anteriormente, na figura 8, c. de 10 a 13 as cordas sustentam uma única altura grave enquanto surgem os trilos nas flautas. Aqui o arranjo novamente ilustra o texto tentando descrever a sensação de vazio, solidão e frieza. Ouve-se “madrugada **fria** de estranho sono...”. A seguir (Fig. 68b), está o trecho escrito de forma reduzida:

Fig. 68b – c. 10 a 13

A seguir, na Fig. 69 (c. 13 e 14), há mais uma mudança de platô harmônico anunciada pelos violoncelos e contrabaixos dobrados com o clarinete baixo com o motivo 5+1, logo após os trilos.

Fig. 69 - c. 13 e 14

Nos c. de 14 a 17, figura 9, os violoncelos e contrabaixo sustentam uma única altura grave em uníssono, como já visto anteriormente, enquanto surgem nas flautas blocos com desenho rítmico idêntico ao do violão.

Nos c. 17 e 18 (Fig. 70a) há mais uma mudança de platô harmônico anunciada pelos violoncelos e contrabaixos dobradas com o clarinete baixo.

The image shows a musical score for measures 16, 17, and 18. The instruments listed are Flautas, B. Cl., Hn., T., A. Gtr., Vc., and Db. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score includes lyrics in Portuguese: "De nero Deus a - char Lê - rê Ma - tilu... noi - tei - ra de for - ça". A red box highlights the change in the Vc. and Db. parts at measure 18, marked with a 'C' and 'espressivo'.

Fig. 70a - c. 17 e 18

Nas figuras 70b e 70c, c. de 18 a 22, há uma maior movimentação na região grave executada pelas cordas dobradas com as trompas, como visto anteriormente. A seguir (Fig. 70b e 70c), está o trecho escrito de forma reduzida:

Fig. 70b - c. de 18 a 20

Fig. 70c - c. de 21 a 22

A parte B inicia no compasso 23 e segue até compasso 28 (Fig. 71a e 71b), contrastando com a parte anterior por gerar uma ambientação onírica, como dito anteriormente. Aqui interrompe-se o pulso firme do violão, e os violinos tocam uma sequência de harmônicos, enquanto os violoncelos e contrabaixos mantêm-se fixos nas regiões graves e médias. No início desse trecho (c. 23) o violão executa um acorde de *mi* com quarta, sétima e terça maior (Esus7 add3), que é sustentado enquanto as flautas estão no agudo também. Cria-se novamente um espaço sonoro amplo, que proporciona sensação de vazio e solidão. O pulso é retomado logo em seguida pelo violão e pelos violinos, que executam o mesmo desenho rítmico em bloco.

Fig. 71a – c. 23 a 25

The musical score for measures 23 to 25 includes the following parts:

- Sopros:** Soprano part, measures 23 to 25.
- Voz:** Voice part, measures 23 to 25. Lyrics: "chão Ma - nhã re - deu - da de pe - dras al - tas cru - zou - fun - ta - ra da ser - vi -".
- Violão:** Guitar part, measures 23 to 25. Includes markings: "Bossa (ad lib)", "Bossa (ad lib)", and "(chocalhos)".
- Perc:** Percussion part, measures 23 to 25.
- Red Box:** Measures 24 and 25 are highlighted with a red box.

Fig. 71a – c. 23 a 25

Fig. 71b – c. 26 a 29

The musical score for measures 26 to 29 includes the following parts:

- Sopros:** Soprano part, measures 26 to 29. Includes markings: "mf", "mf", "mf", and "mf".
- Voz:** Voice part, measures 26 to 29. Lyrics: "dão u - lã - uê que - ro - ver u - lã - rê".
- Violão:** Guitar part, measures 26 to 29. Includes markings: "Bossa", "Bossa", "Bossa", and "Bossa".
- Perc:** Percussion part, measures 26 to 29.
- Red Box:** Measures 27, 28, and 29 are highlighted with a red box.

Fig. 71b – c. 26 a 29

Nos c. de 32 a 34 (Fig. 72) surge a primeira exposição do pio do pássaro Matita Perê. Antes, os violinos primeiro tocam o motivo de duas notas *fá – ré* (Fig. 72, c. 32 e 33) que preserva o mesmo perfil descendente do motivo inicial *sol – mi* apresentados pelo *piccolo* (figura 4, c. A e B), mas executados uma 2ª maior abaixo aqui nos compasso 32 e 33. O desenho rítmico e o ataque em tempo fraco são preservados. Logo em seguida, c. 33, o *piccolo* toca *mi – fá* e repete o mesmo motivo no c. 34 com ataque em tempo fraco, intercalado com a resposta dos violoncelos e contrabaixo, *lá – ré*.

The image displays a musical score for measures 32 to 34. The instruments listed are Flautas, Piccolo, Violão, Pno, Vln. I, Vc., and Db. The Flautas part shows a descending melodic motif in measures 32 and 33, followed by a response in measure 34. The Piccolo part is marked with 'mf' (mezzo-forte) and shows a descending melodic motif in measures 32 and 33, followed by a response in measure 34. The Violão part is marked with 'p' (piano) and 'pizz' (pizzicato) and shows a descending melodic motif in measures 32 and 33, followed by a response in measure 34. The Pno part is marked with 'mf' (mezzo-forte) and shows a descending melodic motif in measures 32 and 33, followed by a response in measure 34. The Vln. I, Vc., and Db parts are marked with 'p' (piano) and 'pizz' (pizzicato) and show a descending melodic motif in measures 32 and 33, followed by a response in measure 34. The Vln. I part is highlighted with a red box.

Fig. 72 – c. 32 a 34

A seguir, Fig. 73a e 73b (c. de 35 a 40), surge uma série de frases descendentes iniciadas pelos violoncelos e contrabaixos, logo em seguida somados ao clarinete baixo. São cinco frases descendentes que exploram o limite dos graves do clarinete baixo e dos violoncelos. Essas melodias descendentes se sobressaem por estarem sozinhas no cenário, apenas acompanhadas das flautas, em dinâmica *ff*, e apontam para um mergulho profundo, um mergulho para dentro da mata ou para o interior da alma.

Flautas

Clarinete Baixo

Vc. arco (solí, molto espressivo)

Vc. arco

Db. arco

Db. arco

35 36 37

ff

f

Fig. 73a - c. de 35 a 37

Flautas

Clarinete Baixo

Vc. arco

Vc. arco

Db. arco

Db. arco

38 39 40

ff

ff

ff

Fig. 73b - c. de 38 a 40

Na figura 12a e 12b, c. de 41 a 45, como já foi mostrado anteriormente, surge a primeira citação de Daphnis et Chloé. Aqui os violinos tocam em blocos com desenho rítmico idêntico ao violão. A seguir (Fig. 73c e 73d), está o trecho escrito de forma reduzida:

Fig. 73c - c. de 41 a 43

This musical score segment covers measures 41 to 43. The Flautas part begins with a 'solí' marking and a forte 'f' dynamic. The Trompas part enters in measure 42 with a 'mf' dynamic. The Violão part features a sequence of chords: C#m7, C#sus4, C#m7, C#sus4, Cm7, and C#sus4. The Violins I and II parts are highlighted with a red box and play a melodic line marked 'mp'. The Viola and Double Bass parts are silent throughout this section.

Fig. 73c - c. de 41 a 43

Fig. 73d - c. de 44 a 45

This musical score segment covers measures 44 to 45. The Flautas part continues with a melodic line marked 'f'. The Trompas part plays a rhythmic pattern. The Violão part features a sequence of chords: Cm7, C#sus4, Cm7, and C#sus4. The Violins I and II parts are highlighted with a red box and play a melodic line. The Viola and Double Bass parts are silent throughout this section.

Fig. 73d - c. de 44 a 45

Na figura 28, c. de 46 a 48, como também já mostrado anteriormente, soma-se aos violinos em bloco os graves do violoncelo e contrabaixo com pouca movimentação.

Na figura 13, c. 52 e 53, como mostrado anteriormente, surge uma melodia com perfil ascendente e descendente, que inicia em uníssono e termina com abertura de vozes pelos violinos. A seguir (Fig. 73e), está o trecho escrito de forma reduzida:

The image shows a musical score for measures 50 to 53. The instruments listed are Flutes (Flautas), Trombones (Trompas), Voice (Voz), Viola (Violão), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Violoncello (Vc), and Double Bass (Db). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes lyrics in Portuguese. A red box highlights the Violins I and II parts in measures 52 and 53, showing a melodic line that starts in unison and then splits into two voices.

Fig. 73e – c. 52 e 53

Na Fig. 74a, 74b e 74c c. de 54 a 60, os violoncelos tocam em bloco com desenhos rítmicos idênticos ao violão e à condução do contrabaixo. Enquanto isso, os violinos tocam uma melodia aguda que se assemelha muito ao solo de violão da figura 52 (c. de 29 a 33) e mantêm o mesmo desenho rítmico e perfil melódico que se movimenta por grau conjunto.

The image shows a musical score for measures 54 to 55. The instruments listed are Tenor (T.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Violoncello (Vc), and Double Bass (Db). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes lyrics in Portuguese. Two red boxes highlight specific parts: the Violins I and II parts in measure 54, and the Violoncello and Double Bass parts in measures 54 and 55.

Fig. 74a c. de 54 a 55

Fig. 74b - c. de 56 a 57

Measures 56 and 57 of the musical score. The vocal line (T.) is in treble clef with lyrics: "ve - lho que na - bar - ra lí - ti - ja cru - za - do'o ri - o lá yi - nua Ma - ú - as cu - jo no - me'e". The guitar part (A. Gtr.) is in bass clef with chords: Am7, A7(9sus4), Am7, A7(9sus4). The violin I (Vln. I) and violin II (Vln. II) parts are in treble clef and are highlighted with a red box. The viola (Vc.) and cello (Vc.) parts are in bass clef and are highlighted with a red box. The double bass (Db.) part is in bass clef.

Fig. 74b - c. de 56 a 57

Fig. 74c - c. 58 a 60

Measures 58, 59, and 60 of the musical score. The vocal line (T.) is in treble clef with lyrics: "Pe - dro A - li - as Ho - ra - cio yul - go Si - mão lá um cha - ma - do Ti -". The guitar part (A. Gtr.) is in bass clef with chords: Am7, A7(9sus4), Am7, A7(9sus4). The violin I (Vln. I) and violin II (Vln. II) parts are in treble clef and are highlighted with a red box. The viola (Vc.) and cello (Vc.) parts are in bass clef and are highlighted with a red box. The double bass (Db.) part is in bass clef.

Fig. 74c - c. 58 a 60

Na figura 14, c. 63, como mostrado anteriormente, as cordas executam uma veloz frase melódica ascendente, anunciando a primeira mudança de andamento (*double time*). Os violoncelos e o contrabaixo sustentam um acorde de *fá* com quarta e sétima (Fsus7).

Assim como mostrado anteriormente, na figura 29 (c. 65 e 66), os violoncelos tocam uma breve linha melódica de perfil descendente dobrado com o clarinete baixo depois do segundo pio de Matita Perê. A relação explícita com o texto “recebendo aviso entortou caminho” é evidente por ocorrer uma modulação para um semitom descendente juntamente com a linha melódica, ou seja, uma mudança de caminho. A seguir (Fig. 74d), está o trecho escrito de forma reduzida:

The image shows a musical score for measures 65 and 66. The top staff is for Bass Clarinet (B. Cl.) in Bb. The middle staff is for Violoncellos (Vc) and the bottom staff is for Contrabass (Db). The music is in 3/8 time. The lyrics are: "Re-ce-ben-do a-vi-so'en-trou-toi-ca-mi-nho de Nor-nor-des-te pra Nor-té Nor-te na mei-a vi-da de'a-di-a-das". A red box highlights the string parts (Vc and Db) which play a descending melodic line. The string parts are marked with 'sol' and 'ff'.

Fig. 74d – c. 65 e 66

Na figura 30a, c. 69 e 70, há uma breve linha melódica que os violinos e violoncelos tocam dobrados com as trompas e o clarinete baixo que liga dois períodos. E, logo em seguida, na figura 30a, 30b e 30c (c. de 70 a 77), as cordas se movimentam em bloco apenas com duas alturas. Esse trecho descreve uma cavalgada em alta velocidade, narrando a fuga do personagem.

Na figura 16a e 16b (c. de 78 a 84), surge pela segunda vez a parte B, que conserva sua ambientação onírica, mas com as flautas escritas mais de uma oitava abaixo; o trecho tem progressão harmônica uma 2ª maior abaixo. No início desse trecho (c. 78) as cordas sustentam um acorde de *ré* com quarta, sétima e terça maior (Dsus7 add3).

Nas figuras 32a e 32b (c. de 85 a 89), surge pela segunda vez a citação de Daphnis et Chloé. Aqui os violinos tocam dobrados com clarinete baixo e trompas.

A seguir, na Fig. 75a e 75b (c. de 89 a 94), há repetidos motivos melódicos 5+1 dos violoncelos e contrabaixos, sem mudança de platô harmônico, que acompanham as flautas com desenho rítmico que dialoga com o desenho do violão.

Fig. 75a - c. de 89 a 92

Fig. 75b - c. de 92 a 94

Nos c. de 99 a 101, mostrado na figura 47, surge pela segunda vez a pirâmide, como visto anteriormente, com clarinete baixo, trompas, violinos, violoncelos e contrabaixos.

Nos c. de 110 a 112, mostrado na figura 19, surge pela terceira vez a pirâmide, mostrando pela última vez o cenário árido do sertão, com vazios de grandes dimensões.

E, na conclusão, c. de 114 a 116, na figura 20, surge novamente o mesmo trecho da introdução. A cortina que no início da história se abriu, agora se fecha.

4.2.7.1 – Contrabaixo

Os contrabaixos, além de participar de diversas maneiras com o naipe das cordas, exerceram um papel importante na costura da linha mais grave, ora fazendo idêntico desenho rítmico do violão (Fig. 76 - c. de 10 a 13), ora dialogando com ele (Fig. 77 - c. de 70 a 73), assim como exemplificado a seguir. A linha do contrabaixo também fica em destaque, assim como os blocos rítmicos do violão, fazendo parte da seção rítmica⁸⁰.

Fig. 76 - c. de 10 a 13

Fig. 77 - c. de 70 a 73

A seguir, a tabela da utilização das **cordas**.

Fig	compassos	ordenação*	dobra X abertura de vozes	dinâmica	Instr. **	OBS
65	A, B, C	melódica	dobra	<i>ff - fp</i>	Picc. + Fl. + B.Cl + Vc. + Db	intro

⁸⁰ Mais conhecida como “cozinha” no jargão popular.

66	3	melódica	dobra	<i>p</i>	Vc. + Db	Motivo baixo (5+1) sem mudança de platô (Abm)
67	5 a 7	condução de vozes + melódico	misto	<i>mf</i>	B.Cl + Vc. + Db.	1ª pirâmide (Fb ou E)
68a	9 a 10	melódica	dobra	<i>mf</i>	Vc. + Db	Motivo baixo (5+1) Mudança tom - semitom desc (Gm)
68b	10 a 13	uma única altura	misto	<i>mf</i>	Fl. + B.Cl + Vc. + Db.	trilos
69	13 e 14	melódica	dobra	<i>mf</i>	Vc. + Db	Motivo baixo (5+1) Mudança tom - semitom desc (F#m)
9	14 a 17	uma única altura	misto	<i>mf</i>	Fl. + B.Cl + Hn. + Vc. + Db.	
70a	17 a 18	melódica	dobra	<i>mf</i>	Vc. + Db	Motivo baixo (5+1) Mudança tom - semitom desc (Fm)
70b 70c	18 a 22	melódica	dobra	<i>mf</i>	Hn. + Vc. + Db.	Movimentação melódica grave (peq)
71a 71b	23 a 28	condução de vozes + melódico + rítmico	misto	<i>mf</i>	Fl. + B.Cl + C.A. + Hn. + Vln. + Vc. + Db (full)	parte B – harmônicos Vln. + Graves Db.
72	32 a 34	melódica	dobra	<i>p – mf</i>	Vln. + Vc. + Db.	1º pio da Matita
73a 73b	35 a 40	melódica	dobra	<i>ff</i>	B.Cl + Vc. + Db	Movimentação melódica grave (grd)
73c 73d	41 a 45	rítmico	abertura de vozes	<i>mp</i>	Vln1 + Vln2	1ª cit. Daphnis et Chloé
28	46 a 48	condução de vozes + rítmico	misto	<i>sfz</i>	Vln. + Vc. + Db.	Depois do 1ª cit. Daphnis et Chloé
73e	52 a 53	melódica	abertura de vozes	<i>f</i>	Fl. + A. Fl. + Hn. + Vln. + Vc. + Db.	

74a 74b 74c	54 a 60	condução de vozes + rítmico	misto	<i>p</i>	Vln. + Vc.	“um chamado João”
14	63	condução de vozes + melódico	misto	<i>f</i>	Fl. + A. Fl. + Hn. + Vln. + Vc. + Db.	Antecede mudança para <i>double time</i>
74d	65 a 66	melódica	dobra	<i>ff</i>	B.Cl + Vc. + Db	“entortou caminho” (cavalgada)
30a	69 a 70	melódica	dobra	<i>f</i>	B.Cl + Hn. + Vln. + Vc.	“um estranho chamado João” (cavalgada)
30a 30b 30c	70 a 77	melódica (duas alturas)	dobra	<i>f</i>	B.Cl. + Hn. + Vln. + Vc.	(cavalgada)
16a 16b	78 a 84	condução de vozes + melódico	misto	<i>mf</i>	Fl. + A.Fl. + B.Cl + C.A. + Hn. + Vln. + Vc. + Db (full)	parte B – 1st tempo harmônicos Vln. + Graves Db.
32a 32b	85 a 89	melódica	dobra	<i>f</i>	B.Cl. + Hn. + Vln.	2 ^a cit. Daphnis et Chloé
75a 75b	89 a 94	melódica	dobra	<i>f</i>	Vc. + Db.	Repetidos motivos baixo (5+1) sem mudança de platô (Am)
47	99 a 100	condução de vozes + melódico	misto	<i>mf</i>	B.Cl + Hn. + Vln. + Vc. + Db.	2 ^a pirâmide (F)
19	110 a 112	condução de vozes + melódico	misto	<i>mf</i>	Fl. + A. Fl. + B.Cl + Hn. + Vln. + Vc. + Db.	3 ^a pirâmide (E)
20	114 a 116	melódico	dobra	<i>fff</i>	Fl. + B.Cl + Vln. + Vc. + Db	intro

* utilização predominante

** não foi incluído o contrabaixo que faz parte da seção rítmica.

4. 2. 8 Considerações parciais

O capítulo 4.2 revela a complexidade da função e dos efeitos de cada instrumento musical, assim como as citações a outros compositores. Revela também os processos de construção de uma sonoridade marcadamente brasileira em *Matita Perê*, aqui considerada uma narrativa cinematográfica em virtude da forte interação entre texto e música e por utilizar gestos descritivos para compor a sua paisagem sonora. A pesquisa demonstra que, apoiado em texturas impressionistas, Jobim cria um ambiente com influências do exuberante Ballet para Orquestra *Daphnis et Chloé* (1912), de Maurice Ravel. É apontada também a importante contribuição de Claus Ogerman à obra, cujos arranjos elaborados especialmente para funcionar em estúdio reafirmam a singular característica sinfônica da sonoridade jobiniana. É destacada, ainda, a correspondência entre a canção de Jobim e o poema sinfônico *Uirapuru*, de Heitor Villa-Lobos.

4.3 Análise da composição musical

Matita Perê foi concebida para contar uma história. As linhas melódicas de poucos contornos e a predominância de notas repetidas, especialmente construídas para não roubar a atenção do texto, as progressões harmônicas com características modais com nuances pouco coloridas que se concentram na articulação de dois acordes com mudanças de poucas notas entre eles e a orquestração descritiva a serviço do cenário evidenciam a importância de sua narrativa poética.

Por esse motivo escolhemos dar-lhe o título de “canção-narrativa”. Luiz Tatit escreve sobre o processo da composição da canção no livro “O cancionista: composição de canções no Brasil”:

“Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é ainda decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com o seu gesto oral.” (TATIT, 1996, p. 11).

A análise a seguir foi inspirada na metodologia que Paulo José de Siqueira Tiné utilizou em sua Tese de doutorado intitulada “Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960”, de 2008, por ser uma metodologia ampla, direta e objetiva, além de adequada à análise desse repertório.

Matita Perê é composta de três seções principais: duas seções com texto – A e B – e a seção C, instrumental.

A seção A contém o material musical que articula o principal discurso da peça. Exatamente por isso é recorrente, sendo repetido onze vezes, a saber: A1, compassos de 1 a 6; A2, c. de 10 a 13; A3, c. de 14 a 17; A4, c. de 18 a 23; A5, c. de 48 a 52; A6, c. de 54 a 61; A7, c. de 65 a 69; A8, c. de 70 a 73; A9, c. de 74 a 77; A10, c. de 94 a 99; e A11, c. de 105 a 110. Para consulta, a partitura digitalizada integral encontra-se no Anexo C desta tese.

A seção A apresenta-se sempre com pequenas variações na melodia e na duração, e nunca de forma idêntica. Contudo, inicia com os mesmos graus da escala, com notas repetidas e movimento melódico 1 – 7 + 3 - 2, e conserva, principalmente, o mesmo perfil melódico. A exceção acontece na quinta exposição de A (A5), quando há uma mudança brusca na orientação da frase melódica, como será exemplificado mais adiante. Nota-se aqui um

paralelo com a narrativa poética já que a ambientação sertaneja é “sempre igual, mas diferente”⁸¹. A monotonia da paisagem é expressa por essa repetição também monótona.

A seção **B** surge apenas duas vezes em toda a peça com a mesma construção melódica e harmônica, a saber: B1, c. de 23 a 29; e B2, c. de 78 a 84. Na segunda vez ela se apresenta em platô harmônico diferente e com pequenas alterações na orquestração; contudo, mantém sua estrutura. Essa seção representa um momento onírico na narrativa, momento de alívio e de sonho, uma seção contrastante à seção **A**.

A terceira seção, **C**, também chamada de “citação de Daphnis et Chloé”, é uma seção instrumental que surge duas vezes (C1 e C2) com a mesma estrutura melódica, mas com progressão harmônica diferente em platô harmônico diferente. A orquestração também apresenta pequenas diferenças quanto à escolha da instrumentação, como demonstrado anteriormente. Essa seção C acontece nos compassos de 41 a 45 (C1) e c. de 85 a 89 (C2), como veremos nas figuras que seguem.

Essas três seções principais, **A**, **B** e **C**, são costuradas juntas com importantes complementos ornamentais, como o solo do violão (c. de 29 a 33), as frases e texturas executadas pela orquestra (c. de 5 a 7; c. 15 e 16; c. 18 e 19; c. 21 e 22; c. de 35 a 40; c. de 46 a 48; c. de 52 a 54; c. 63 e 64; c. 65 e 66; c. 69 e 70; c. de 90 a 94; c. de 99 a 101; c. de 110 a 112) e a participação determinante do *piccolo* que, como pássaro misterioso, anuncia a história que está por vir (c. 33 e 34; c. 61 e 62; c. de 102 a 104).

A música inicia com uma breve introdução em *mi* menor, que rompe o silêncio com rápida movimentação das cordas e logo anuncia o pio do pássaro, como visto anteriormente na análise da orquestração. A seguir, um exemplo reduzido:

Fig. 78 – Introdução - c. A, B, C

⁸¹ Observação feita pelo próprio compositor em JOBIM, 2004, v. 4, p. 17.

Em seguida, a melodia inicia com a primeira estrofe:

1

$A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$ $A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$ $A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$

No jar-dim das ro - sas de so-nho'e me - do pe-los can-tei-ros de'es-pi-nho'e flo - res lá que-ro ver vo-

4

$A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$ $A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$ $Emaj9$

cê o - lê rê o - la - ra vo-cê me pe - gar

1a pirâmide

orquestra

Fig. 79 – Seção A1 - c. de 1 a 6

A melodia acima corresponde à seção **A1**. Possui características relevantes, como a amplitude pequena que abrange um intervalo de 6ª menor com predominância de notas repetidas, com seis compassos de duração. A melodia em *lá bemol* menor é apresentada com características modais, com notas repetidas e com finais de frases 7 + 1, iniciando com o movimento melódico 1 – 7 + 3 – 2, como todas as seções A posteriores, com exceção do A5, como dito anteriormente. A progressão harmônica tanto desse verso como de quase a totalidade dos versos da peça é constituída de *vamp modal*⁸² e será sempre formada pelos acordes de primeiro grau menor e primeiro grau com quarta, sem a terça ($I^m - I^4$), iniciada com *lá bemol* menor e *lá bemol* com 4ª. A peça terá muitas mudanças de platô harmônico, mais precisamente onze mudanças. A escala utilizada para a construção dessa melodia possui cinco alturas do modo *lá bemol* menor eólio, composta pelas notas *sol bemol*, *lá bemol*, *si bemol*, *dó bemol* e *mi bemol*, respectivamente 7ª, 1ª, 2ª, 3ª e 5ª, de *lá bemol* menor, como demonstrado a seguir:

Fig. 80 – Alturas utilizadas na primeira estrofe

⁸² Definição de *vamp modal* (TINÉ, 2008, p. 113): “uma repetição prolongada de dois acordes, sendo um deles priorizado sem o artifício do acorde dominante com função respectiva.”

Essa escala também pode ser ordenada em intervalos de 3^{as}, como exemplificado a seguir:

Fig. 81 – Alturas ordenadas em 3^{as}

Essa primeira exposição da melodia contém alguns motivos melódicos utilizados ao longo da peça. A seguir, as alturas e seus respectivos graus e relações intervalares, que serão comentados mais adiante:

Fig. 82

Fig. 83

Fig. 84

Fig. 85

Após essa primeira seção **A**, as cordas apresentam um trecho que chamaremos de “pirâmide” nos c. de 5 a 7. Esse mesmo gesto será repetido mais duas vezes (c. de 99 a 101 e c. de 110 a 112) e ampliado para trompas, flautas e clarinete baixo. Além de ter a função de preencher os vazios entre as estrofes e proporcionar uma ligação, sua função descritiva é fundamental para a narrativa. A forma como ela é construída, ocupando grande espaço sonoro, proporciona uma sensação de vazio, pois utiliza as regiões extremas, grave e agudo, com muito pouco preenchimento das frequências médias, assim como dito anteriormente. Esse gesto descreve a amplitude do cenário sertanejo, inserindo o personagem solitário nesse ambiente.

The musical score for measures 5 to 7 shows a 'pyramid' gesture in the strings. The score includes parts for B. Cl., Vln. I, Vc., Vv., Db., and Db. The gesture is characterized by extreme register shifts and sparse mid-range frequencies.

Fig. 86 – 1ª pirâmide - c. de 5 a 7

O próximo trecho da melodia (c. de 10 a 13) surge no modo, ou platô harmônico, de *sol* menor, como apresentado a seguir:

The musical score for Section A2, measures 10 to 13, is in G minor. The score shows a melodic line with lyrics and harmonic accompaniment.

A2

10 Ma - dru - ga - da fir - a de'es - tra - nho 11 so - no'a - cor - dou Jo - ão Ca - cho - rro la -

12 ti - a João'a - briu a por - ta o so - nho'e - xis - ti - a 13

Fig. 87 – Seção A2 - c. 10 a 13

A extensão desse trecho corresponde à seção **A2**, com quatro compassos, e é menor que o A1, mas conserva o mesmo perfil melódico, utilizando os mesmos graus da escala.

O próximo trecho corresponde à seção **A3** (c. de 14 a 17) similar à seção anterior, mas no modo, ou platô harmônico, de *fá sustenido menor*.

A3

14 $F\#m7$ $F\#9(sus4)$ $F\#m7$ $F\#9(sus4)$

Que Jo - ão fu - gi - sse que Jo - ão par - ti - sse que Jo - ão su - mis - se do mun - do

16 $F\#m7$ $F\#9(sus4)$ 17 $F\#m7$ $F\#9(sus4)$

De - nem Deus a - char Lê - rê

Fig. 88 – Seção A3 - c. 14 a 17

A seção **A4** surge em seguida, c. de 18 a 23, também similar à seção anterior, mas no modo, ou platô harmônico, de *fá menor*.

A4

18 $Fm7$ $F9(sus4)$ 19 $Fm7$ $F9(sus4)$

Ma - nhã noi - tei - ra de for - ça vi - a - gem le - va'em di - an - tei - ra um dia de van -

20 $Fm7$ $F9(sus4)$ 21 $Fm7$ $F9(sus4)$

ta - gem fo - lha de pal - mei - ra a - pa - ga'a - pas - sa - gem o chão na pal - ma da

22 $Fm7$ $F9(sus4)$ **B1** $E(sus4)$ 23

mão o chão o chão

Fig. 89 – Seção A4 - c. de 18 a 23

Em seguida surge a seção **B1** (c. de 23 a 29), contrastante à seção A, com diferente movimentação harmônica, principalmente iniciando com o acorde de *mi* com sétima e quarta justa (4ª suspensa) acrescido da terça maior ($E(sus7\ add3)$), como demonstrado a seguir:

Fig. 90 - Seção B1 – c. de 23 a 29

A melodia da seção B1 inicia de forma idêntica à seção A1 (como indicado na fig. 90), mas suas alturas pertencem a diferentes graus em relação à fundamental do acorde ou à região / platô harmônico. Aqui ela surge no terceiro grau do acorde ($3 - 2 + 5 - 4$), e na seção A, no primeiro grau ($1 - 7 + 3 - 2$). As frases que surgem aqui em B1 e são iguais às de A1, em especial as que preservam a mesma relação intervalar, mostrado nas figuras 82 a 84, também pertencem a diferentes graus de seus respectivos acordes. Esta seção B possui uma instabilidade harmônica, com várias mudanças de acordes que não se mantêm numa região determinada, contrastando com a seção A. Aqui também surge a nota mais aguda da melodia, como indicado na figura 90. A seguir, os quatro motivos melódicos que também estão presentes na seção A que preservam mesma relação intervalar.

Fig. 91

Fig. 92

Fig. 93

Fig. 94

Após a seção B1 surge uma seção instrumental de 19 compassos, que se inicia com o solo de violão, c. de 29 a 33, como mostrado a seguir:

Fig. 95 – Solo do violão - c. de 29 a 33

Em seguida surge o 1º pio de Matita, nos c. 33 e 34, com as notas *mi* – *fá*, como exemplificado abaixo:

Fig. 96 – 1º pio de Matita - c. 33 a 34

Em seguida, uma sequência de cinco frases descendentes, c. de 35 a 40, que exploram a região grave do clarinete baixo e dos violoncelos, como mostrado a seguir:

frases descendentes

Fig. 97 – Frases descendentes - c. de 35 a 40

A seção C surge pela primeira vez nos c. de 41 a 45 com a citação de Daphnis et Chloé. Ela se inicia na região de *dó sustenido* menor e muda para *dó* menor (Fig. 98), realizando um movimento **descendente** de um semitom entre as fundamentais dos acordes. O movimento melódico está exposto nas figuras 99 e 100.

C1

Fig. 98 – Seção C1 – c. de 41 a 45

Fig. 99 – Movimento melódico da primeira frase em C1 - c. 41 e 42

Fig. 100 – Movimento melódico da segunda frase em C1 - c. 43 e 44

Após a seção C1 há uma breve frase executada pelo clarinete baixo e as trompas (Fig. 101 – compassos 46 a 48) que tem a função de fazer a ligação com a seção seguinte, como demonstrado a seguir:

Fig. 101 – C. de 46 a 48

Após esse longo trecho instrumental, que teve a duração de 19 compassos, como dito anteriormente, a voz retorna com a seção A5, c. de 48 a 52, com perfil melódico modificado que explora a região grave da voz, atingindo aqui a nota mais grave da melodia com o texto “buscando a vida encontrando a **morte**”, movimentando-se descendente com o movimento melódico 1 – 7 – 5 – 3 – 1, como demonstrado a seguir na figura 102.

Fig. 102 – Seção A5 - c. de 48 a 52

Logo após há um pequeno trecho de ligação executado pela orquestra nos c. de 52 a 54, como demonstrado a seguir:

Fig. 103 – C. de 52 a 54

Em seguida inicia-se a seção A6, c. de 54 a 61, que é a seção A mais longa da peça, com 8 compassos de duração, como demonstrado a seguir:

54 **A6** $A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$ $A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$

Um tal de Chi-co cha-ma-do An-tô-nio num ca-va-lo bai-o que'e-ra'um bur-ro

56 $A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$ $A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$

ve-lho que na bar-ra fri-a já cru-za-do'o ri-o lá vi-nha Ma-ti-as cú-jo no-me'é

58 $A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$ $A\flat m7$ $A\flat 9(sus4)$

Pe-dro'A-li-ás Ho-rá-cio vul-go Si-mão lá um cha-ma-do Ti-

60 $G\sharp 0$ $Gm7$ $G^9(sus4)$

ão cha-ma-do Jo-ão

2º pio Matita
piccolo + piano

Fig. 104 – Seção A6 – c. de 54 a 61

Logo depois surge o 2º pio de Matita, nos c. 61 e 62, com as notas *ré – mi bemol – mi*, como exemplificado abaixo:

2º pio Matita
piccolo + piano

61 $Gm7$ $G^9(sus4)$ $Gm7$ $G^9(sus4)$

62 $Gm7$ $G^9(sus4)$

Fig. 105 – 2º pio de Matita – c. 61 e 62

Então surge uma melodia com grande movimentação executada pelas cordas, nos c. 63 e 64, que faz a ligação com a seção seguinte, que terá andamento dobrado (*double time*).

Double time
 $F7(add4)$ $Em7$ $E^9(sus4)$

63 $F7(add4)$ $Em7$ $E^9(sus4)$

64 $Em7$ $E^9(sus4)$

cords

Fig. 106 - c. 63 e 64

A próxima seção, **A7**, c. de 65 a 69, surge em andamento dobrado em *mi* menor, passando a *mi bemol* menor logo no compasso seguinte. O texto diz “recebendo aviso entortou caminho” e conta com o auxílio da orquestra para enfatizar a mudança de caminho para *mi bemol* menor com incisivo motivo melódico executado pelo clarinete baixo e cordas, como demonstrado a seguir:

A7

65 *Em*⁷ *E*⁹(*sus*4) *Em*⁷ *clarinete baixo + cordas* *Ebm*⁷ *Ebm*⁹(*sus*4) *Ebm*⁷ *Ebm*⁹(*sus*4)

Re - ce - ben - do a - vi - so en - tor - tou ca - mi - nho de Nor - nor - des - te pra Nor - te

67 *Ebm*⁷ *Ebm*⁹(*sus*4) *Ebm*⁷ *Ebm*⁹(*sus*4) 68 *Ebm*⁷ *Ebm*⁹(*sus*4) *Ebm*⁷ *Ebm*⁹(*sus*4)

Nor - te na mei - a vi - da de a - di - a - das mor - tes um es - tra - nho cha - ma - do Jo -

69 *Ebm*⁷ *Ebm*⁹(*sus*4) *clarinete baixo + cellos* *Ebm*⁷ *Ebm*⁹(*sus*4)

ão *mf*

Fig. 107 – Seção A7 – c. de 65 a 69

Em seguida, uma pequena frase de ligação nos c. 69 e 70:

A8 *Gm*⁷

69 *Ebm*⁷ *Ebm*⁹(*sus*4) *clarinete baixo + cellos* *Ebm*⁷ *Ebm*⁹(*sus*4) 70

ão *mf*

Fig. 108 – C. 69 e 70

Então se apresentam as seções **A8**, c. de 70 a 73, e **A9**, c. de 74 a 77, com pequenas variações no final das frases, como demonstrado a seguir:

A8

70 Gm^7 $G^9(sus4)$ Gm^7 $G^9(sus4)$ Gm^7 $G^9(sus4)$ Gm^7 $G^9(sus4)$

No cla - rão das á - guas no de - ser - to né - gro'a per - der mais na - da co - ra - jo - so

72 Gm^7 $G^9(sus4)$ Gm^7 $G^9(sus4)$ 73 Gm^7 $G^9(sus4)$ Gm^7 $G^9(sus4)$

me - do lá que - ro ver vo - cê

A9

74 $F\sharp m^7$ $F\sharp^9(sus4)$ $F\sharp m^7$ $F\sharp^9(sus4)$ $F\sharp m^7$ $F\sharp^9(sus4)$ $F\sharp m^7$ $F\sharp^9(sus4)$

Por se - te ca - mi-nhos de se - ten - ta sor - tes se - te - cen - tas vi - das e se - te mil

76 $F\sharp m^7$ $F\sharp^9(sus4)$ $F\sharp m^7$ $F\sharp^9(sus4)$ 77 $F\sharp m^7$ $F\sharp^9(sus4)$ $F\sharp m^7$ $F\sharp^9(sus4)$

mor - tes esse um Jo - ão Jo - ão

Fig. 109 – Seções A8 e A9 – c. de 70 a 77

Aqui surge a seção B2, nos c. de 78 a 84, em andamento lento como no início (*1st Tempo-slow*), com perfil melódico e progressão harmônica iguais ao B1, aqui uma 2^a maior abaixo, como demonstrado a seguir:

$\text{♩} = 52$
1st Tempo (slow)

B2

78 $D(sus4)$ (add3) $D(sus4)$ $D7(b9)$ $D7(b9)$

E deu di - a cla - ro'e deu noi - te's - cu - ra'e deu mei - a noi - te no co - ra -

81 $G\sharp m^7(b5)$ *corne inglês* $E\flat(Add4)$ *trompas* $E\flat^9(sus4)$ $A\flat m^7$ $A\flat^9(sus4)$ Cm^7 $C^9(sus4)$

ção o - lê - rê que-ro ver o - lê - rê

Fig. 110a – Seção B2 – c. de 78 a 84

Há, contudo, uma única diferença, se comparado ao B1, em uma das alturas no movimento melódico em B2. Se considerarmos a fundamental do acorde como o primeiro

grau, o movimento melódico nos dois primeiros compassos de B2 é $3 - 2 + 5 - 3$, e em B1, $3 - 2 + 5 - 4$, o que mantém B1 com o mesmo perfil da seção A (somente o início). A seguir, um pequeno quadro que compara B1 e B2:

Fig. 110b – Movimento melódico em B1

Fig. 110c – Movimento melódico em B2

A seguir surge a seção C2, c. de 85 a 89, com a citação de Daphnis et Chloé pela segunda vez. Aqui ela é apresentada em andamento dobrado e se inicia na região de *lá bemol* menor, passando, no terceiro compasso, para *lá* menor. Nota-se aqui que as fundamentais se diferenciam em um semitom em movimento **ascendente**, o que é o oposto do que ocorreu em C1. Outro ponto relevante é que, apesar de o perfil melódico em C2 ser o mesmo que em C1, há uma mudança dos graus que as notas representam. Em relação à esses graus, há uma troca de posição em relação à primeira exposição referente às sete primeiras alturas e à nota pivô da mudança de platô harmônico: a primeira frase em C2 é exposta como segunda frase em C1, e a segunda frase em C2 é exposta como primeira frase em C1. Tudo isso ocorre uma 3ª maior abaixo em C2. Os exemplos estão a seguir.

Fig. 111 – Seção C2 – c. de 85 a 89

Fig. 112 – Movimento melódico da primeira frase em C2 - c. de 85 e 86

Fig. 113 – Movimento melódico da segunda frase em C2 - c. de 87 e 88

O trecho a seguir é a parte que, segundo Dori Caymmi, foi acrescentada por Ogerman, c. de 90 a 94. A harmonia se mantém estável na região de *lá* menor e as flautas executam um bloco rítmico com desenhos diferentes do violão; há um diálogo entre eles. Ainda segundo Caymmi, esse trecho originalmente não existia: a seção C2 passava diretamente para a seção seguinte, A10. A seguir, o trecho do bloco rítmico das flautas:

Fig. 114 – C. de 90 a 94

Ainda em andamento dobrado, em ritmo de cavalgada, a seção A10, c. de 94 a 99, aproxima-se do final da peça com cenário esvaziado: há apenas voz, percussão e contrabaixo. Aqui anuncia-se o fim do personagem João “Lá no todo-fim-é-bom, se acabou João”, como demonstrado a seguir:

A10

94 Am^7 $A^9(sus4)$ Am^7 $A^9(sus4)$

Pas - sa se - te ser - ras pas - sa ca - na bra - va no bre - jo das al - mas tu - do ter - mi -

96 Am^7 $A^9(sus4)$ 97 Am^7 $A^9(sus4)$

na - va no ca - mi - nho ve - lho on - de'a la - ma tra - va lá no to - do fim é

2a pirâmide

1st Tempo (slow) ♩ = 52

98 Am^7 $A^9(sus4)$ 99 F^{maj9}

bom se'a - ca - bou Jo - ão *orquestra*

Fig. 115 – Seção A10 - c. de 94 a 99

Volta o andamento lento do início da peça e surge a pirâmide, c. de 99 a 101, pela segunda vez, como demonstrado a seguir:

2a pirâmide

1st Tempo (slow) ♩ = 52

99 F^{maj9} 100 101 Am^7 $A^9(sus4)$

orquestra *violão*

Fig. 116 – 2ª pirâmide - c. 99 a 101

Surge então o 3º e último pio de Matita com uma ampliação do motivo inicial, com maior duração, três compassos, mas com número igual de ataques do 2º pio; apenas mais espaçado aqui.

3º pio Matita

102 Am^7 $A^9(sus4)$ 103 Abm^7 $Ab^9(sus4)$ 104 Abm^7 $Ab^9(sus4)$

piccolo + piano

Fig. 117 – C. de 102 a 104

Aqui há uma mudança de platô harmônico no segundo compasso da exposição do pio, de *lá* menor para *lá bemol* menor. As três exposições do pio de Matita – alturas, quantidade de ataques e desenho rítmico – estão exemplificadas a seguir.

Pio Matita

Fig. 118 – Evolução dos três pios de Matita

Surge o último A da peça com a última estrofe, A11, c. de 105 a 110, com mesmo perfil melódico e mesmo modo, ou platô harmônico, que A1 – *lá bemol* menor –, e com texto que faz referência à primeira seção “No jardim das rosas, de sonho e medo / No clarão das águas, no deserto negro / Lá quero ver você, le-rê, la-rá / Você me pegar”, como demonstrado a seguir:

A11

Fig. 119 – Seção A11 – c. de 105 a 110

Nos compassos de 110 a 112 surge a pirâmide pela terceira vez, como demonstrado a seguir, sendo essa a exposição mais densa. Aqui há a participação das flautas, do clarinete baixo, das trompas, cordas e percussão.

Fig. 120 – 3ª pirâmide - c. de 110 a 112

E, para finalizar a peça, surge novamente o mesmo trecho do início, a introdução, com pequenas mudanças que incluem um esvaziamento da parte do piano e a resolução harmônica em *lá bemol* menor.

Fig. 121 – Final semelhante à introdução – c. de 114 a 116.

A seguir há um quadro resumido das progressões harmônicas em Matita Perê e as relações intervalares de suas respectivas fundamentais. Nota-se a predominância de movimentos descendentes de semitons e movimentos ascendentes de terças maiores. A peça possui características modais e utiliza escalas de cinco alturas para construir as melodias da voz, principalmente do modo menor eólio. Não há progressões do tipo V-I, e a peça possui somente um acorde V7 (dominante) no compasso 79, o acorde de *ré* com sétima menor e nona menor (D7b9) que não cumpre função de dominante. A música caminha por vários platôs harmônicos, mais especificamente onze, e finaliza com uníssono orquestral em *lá bemol*, que é o mesmo modo, ou platô harmônico, da primeira estrofe da música.

4.3.1 Quadro das progressões harmônicas em Matita Perê

Progressões Harmônicas - Matita Perê

4.3.2 Quadro panorâmico da estrutura de Matita Perê

	Seção	compasso	N.º	Versos	ES	Região /platô harm/ acorde
1st Tempo (slow)	intro	A – C				Em
	marcha solitária	B – C				(Em7 – E4)
	A1	1 – 6	6	1 No jardim das rosas de sonho e medo	1	Abm (Abm7 – Ab4)
				2 Pelos canteiros de espinho e flores lá,		
				3 quero ver você, O-le-rê, O-la-rá,		
				4 você me pegar		
	1ª pirâmide	5 – 7				E7M
	A2	10 – 13	4	5 Madrugada fria de estranho sonho	2	Gm (Gm7 – G4)
				6 Acordou João, cachorro latia		
				7 João abriu a porta, o sonho existia		
	A3	14 – 17	4	8 Que João fugisse, que João partisse	3	F#m (F#m7 – F#4)
				9 Que João sumisse do mundo		
				10 De nem Deus achar, lê-rê		
	A4	18 – 23	5	11 Manhã noiteira de força viagem	4	Fm (Fm7 – F4)
				12 Leva em dianteira um dia de vantagem		
				13 Folha de palmeira apaga a passagem		
				14 O chão, na palma da mão, o chão, o chão		
	B1	23 – 29	7	15 Manhã redonda de pedras altas	5	Esus7(add3)
				16 Cruzou fronteira de servidão		Bbm7(b5)
				17 O-le-rê, quero ver, O-le-rê		Esus7 / Bbsus7
	Solo violão	29 – 33				Dm (Dm7 – D4)
	1º pio Matita	33 – 34				Dm (Dm7 – D4)
	Frases desc.	35 – 40				C#m (C#m7 – C#4)
	1ª cit. Daphnis et Chloé	41 – 45				C#m (C#m7 – C#4)
						Cm (Cm7 – C4)
	A5	48 – 52	5	18 E por maus caminhos de toda sorte	6	Bbm (Bbm7 – Bb4)
				19 Buscando a vida, encontrando a morte		
				20 Pela meia rosa do quadrante Norte		
				21 João, João		
	A6	54 – 61	8	22 Um tal de Chico chamado Antônio	7	Abm (Abm7 – Ab4)
				23 Num cavalo baio que era um burro velho		
				24 Que na barra fria já cruzado o rio		
				25 Lá vinha Matias cujo nome é Pedro		
				26 Aliás Horácio, vulgo Simão		
				27 Lá um chamado Tião		G#p
				28 Chamado João		Gm (Gm7 – G4)
	2º pio Matita	61 – 62				Gm (Gm7 – G4)
Double Time	A7	65 – 69	5	29 Recebendo aviso entortou caminho	8	Em (Em7 – E4)
				30 De Nor-Nordeste pra Norte-Norte		Ebm (Ebm7 – Eb4)
				31 Na meia vida de adiadas mortes		
				32 Um estranho chamado João		
	A8	70 – 73	4	33 No clarão das águas no deserto negro	9	Gm (Gm7 – G4)
				34 A perder mais nada corajoso medo		
				35 Lá quero ver você		
	A9	74 – 77	4	36 Por sete caminhos de setenta sortes	10	F#m (F#m7 – F#4)
				37 Setecentas vidas e sete mil mortes		
				38 Esse um, João, João		
1st Tempo (slow)	B2	78 – 84	7	39 E deu dia claro, e deu noite escura	11	Dsus7(add3)
				40 E deu meia-noite no coração		G#m7(b5)
				41 O-le-rê, quero ver, O-le-rê		Ebsus7 / Absus7 /
Double Time	2ª cit. Daphnis et Chloé	85 – 89				Abm (Abm7 – Ab4)
	Bloco rit. flauta	90 – 94				Am (Am7 – A4)
	A10	94 – 99	6	42 Passa Sete-Serras, passa Canabrava	12	Am (Am7 – A4)
				43 No brejo das almas, tudo terminava		
				44 No caminho velho onde a lama trava		
1st Tempo (slow)				45 Lá no todo-fim-é-bom, se acabou João		
	2ª pirâmide	99 – 101				F7M
	marcha solitária	101				Am (Am7 – A4)
	3º pio Matita	102-104				Am (Am7 – A4)
						Abm (Abm7 – Ab4)
	A11	105-110	6	46 No Jardim das rosas, de sonho e medo	13	Abm (Abm7 – Ab4)
				47 No clarão das águas, no deserto negro		
				48 Lá, quero ver você, le-rê, la-rá		
				49 Você me pegar		
	3ª pirâmide	110-112				E7M
	Marcha solitaria	112-113				Abm (Abm7 – Ab4)
	intro	114-116				Em
	marcha solitária	115-116				(Em7 – E4 – Abm)

4.3.3 Partitura do quadro panorâmico da estrutura de Matita Perê

A seguir está o quadro panorâmico da estrutura de Matita Perê escrito de forma resumida e sintética em notação musical em uma linha de pentagrama. Não foram preservadas as oitavas exatas em que as notas são executadas, mas foram mantidas as notas nas suas respectivas regiões (agudas, médias e graves) para preservar o perfil melódico.

Matita Perê

Tom Jobim e Paulo César Pinheiro
Arrangements by Claus Ogerman

[illegible]

4.3.4 Considerações parciais

O capítulo 4.3 apresenta uma análise melódica e harmônica das três seções principais que compõem *Matita Perê*: duas delas com texto – A e B – e a seção C, instrumental. Ressalta-se a característica de “canção-narrativa” da obra, na qual uma melodia de poucos contornos e com predomínio de notas repetidas foi construída para destacar a força do texto poético e suas referências à brasilidade. É demonstrado que o material musical da seção A é repetido 11 vezes, enquanto a B aparece somente em dois momentos com a mesma linha melódica e harmônica, e a terceira seção, a C, surge duas vezes com a mesma estrutura melódica, mas com progressão harmônica diferente. A peça também passa por 11 platôs harmônicos retornando, ao final, ao mesmo que a iniciou. A análise também aborda importantes complementos ornamentais, como o solo do violão, as frases e texturas executadas pela orquestra. E compreende, ainda, um quadro com resumo das progressões harmônicas e as relações intervalares de suas respectivas fundamentais, um quadro panorâmico da estrutura de *Matita Perê* e uma partitura desse quadro que aponta os elementos mais relevantes da peça de maneira sintética.

5. Conclusão

5.1 Considerações finais

As considerações a seguir apresentam uma reflexão sobre variados aspectos relacionados ao desenvolvimento desta tese, desenhando um painel subjetivo dos principais desafios enfrentados, resultados obtidos e avanços possíveis.

Nosso intuito foi investigar a obra de Antônio Carlos Jobim e elaborar um olhar sobre sua singular sonoridade. A pesquisa do universo jobiniano trilhou um caminho próprio e até imprevisto, trazendo à luz elementos ainda mais fascinantes do trabalho do compositor.

O objetivo definido inicialmente era analisar a suíte *Crônica da Casa Assassina* (1971), do álbum *Matita Perê*. Mesmo não havendo o manuscrito original, o método de trabalho previa a transcrição do áudio da gravação original, contida no referido álbum. Porém, a presença de muitos recursos e efeitos utilizados na gravação prejudicaria uma leitura fiel da partitura, ocasionando, dessa forma, inúmeras variáveis que dificultariam as conclusões finais da pesquisa.

Decidimos, então, alterar não o objeto de estudo – a sonoridade jobiniana, especialmente do álbum *Matita Perê* (1973) –, mas a peça a ser analisada. Como os manuscritos de *Matita Perê*, música homônima do álbum, estão disponíveis no website www.jobim.org, eles foram utilizados como base da investigação.

À medida que a análise da peça se aprofundava, tornou-se ainda mais evidente a riqueza da sua elaboração e complexidade. Jobim realizou um harmonioso entrelaçamento do texto com a música. A partir de um sólido trabalho de pesquisa para compor *Matita Perê*, resgatou e comprometeu-se com uma paisagem sonora plena de brasilidade. Para tanto, mergulhou na literatura de Guimarães Rosa e no Brasil do interior de Minas recriado pelo escritor. Dedicado à redescoberta e expressão da cultura brasileira, Jobim foi, ainda, grande admirador de Heitor Villa-Lobos e sofreu influência de sua obra em *Matita Perê*.

No início desta pesquisa estabelecemos como questão central compreender o papel da contribuição do arranjador Claus Ogerman à obra de Jobim e de que forma e com qual intensidade ela foi materializada. As perguntas iniciais foram: existiria interferência do próprio trabalho composicional de Ogerman na estrutura final das composições de Jobim? Quanto do gesto do arranjador alemão haveria no registro final do álbum *Matita Perê*? O quê, especificamente? Ogerman seria também autor das peças? Essas foram algumas das perguntas que procuramos responder.

Os agradecimentos especiais a Dori Caymmi pela elaboração dos arranjos que constam na contracapa do álbum *Matita Perê* originaram um enigma. Afinal, não seria o arranjador desse álbum Claus Ogerman? Por que, então, os agradecimentos a outro arranjador?

Para elucidar esse ponto, tivemos a grande honra de entrevistar Dori Caymmi, em Copacabana, no Rio de Janeiro, em sua residência. Ele detalhou sua participação na peça jobiniana. Contou-nos sobre o processo de elaboração dos arranjos dos quais tomou parte. Quando iniciou o trabalho, já havia sido feita uma longa pesquisa e criação por Tom Jobim – Caymmi deu sua contribuição, portanto, na etapa final de produção da música. Ele relatou minuciosamente o seu papel em alguns trechos da canção e apontou os elementos acrescentados posteriormente, na gravação com Ogerman, e o que foi modificado. Muito esclarecedor, o teor da entrevista foi de grande valia para o avanço da pesquisa. Dori Caymmi também enfatizou a influência de Ravel em *Matita Perê*.

Caymmi nos contou sobre sua experiência com Claus Ogerman anos depois, na gravação do álbum de Diana Krall *The Look of Love* (2001), do qual participou como violonista. Revelou que o arranjador fez uso de um orgânico orquestral semelhante ao adotado em *Matita Perê*, com amplo uso de flautas, recurso explorado frequentemente por Ogerman em outros álbuns. Lembrou também que o orchestrador alemão atuou como arranjador no álbum de João Gilberto – *Amoroso* (1977). A sonoridade jobiniana, com a sua contribuição, consagrou-se como sinônimo da sofisticação da Bossa Nova.

Ogerman residiu nos Estados Unidos e tornou-se cidadão americano, com grande assimilação da cultura daquele país. Foi um exímio arranjador de música estrangeira, exótica e latina, e um dos responsáveis por criar uma sonoridade identificada como “tipicamente brasileira”, no movimento musical denominado “Bossa Nova”. Originário da Prússia, seu alinhamento ao discurso poético proposto por Jobim revela uma profunda compreensão do universo do compositor carioca, o que possibilitou a rica descrição do cenário do sertão brasileiro em *Matita Perê*, momento de mudança estética dentro da obra de Jobim.

A participação dele na gravação dessa obra deu-se, sobretudo, como orchestrador, com a preservação das melodias e contracantos apresentados por Jobim. Desta forma, promoveu uma sonoridade encorpada por meio da fusão de timbres de naipes distintos, em uma interpretação mais clara e precisa. Acrescentou também novo material musical, principalmente na sessão das madeiras e cordas.

As perguntas iniciais sobre a participação de Ogerman foram aos poucos sendo respondidas, mesmo que de maneira subjetiva, ao longo do desenvolvimento desse trabalho.

No segundo capítulo desta pesquisa abordamos a metodologia sugerida por Flavia Pereira para quantificar a interferência na obra por parte do arranjador. Verificamos, então, que Ogerman não modificou os aspectos estruturais da peça de Jobim, que foi mantida mais próxima do original. Ele também não alterou as estruturas melódica, harmônica, rítmica e formal da peça. No entanto, promoveu mudanças em aspectos ferramentais como meio instrumental, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica, conforme abordado no capítulo dedicado aos procedimentos de construção da orquestração.

As principais contribuições de Claus Ogerman à peça, a nosso ver, foram a escolha e a combinação dos timbres dos instrumentos de orquestra e a utilização deles na construção do tecido musical do arranjo sinfônico. Essa sonoridade já existia no trabalho de Jobim e foi enfatizada magistralmente pelo orquestrador em Matita Perê, resultando em uma narrativa poética singular e tipicamente jobiniana.

Tendo em vista as considerações descritas anteriormente, podemos dizer que a pesquisa transcorreu de maneira não linear – talvez circular – respeitando os imprevistos e os ajustes de rota exigidos pelos avanços realizados. Porém, mantivemos o principal planejamento inicial de somente realizarmos a análise da composição ao final da pesquisa, depois de todas as etapas concluídas e de obtermos uma compreensão mais profunda dos fatores que contribuíram para sua construção. As atividades realizadas foram as seguintes:

- abordamos os conceitos mais relevantes sobre arranjo, em especial de Szendy;
- realizamos a contextualização histórica do encontro de Jobim com Ogerman, e também do momento da elaboração de Matita Perê;
- detalhamos aspectos de brasilidade presente em Jobim bem como seu contexto histórico;
- verificamos a influência de escritores modernistas e destacamos as interfaces literárias da obra;
- elaboramos partituras de Matita Perê e procedemos a uma minuciosa comparação entre manuscrito e áudio;
- destacamos as citações ao Ballet Daphnis et Chloé de M. Ravel e ao poema sinfônico Uirapuru de H. Villa-Lobos;
- observamos os procedimentos de construção da orquestração;
- e, por fim, analisamos a composição musical.

Lembramos que produzir partituras fiéis ao áudio foi um grande desafio, uma vez que os manuscritos de que dispunha de Ogerman não eram as versões finais empregadas no álbum Matita Perê. O material apresenta diferenças, em diversos trechos, entre a informação escrita e

a obra que se ouve. O propósito de trabalhar com informações fiéis ao áudio inspirou-me a escrever as partituras, presentes nos Anexos desta pesquisa. Produzi três versões: a partitura digitalizada de Matita Perê a partir do manuscrito de Claus Ogerman; a versão do áudio; e a versão comparativa entre áudio e manuscrito.

Essa produção resultou em um relevante acontecimento durante o trabalho: a apresentação da peça pela Orquestra de Câmara da Escola de Comunicação e Artes da USP, composta pelos alunos do departamento de Música. Dirigida e regida pelo meu orientador Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim, a partir das partituras geradas por esta pesquisa, contou com a participação de Dori Caymmi cantando, em 13 de maio de 2016 (antes da publicação desta tese acadêmica), em conjunto com a grade orquestral. O resultado sonoro foi muito satisfatório e bastante próximo à gravação do áudio original de Matita Perê.

Neste trabalho, optamos por nos aprofundar nas influências de Ravel e Guimarães Rosa sobre Jobim, com citações explícitas. Uma possibilidade de avanço seria ampliar o entendimento do papel de Villa-Lobos na peça – Jobim se declarava um fervoroso fã do compositor. É possível averiguar essa admiração pelas citações a Villa-Lobos em outras obras jobinianas.

Este trabalho poderia gerar, ainda, desdobramentos que estariam fora do alcance desta pesquisa, como a comparação de duas obras feitas pelos autores individualmente sem parceria, a exemplo de Brasília – Sinfonia da Alvorada (1961), de Tom Jobim, e Lyrical Suite (1952), de Claus Ogerman, realizando análises comparativas à obra Matita Perê. Esta possibilidade de aprofundamento poderá acontecer futuramente. Optamos por apresentar os aspectos sobre as interfaces poéticas, os processos de construção da orquestração e a análise da composição musical de Matita Perê que julgamos ser útil a estudos posteriores.

Esta pesquisa, em resumo, buscou revelar fatores que atuaram na construção da singular sonoridade de Matita Perê, música que é o símbolo inaugural da expressão de um Brasil “mateiro” na obra do compositor.

Bibliografia

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. Nova Iorque: Ed. Norton, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Um chamado João*. Artigo publicado no Jornal Correio da Manhã, em 22 de novembro de 1967. Rio de Janeiro.

BARROS, Maria de F. E. *Waldemar Henrique: folclore, texto e música num único projeto – a canção*. Campinas, 2005. 168f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes.

BÉHAGUE, Gerard. Jobim, Antônio Carlos [Tom] (Brasileiro De Almeida) in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Tradução de Harrold Zohn. Edição de Hannah Arendt. Nova Iorque: Schocken Books. 1969.

BLATTER, Alfred. *Instrumentation / Orchestration*. Nova Iorque: Longman Inc., 1980.

BOYD, Malcolm. Arrangement, in: *The New Grove dictionary of music and musicians*. Macmillan Publishers of Music Inc, 2001.

CABRAL, Sérgio. *Antonio Carlos Jobim: uma biografia* / Sérgio Cabral. - São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.

CANCLINI, N. Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2011. – (Ensaio Latinoamericanos, 1).

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. In: _____. *Matintapereira*. 7a edição. Belo Horizonte; Rio de Janeiro. Editora Itatiaia Limitada, 1993. p. 484.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHAVES, Celso Loureiro. Matita Perê. In: *Lendo Música: 10 Ensaio sobre 10 Canções*. Arthur Nestrovski (org.). São Paulo, Publifolha, 2007.

CONTIER, Arnaldo D. *Mário de Andrade e a utopia do som nacional*. Revista Trama Interdisciplinar. Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Ano 1, Volume 2, 2010, p. 72 – 95.

_____. *O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais. Outubro / Novembro / Dezembro de 2004. São Paulo. Volume I, Ano I, nº 1, p. 1 – 21.

CUNHA, Flávio Régis Sudário. *Claus Ogerman - uma análise do concerto para piano e orquestra (1993): música e história cultural*. São Paulo, 2013. 301f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Persbiteriana Mackenzie.

_____. *Uma análise da escrita musical para orquestra de cordas no arranjo de Claus Ogerman para Desafinado (1967) e sua contribuição para a Bossa Nova*. Revista Música Hodie, Goiânia, v.14 – n.2, 2014, p. 180-198.

DIAS, Caio Gonçalves. *Uma teoria nativa da música: o projeto de brasilidade de Tom Jobim*. Desigualdades & Diversidade, nº6, jan/jul, 2010, pp. 39-60. Rio de Janeiro: Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, 2010.

DUARTE, Luiz de Carvalho. *Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade da obra musical*. Brasília, 2010. 121f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília.

_____. *A estética musical impressionista na obra de Antonio Carlos Jobim*. Anais do XX Congresso da ANPPOM pp. 971-976. Florianópolis: ANPPOM, 2010.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003. (pagina 59)

GUTMANN, Matthew et al. *Global Latin America: into the twenty first century*. Oakland: University of California Press, 2016.

FERNANDES, Rinaldo de. *Quantas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. Novo dicionário da língua portuguesa. In: _____. *Saci*. 2a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1534.

FONTES, Nonato. *Matinta Perera*. Disponível em <http://leiturartes.com.br/a-lenda-da-matinta-perera> : Acesso em 7 de janeiro de 2017.

FREEMAN, Peter. *Eclecticism in the music of Antônio Carlos Jobim: a consideration of stylistic diversity*. Brisbane - Australia, 2006. 307f. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Queensland.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Tom Jobim / Wagner Homem & Luiz Roberto de Oliveira*. São Paulo: Leya, 2012.

JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.

_____. *O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical*. Revista USP. Ed. nº 111, jan/fev/mar de 2017. No prelo.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado / Helena Jobim*. ã Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Paulo et al. *Cancioneiro Jobim: obras completas*. 5 v. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2004.

JULIEN, Patricia. *Harmonic Plateaus in Two Works by Wayne Shorter*. Revista Jazz Perspectives. Ed. nº 3, vol. 5, 2011, p. 163 – 183.

KANE, Brian. Artigo sobre *Listen: a history of our ears*, de Peter Szendy. Current Musicology, nº 86, Fall 2008, pp. 145-155. Nova Iorque: Trustees of Columbia University in the City of New York, 2008.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

LIMA, Sérgio; OLIVEIRA, Luiz Roberto. *Clube do Tom*. Disponível em: www.jobim.com.br/dori/dori2.html. Acesso em: 29 jul. 2012.

MACDONALD, Hugh. Symphonic poem, in: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2007.

MARTINS, M.; ABRANTES, P. R. (Org.) *Três Antonios e um Jobim: Histórias de uma geração*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

MÁXIMO, João. A discografia de Tom. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1995. Segundo Caderno, p. 10.

MORRISON, Simon. *The Origins of Daphnis et Chloe (1912)*. 19th-Century Music, University of California Press, vol. 28, No. 1, Summer 2004; pp. 50 – 76.

NETROVSKI, Arthur. (Org.) MAMMI, Lorenzo. *Matita Perê*. In: *Três canções de Tom Jobim*: Arthur Netrovski, Lorenzo Mammi, Luiz Tatit. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OLIVEIRA (2000) <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29315.shtml>>.

OLIVEIRA, Idalina Maria Amaral. *A questão racial na escola*. Monografia. Jacarezinho, 2008. 52f. (Curso de Especialização em História, Cultura e Sociedade) Universidade Estadual do Norte do Paraná.

PALMERIO, Mário. *Chapadão do Bugre*. São Paulo: Ed. José Olympio, 1965

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo, 2011. 302f. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo.

RAE, Caroline. *Daphnis et Chloé*: Maurice Ravel. Disponível em: http://www.philharmonia.co.uk/paris/essays/24/daphnis_et_chloe_suite_no_2 Acesso em 27 de dezembro de 2016.

RAFAELLI, José Domingos. American Jazz Festival – Jazz no Municipal Vols 1 e 2 (1961). Disponível em <https://hotbeatjazz.wordpress.com/2010/01/08/american-jazz-festival-jazz-no-municipal-vols-1-e-2-1961/> . Publicado em 8 de janeiro de 2010. Acesso em 7 abr. 2015.

ROCKENBACH, Fábio. Conceitos narrativos – Diegese. Artigo publicado em 28 de abril de 2014. <http://pontodecinema.upf.br/?p=33> Acesso em 31 de dezembro de 2016.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

_____. *Ficção completa: volume I*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar SA, 1995, volume I, p. 55

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015

_____. *Manuelzão e Miguilim*: Corpo de baile. Texto lido “Um chamado João” do autor Carlos Drummond de Andrade. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSADO, Clairton. *Brasília – Sinfonia da Alvorada*: estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim. São Paulo, 2008. 141f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo.

SOUZA, Tarik de. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

_____. O artista muito além de um estilo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1994. Caderno B, p. 8.

_____. *Tem mais samba*: das raízes à eletrônica. São Paulo: Editora 34, 2003. 339p.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. “Tom & Rosa.” *Rev. USP*, São Paulo, n. 87, nov. 2010. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892010000400010&lng=pt&nrm=iso> acesso em: 30 jul. 2012.

STRUNK, Steven. *Ogerman, Claus*. The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J336100>> Acesso em: 25 jul. 2012)

SZENDY, Peter. *Listen: a history of our ears*. Tradução de Charlotte Mandell. Nova Iorque: Fordham University Press. 2008.

TATIT, Luís. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo, Edusp, 1996.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três Compositores da Música Popular do Brasil*: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma Análise Comparativa que Abrange o Período do Choro a Bossa-Nova. São Paulo, 2001. 190f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade de São Paulo.

_____. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. São Paulo, 2008. 196f. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. Revista Coletivo Navegantes. São Paulo, 2010. 32f. Disponível em www.musicadesaopaulo.com.br - Acesso em: 09/09/2016.

_____. *Cantando a própria história*. São Paulo, 2011. 351f. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Universidade de São Paulo.

_____. *Como quem planta árvores*. Revista do IEA-USP nº 58. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

ZAMACOIS, Joaquin. *Teoria de la musica: libro I*. Editorial Labor S.A. 12^a edição. Barcelona, 1976.

ANEXO A

Manuscrito de Matita Perê por Claus Ogerman

JOBIM

MATITA PERE

Arr. by CLAUD OGERMAN

WEDO'S MUSIC WRITING SERVICE

218 West 49th Street
New York, N. Y. 10019 Circle 5-2150-1

JOBIM

MATITA PERE

Arr. by CLAUD OGERMAN

WEDO'S MUSIC WRITING SERVICE
218 West 49th Street
New York, N. Y. 10019 Circle 5-2150-1

Arr. by C. OGERMAN

HATJIA PERE

C

B

A

3

2

1

(A)

Picc. 10

4 Flutes

BASSO.

French Horns (2)

1 Violins
2 Violas
3 Cellos
4 Double Basses

Celli

Vocal Group

Gt. I

Rhythm Guitar

Piano

Bass

Drums

Handwritten musical score for Hatjia Pere, featuring staves for Piccolo, Bassoon, French Horns, Violins, Violas, Cellos, Double Basses, Vocal Group, Guitar, Piano, and Drums. The score includes various musical notations, dynamics (p, f, pp, ff), and performance instructions.

Handwritten musical score for "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument: TC, B.C., F.H., V.I., Guitars, Percussion, Vocal, Vocal Group, Git. 1, Rhythm Guitar, Piano, Bass, and Drums. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A red line is drawn across the staves, and a red 'X' is marked on the first staff. The score is dated 1966 and includes the text "poco n. 7" and "a. p. 10".

14 15 16 17 18 19 20 21

to regular Flute!

to alto Flute!

to alto Flute!

B.C.

F. Fl.

Vl.

Violins

Violins

Violins

Vocal

Chorus

Vocal

Rhythm

Guitar

Piano

Bass

Drums

45

22 23 24 25 26 27 28

Handwritten musical score on ten staves. The staves are labeled on the left as follows:
1. *Viol. II.*
2. *Viol. II.*
3. *Viol. II.*
4. *Viol. II.*
5. *Viol. II.*
6. *Viol. II.*
7. *Viol. II.*
8. *Viol. II.*
9. *Viol. II.*
10. *Viol. II.*
The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red line is drawn across the staves, and there are several handwritten annotations and corrections. The notation includes notes with stems, beams, and various accidentals. Some notes are circled in red. The staves are numbered 1 through 10 on the left. The right side of the page has a large 'X' mark.

29 30 31 32 33 34 35 36

Handwritten musical notation for the first system, measures 29-36. Includes notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *sf*.

solo
mf
No Piccolo

Che Piccolo

Handwritten musical notation for the second system, measures 37-44. Includes notes, rests, and dynamic markings like *p* and *sf*.

Handwritten musical notation for the third system, measures 45-52. Includes notes, rests, and dynamic markings like *sf* and *mf*.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 53-60. Includes notes, rests, and dynamic markings like *sf* and *mf*.

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 61-68. Includes notes, rests, and dynamic markings like *sf* and *mf*.

37

38

39

40

41

42

43

44

Handwritten musical notation for the first system, measures 37-44. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A red circle highlights a measure in measure 39. A red line is drawn across the system.

VI. 1

Guiteras

II

60a

Recreation

Vocal Group

61.45

Yakel

Rhythm Guitar

Piano

Bass

Drums

53 54 55 56 57 58 59 60

I

-8-

24

4

V.

B.C.

F.A.

V.

Outings

II

V.

Outings

Vocal Group

V.

Vocal

Rhythm Guitar

Piano

Bass

Drums

To record!

8-8

6-4

6-4

61 62 63 64 65 66 67 68

DOUBLE TIME

Handwritten musical score on ten staves. The staves are labeled on the left as follows:
1. **Drum** (with a drum icon)
2. **3rd** (with a bass clef)
3. **F.H.** (with a treble clef)
4. **Viol.** (with a treble clef)
5. **Viol.** (with a treble clef)
6. **Vocal Group** (with a treble clef)
7. **Vocal** (with a treble clef)
8. **Rhythm Guitar** (with a guitar icon)
9. **Piano** (with a piano icon)
10. **Bass** (with a bass clef)
11. **Drums** (with a drum icon)
The score contains various musical notations including notes, rests, and clefs. A red line is drawn across the staves, indicating a section change or a specific musical arrangement. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in a handwritten style, with some annotations in Chinese characters. The staves are numbered 1 through 11 on the left side. The score is written on a yellowed, aged paper. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in a handwritten style, with some annotations in Chinese characters. The staves are numbered 1 through 11 on the left side. The score is written on a yellowed, aged paper.

Handwritten musical score on ten staves, featuring various musical notations, lyrics, and performance instructions. The score is organized into measures, with measure numbers 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, and 76 written at the top. The staves are labeled on the left side with instrument or voice parts: K, B.A., S.A., V.O., Bassoon, Vocal Group, Vocal, Rhythm Guitar, Piano, Bass, and Drums. The notation includes notes, rests, and other musical symbols. Lyrics are written below the staves, often with red markings. Performance instructions like "B.A.", "S.A.", "V.O.", "Bassoon", "Vocal Group", "Vocal", "Rhythm Guitar", "Piano", "Bass", and "Drums" are present. The score is written on aged, yellowed paper.

Measure numbers: 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76

Staff labels (left side): K, B.A., S.A., V.O., Bassoon, Vocal Group, Vocal, Rhythm Guitar, Piano, Bass, Drums

Lyrics and performance instructions are written below the staves, often with red markings.

1st Tempo (crow)

80 81 82 83 84

77

79

Handwritten musical score on ten staves. The staves are labeled on the left as follows: Fl., Cl., Tr., Viol. I, Viol. II, Cello, Bassoon, Vocal Group, Rhythm Guitar, Piano, Bass, and Drama. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red line is drawn across the staves, with red circles highlighting specific measures on the Flute and Violin I staves. The tempo is marked as '1st Tempo (crow)' at the top left. The page number '80' is written at the top right, and the page number '79' is written at the bottom right. The word 'Tempo' is written in the center of the page.

DOUBLETIME 8/8

-12-

90

91

92

14

85

86

87

88

89

(N)

90

91

92

Dr.

B. Cl.

F. H.

Viol.

Guitars

Cell.

Discussion

Vocal Group

Vocal

Rhythm Guitar

Piano

Bass

Drums

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'a2'. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes or rests. The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper. The staves are numbered 1 through 10 at the bottom left. The notation is dense and appears to be a working draft or a rehearsal score.

Handwritten musical score on a grid. The score is organized into measures, with measures 93 through 99 labeled at the top. A red line runs horizontally across the measures, likely indicating a section break or a specific tempo change.

Measure 93: Includes a circled "P" and the text "1st TPO. SLOW".

Measure 94: Includes a circled "P" and the text "1st TPO. SLOW".

Measure 95: Includes a circled "P" and the text "1st TPO. SLOW".

Measure 96: Includes a circled "P" and the text "1st TPO. SLOW".

Measure 97: Includes a circled "P" and the text "1st TPO. SLOW".

Measure 98: Includes a circled "P" and the text "1st TPO. SLOW".

Measure 99: Includes a circled "P" and the text "1st TPO. SLOW".

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A circled "P" is present in measures 93, 94, 95, 96, 97, 98, and 99. The text "1st TPO. SLOW" is written in measures 93, 94, 95, 96, 97, 98, and 99.

Measure 100: Includes a circled "P" and the text "1st TPO. SLOW".

2. a tempo. 101 102 103 104 105 106 107 108 109

tr.

3. C.

F.H.

Viol. I

Viol. II

Viol. III

Vocal Group

G.H.

Rhythm Gtr

Piano

Bass

Drums

TO PICCOLO!

$\sharp \equiv \frac{3}{4}$
2 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$
f

$b \equiv \frac{3}{4}$
2 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$
f

$b \equiv \frac{3}{4}$
2 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$
f

TO BASS CLAR.!

h o

PICT 3-2A

PICT 3-2A

Vocal Start

col piccolo!

PICT 3-2

PICT 3-2

(R) 110 (poco rit.) 111 112 a.to. (SLOWER) 113 114 115 (ritard.) 116

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Red circles are drawn around measures 110, 111, 112, 113, 114, and 115. Red lines connect these circles across the staves. The score is written in a cursive, handwritten style.

Staff 1: *Violin I*

Staff 2: *Violin II*

Staff 3: *Viola*

Staff 4: *Cello*

Staff 5: *Double Bass*

Staff 6: *Piano*

Staff 7: *Rhythm Guitar*

Staff 8: *Vocal Group*

Staff 9: *Drums*

Staff 10: *Conductor*

ANEXO B

**Partitura digitalizada de Matita Perê
versão de Claus Ogerman**

Matita Perê

Tom Jobim e Paulo César Pinheiro

Arrangements by Claus Ogerman

Partitura digitalizada de Matita Peré
Versão de Claus Ogerman
Por Patrícia Lopes

Matita Perê

Tom Jobim e Paulo César Pinheiro
Arrangements by Claus Ogerman

[illegible]

★ A parte da bateria e percussão (Drum Set) ainda não foi transcrita nesta grade. Será desenvolvida após o exame de Qualificação.

5 6 7 8 9

poco rit. *a tempo*

Picc. Fl. Fl. Fl. B. Cl. Hn. Vln. I Vln. II Vc. Vc. T. A. Gtr. A. Gtr. Pno. Db. Dr.

Alto Flute To Alto Flute To Bass Flute To Bass Flute

mp *mf* *mf* *mf*

pizz *arco*

This page of a musical score, likely for a symphony, features a variety of instruments and their corresponding musical parts. The staves are arranged in a traditional orchestral layout, with woodwinds and strings on the left, brass and woodwinds in the middle, and percussion and piano on the right. The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano) and 'tr' (trill). The instruments listed include A. Fl., B. Fl., B. Cl., Hn., Vln. I, Vln. II, Vc., T., A. Grr., Pno., Db., and Dr. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The page number '10' is visible in the top left corner.

[illegible]

FLUTES WRONG

[illegible]

[illegible]

This page of the musical score is for a symphony, featuring various instruments including Flutes, Clarinet, Horns, Violins, Viola, Violoncello, Double Bass, Trombone, Trumpet, Guitar, and Piano. The score includes musical notation, dynamics, and a 'Post Theme' section.

The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), A. Fl. (Alto Flute), B. Cl. (Bass Clarinet), Hrn. (Horn), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vc. (Violoncello), T. (Trumpet), A. Gtr. (Acoustic Guitar), Pno. (Piano), Db. (Double Bass), and Dr. (Drum).

The score includes musical notation, dynamics, and a 'Post Theme' section. The 'Post Theme' section is marked with a 'G' in a box and a key signature change to G major. The score also includes a 'sol' section and a 'Post Theme' section.

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The score also includes a 'sol' section and a 'Post Theme' section.

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The score also includes a 'sol' section and a 'Post Theme' section.

[illegible]

[illegible]

Musical score for measures 85-89 of "The Rose Tree". The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Violoncello (Vc.), Trombone (T.), Trumpet (A. Gtr.), Trumpet (A. Gtr.), Piano (Pno.), Double Bass (Db.), and Drums (Dr.).

The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f). The score is divided into measures 85, 86, 87, 88, and 89.

The score includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- Fl. (Flute)
- A. Fl. (Alto Flute)
- A. Fl. (Alto Flute)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- Hn. (Horn)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vc. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- T. (Trombone)
- A. Gtr. (Trumpet)
- A. Gtr. (Trumpet)
- Pno. (Piano)
- Db. (Double Bass)
- Dr. (Drums)

[illegible]

94

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

95

96

97

98

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Vocal

T.

A. Gtr.

A. Gtr.

Pno.

Db.

Dr.

[illegible]

ANEXO C

Partitura digitalizada de Matita Perê versão do áudio

Matita Perê

Tom Jobim e Paulo César Pinheiro

Arrangements by Claus Ogerman

Score Details:

- Tempo:** $\text{♩} = 52$
- Key Signature:** Two flats (B-flat and E-flat)
- Time Signature:** 4/4
- Section Labels:** A, B, C, A
- Instrumentation:** Flute (4), Bass Clarinet in Bb, Horn in F (2), Tenor, Acoustic Guitar, Piano, Percussion 1 & 2, Violin I & II, Violoncello (5), Double Bass (2).
- Vocal Parts:** Tenor (Singer), Soprano (Alto Flute), Bass (Bass Flute).
- Lyrics:** No jar dim das ro - sas de so-nho e me
- Chords:** Abm7, Ab9(sus4)
- Performance Markings:** *f*, *(p)*, *ff*, *fp*, *pp*, *pizz*, *sol*, *a 5*, *(forceful)*.

2

3

4

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

- do___ pe - los can - tei - ros de'es - pi - nho'e flo - res lá___ que - ro ver vo - cê o - lê rê o - la -

A. Gtr.

A♭m7

A♭9(sus4)

A♭m7

A♭9(sus4)

A♭m7

A♭9(sus4)

Pno.

Perc.

Chocalhos

mf

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

5 6 7 8 9

Fl. Fl. Fl. Fl. B. Cl. Hn. T. A. Gtr. Pno. Perc. Perc. Vln. I Vln. II Vc. Vc. Db. Db.

Alto Flute Alto Flute Bass Flute Bass Flute

ra vo-cê me pe - gar

poco rit. *a tempo*

p *mp* *mf* *mf*

arco *pizz* *arco*

a 2 *a 5*

mf *mf* *mf*

mf

[illegible]

14151617

To regular Flute

To regular Flute

To Alto Flute

To Alto Flute

a 2

mp

mp

Que Jo - ão_ fu-gi-sse que Jo - ão_ par - ti-sse que Jo- ão_ su-mi-sse do mun- do De nem Deus a-char Lê-rê

F#m7F#9(sus4)F#m7F#9(sus4)F#m7F#9(sus4)F#m7F#9(sus4)

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

18

C

19

A. Fl.

A. Fl.

B. Fl.

B. Fl.

B. Cl.

Hn.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Pno.

Perc.

Perc.

Ma - nhã

noi -

tei -

ra

de

for -

ça

vi -

a -

gem

le -

va'em

di -

an -

tei -

ra

um

dia

de

van -

Fm⁷

F⁹(sus4)

Fm⁷

F⁹(sus4)

C

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

espressivo

3

3

(h)

(h)

3

3

[illegible]

23

D

24

25

26

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

To Cor Anglais

Cor Anglais solo

mf

3

E(sus4) (add3)

E(sus4) (add3)

Bbm7(b5)

(chocalhos)

Guizos com Unhas

p

D

arco

pizz

chão Ma nhã_ re don-da de pe - dras al-tas cru zou_ fron-tei - ra da ser - vi - dão o - lê -

27

28

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

C. A.

To Piccolo

Hn.

a 2

3

mf

3

mf

T.

8

rê

que - ro - ver

3

o - lê -

A. Gtr.

8

F9(sus4)

Bb9(sus4)

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

This musical score page covers measures 35 through 40. The instrumentation includes Flutes (Fl.), Alto Flutes (A. Fl.), Piccolo (Picc.), Horns (Hn.), Trombone (T.), Alto Saxophone (A. Gtr.), Piano (Pno.), Percussion (Perc.), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Violoncello (Vc.), Double Basses (Db.), and Contrabass (Cb.).

- Measures 35-36:** Flutes and Alto Flutes play eighth-note patterns. The Piccolo has rests.
- Measure 37:** The Piccolo enters with a triplet figure starting on F#4, marked *f*. A label "Bass Clarinet in B♭" appears above the staff.
- Measures 38-39:** The Piccolo continues with triplets, reaching *ff* dynamics. Other instruments have rests.
- Measure 40:** The Piccolo concludes its phrase. Measures 35-36 are labeled with measure numbers 35, 36, 37, 38, 39, and 40 at the top.

41

G

sol

42

43

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

f

f

f

f

mf

mf

mp

mp

C#m7

C#9(sus4)

C#m7

C#9(sus4)

Cm7

C9(sus4)

a 2

44 45 46 47

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

mf

f

f

sol

a 2

Cm⁷

C⁹(sus4)

Cm⁷

C⁹(sus4)

Cm⁷

C⁹(sus4)

Cm⁷

a 5

arco

sfz

arco

sfz

arco

sfz

arco

sfz

arco

48
49
50

H

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

To Piccolo

B. Cl.

Hn.

Hn.

T.

E por maus ca - mi - nhos de to - da sor - te bus - can - do'a vi - da'en - con - tran - do'a mor - te___ pe - la mei - a ro - sa do qua dran - te

A. Gtr.

Bbm7 Bb9(sus4) Bbm7 Bb9(sus4) Bbm7 Bb9(sus4)

Pno.

Pno.

Perc.

Perc.

Perc.

Perc.

H

Vln. I

p

Vln. II

p

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Db.

pizz

Db.

Db.

51 52 53

Fl. *mf*

Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

B. Cl.

Hn. *mf* a 2

T. *mf*

A. Gtr. *Bbm7* *Bb9(sus4)* *Bbm7* *Bb9(sus4)* *Bbm7*

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc. *f*

Vc. *f*

Db. *f*

Db.

nor - te Jo - ão Jo - ão

54 **I** 55

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

Um tal de Chi - co cha - ma - do'An - tô - nio num ca va - lo bai - o que'e ra'um bur - ro

p

p

p

56

57

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

ve - lho__ que na bar - ra fri - a já cru - za - do'o ri - o lá vi - nha Ma - ti - as__ cu - jo no - me'é

A. Gtr.

Abm7 Ab9(sus4) Abm7 Ab9(sus4)

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

58 59 60

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

Pe - dro'A - li - ás Ho - rá - cio vul - go Si - mão lá um cha - ma - do Ti - ão cha - ma - do Jo -

Abm7 Ab9(sus4) Abm7 Ab9(sus4) G#°

8va 8va

61 62 63

Fl. Fl. A. Fl. A. Fl. Picc. Hn. T. A. Gtr. Pno. Perc. Perc. Vln. I Vln. II Vc. Vc. Db. Db.

Picc. To Bass Clarinet

8va

ao

Gm7 G9(sus4) Gm7 G9(sus4) F7(add4)

f f f sfz sfz sfz sfz sfz sfz

J Double Time
♩ = 104

64 65 66

Fl.
Fl.
A. Fl.
A. Fl.
Picc.
Hn.
T.
A. Gtr.
Pno.
Perc.
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
Db.
Db.

Bass Clarinet in B♭

Re-ce-ben-do a-vi-so en-tor-to-ca-mi-nho de Nor-nor-des-te pra Nor-te

chocalhos
mf
Wood-block médio ou aro de caixa
p

Triângulo (Baião)
p

Chimbal (fechado) (aberto)

soli
ff
ff
ff

67 68 69

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

Nor - te na mei - a vi - da de'a di - a - das mor - tes um'es - tra - nho cha ma - do Jo - ão

Ebm7 Eb9(sus4) Ebm7 Eb9(sus4) Ebm7 Eb9(sus4) Ebm7 Eb9(sus4) Ebm7 Eb9(sus4) Ebm7 Eb9(sus4)

a 2

a 5

This musical score is for the song "Aquarela" by Antônio Carlos Jobim. It is a full orchestral arrangement with vocal parts. The score is written in G minor (three flats) and 4/4 time. The key signature is indicated by three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing staves for various instruments and vocals.

Instrumentation:

- Vocalists:** Fl. (Flute), A. Fl. (Alto Flute), B. Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), T. (Trumpet), A. Gtr. (Acoustic Guitar), Pno. (Piano), Perc. (Percussion), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vc. (Violoncello), Db. (Double Bass).

Key Features:

- Tempo and Mood:** The tempo is marked "moderato" and the mood is "moderato".
- Lyrics:** The lyrics are in Portuguese: "No cla - rão das á - guas no de - ser - to ne - gro'a per - der mais na - da co - ra - jo - so".
- Chords:** The chords are Gm7, G9(sus4), and Gm7. The G9(sus4) chord is a dominant 9th chord with a suspended 4th.
- Performance Instructions:** The score includes performance instructions such as "ff" (fortissimo) and "8va" (octave up).

Structure:

- System 1:** Measures 70-71. It features a vocal melody in the Fl. and A. Fl. parts, with a full orchestral accompaniment. The lyrics are "No cla - rão das á - guas no de - ser - to".
- System 2:** Measures 72-73. It continues the vocal melody and orchestral accompaniment. The lyrics are "ne - gro'a per - der mais na - da co - ra - jo - so".

Notes:

- The score is written for a full orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion.
- The vocal parts are written for a soprano and an alto.
- The guitar part is written for acoustic guitar.
- The piano part is written for piano.
- The percussion part is written for a variety of percussion instruments.
- The violin and violoncello parts are written for violin and violoncello.
- The double bass part is written for double bass.

72

(8)

73

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

me - do lá

que - ro ver vo - cê

A. Gtr.

Gm7

G9(sus4)

Gm7

G9(sus4)

Gm7

G9(sus4)

Gm7

G9(sus4)

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

74 75 76 77

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

Por se te ca-mi nhos de se ten - ta sor tes se te cen - tas vi das e se te mil mor tes esse um Jo - ão Jo-ão

[illegible]

82

83

84

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

C. A.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

To Bass Clarinet

a 2

soli

mf

mf

rê

que - ro

ver

o - lê -

rê

E $\flat$ 7(sus4)

Abm7

A $\flat$ 9(sus4)

Cm7

C9(sus4)

Bass Clarinet in B $\flat$

85

86

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

mf

a 2

Hn.

mf

mf

T.

A. Gtr.

Abm7

Ab9(sus4)

Abm7

Ab9(sus4)

Pno.

Perc.

wood-block medio
ou aro de caixa

p

p

Vln. I

f

M

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

878889

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

f

90 **N** soli

91 92 93

Fl. *f*

Fl. *f*

A. Fl. *f*

A. Fl. *f*

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr. *Am*⁷ *A*⁹(sus4) *Am*⁷ *A*⁹(sus4) *Am*⁷ *A*⁹(sus4) *Am*⁷ *A*⁹(sus4)

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

94

O

95

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

Pas - sa se - te ser - ras pas - sa ca - na bra - va no bre - jo das al - mas tu - do ter - mi -

This musical score is for a vocal and instrumental arrangement of 'Ave Maria' by Franz Schubert. The score is written for a large ensemble, including vocalists and various instruments.

Vocal Parts:

- T. (Tenor):** The vocal line, featuring the lyrics: "na-va no ca-mi - nho ve-lho on-de'a la - ma tra - va lá no to-do fim é bom se'a - ca- bou__ Jo -". The melody is characterized by triplet rhythms and a final cadence.

Instrumental Parts:

- Fl. (Flute):** Two staves, both showing rests.
- A. Fl. (Alto Flute):** Two staves, both showing rests.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** One staff showing a rest.
- Hn. (Horn):** Two staves, both showing rests.
- A. Gtr. (Acoustic Guitar):** One staff showing a rest.
- Pno. (Piano):** Two staves, both showing rests.
- Perc. (Percussion):** Two staves. The top staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff features a simpler pattern with eighth notes.
- Vln. I (Violin I):** One staff showing a rest.
- Vln. II (Violin II):** One staff showing a rest.
- Vc. (Violoncello):** Two staves, both showing rests.
- Db. (Double Bass):** Two staves. The top staff features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff shows a rest.

The score is divided into three measures, with measure numbers 96, 97, and 98 indicated at the top. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

[illegible]

102 103 104

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

Piccolo

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

To Bass Clarinet

f

f

8va

Am7 A9(sus4) Abm7 Ab9(sus4) Abm7 Ab9(sus4)

3

3

3

105 106 107 108

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

Picc.

Hn.

T.

No jar dim_ das ro-sas de so-nho'e me-do no cla rão_ das á-guas no de - ser-to ne-gro lá que-ro ver vo - cê lê - rê la-

A. Gtr.

Abm7 Ab9(sus4) Abm7 Ab9(sus4) Abm7 Ab9(sus4) Abm7 Ab9(sus4)

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

5 (espressivo)

[illegible]

ANEXO D

**Partitura digitalizada de Matita Perê
versão comparativa entre áudio e manuscrito**

Matita Perê

Tom Jobim e Paulo César Pinheiro

Arrangements by Claus Ogerman

Matita Perê

A

A

AZUL: presente no audio que não está indicado no manuscrito
VERMELHO: correções feitas pois o que está escrito no manuscrito é diferente do que soa no áudio

LILÁS: brevemente indicado no manuscrito, e escrito por extenso aqui
VERDE: notação no manuscrito que não soa no áudio
PRETO: mantido igual ao do manuscrito

234

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

- do____ pe - los can - tei - ros de'es - pi - nho'e flo - res lá____ que - ro ver vo - cê o - lê rê o - la -

A. Gtr.

Abm7

Ab9(sus4)

Abm7

Ab9(sus4)

Abm7

Ab9(sus4)

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Chocalhos

Vln. I

Vln. II

Vc.

pizz

(p)

Vc.

pizz

(p)

Db.

pizz

(p)

Db.

[illegible]

B

10 *tr* *tr* 11 *tr* *tr* 12 *tr* *tr* 13 *tr* *tr*

A. Fl. *mp*

A. Fl. *mp*

B. Fl. *mp*

B. Fl. *mp*

B. Cl.

Hn.

T. 8 Ma-dru - ga - da fri-a de'es - tra - nho so no'a-cor- dou_ Jo ão_ Ca - cho-rro la - ti - a João'a briu. a por-ta o so-nho'e-xis - ti - a

A. Gtr. *Gm7* *G9(sus4)* *Gm7* *G9(sus4)* *Gm7* *G9(sus4)* *Gm7* *G9(sus4)*

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

B

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db. *(h)* *(h)* *(h)*

Db.

14151617

To regular Flute

To regular Flute

To Alto Flute

To Alto Flute

a 2

mp

mp

Que Jo - ão_ fu-gi-sse que Jo - ão_ par - ti sse que Jo-ã_ su mi-sse do mun-do De nem Deus a - char Lê rê

F#m7F#9(sus4)F#m7F#9(sus4)F#m7F#9(sus4)F#m7F#9(sus4)

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

18

C

A. Fl.

A. Fl.

B. Fl.

B. Fl.

B. Cl.

a 2

Hn.

T.

Ma - nhã noi - tei - ra de for - ça vi - a - gem le - va'em di - an - tei - ra um dia de van -

A. Gtr.

Fm7

F9(sus4)

Fm7

F9(sus4)

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

espressivo

Vc.

Db.

Db.

19

20 21 22

A. Fl. Regular Flute

A. Fl. Regular Flute

B. Fl. Alto Flute

B. Fl. Alto Flute

B. Cl.

Hn.

T. ta - gem fo - lha de pal - mei - ra a - pa - ga'a - pas - sa - gem o chão na pal - ma da mão o chão o

A. Gtr. Fm7 F9(sus4) Fm7 F9(sus4) Fm7 F9(sus4)

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc. 3

Vc. 3

Db. 3

Db. 3

23 24 25

D

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

To Cor Anglais

chão Ma - nhã re - don - da de pe - dras al - tas cru - zou fron - tei - ra da ser - vi -

E(sus4) (add3) E(sus4) (add3) E7(b9) E7(b9)

(chocalhos)

Guizos com Unhas

arco

26 27 28

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

C. A.

Cor Anglais solo

To Piccolo

Hn.

T.

8

dão

o- lê - rê

que - ro - ver

o- lê -

A. Gtr.

8

Bbm7(b5)

F9(sus4)

Bb9(sus4)

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

pizz

[illegible]

[illegible]

48

49

50

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

To Piccolo

B. Cl.

Hn.

T.

E por maus_ ca - mi - nhos de to - da sor - te bus - can - do'a vi - da'en - con - tran - do'a mor - te___ pe - la mei - a ro - sa do qua dran - te

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

H

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

pizz

51 52 53

Fl. *mf*

Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

B. Cl.

Hn. *mf* a 2

T. *mf*
nor - te Jo - ão Jo - ão

A. Gtr. *Bbm7* *Bb9(sus4)* *Bbm7* *Bb9(sus4)* *Bbm7*

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc. *f*

Vc. *f*

Db. *f*

Db.

54 55

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

I

Um tal de Chi - co cha - ma - do'An - tô - nio num ca va - lo bai - o que'e-ra'um bur - ro

p

p

56

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

57

ve - lho que na bar - ra fri - a já cru - za - do'o ri - o lá vi - nha Ma - ti - as cu - jo no - me'é

Abm7

A $\flat$ 9(sus4)

Abm7

A $\flat$ 9(sus4)

58 59 60

Fl. Fl. A. Fl. A. Fl. B. Cl. Hn. T. A. Gtr. Gtr. Pno. Perc. Perc. Vln. I Vln. II Vc. Vc. Db. Db.

Pe - dro'A - li - ás Ho - rá - cio vul - go Si - mão lá um cha - ma - do Ti - ão cha - ma - do Jo -

Abm7 Ab9(sus4) Abm7 Ab9(sus4) G#o

616263

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

Picc.

Hn.

T.

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

[illegible]

676869

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

Nor - te na mei - a vi-da de'a di - a - das mor - tes. um'es - tra - nho cha-ma - do Jo - ão

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

70 **K**

Fl. *ff*

Fl. *ff*

A. Fl. *ff*

A. Fl. *ff*

B. Cl.

Hn.

T. *8*

No cla - rão das á - guas no de - ser - to ne - gro'a per - der mais na - da co - ra - jo - so

A. Gtr. *8*

Gtr.

Pno. *8va*

Perc.

Perc.

Vln. I **K**

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

72 (8) 73

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

me - do lá que - ro ver vo - cê

A. Gtr.

Gm⁷ G⁹(sus4) Gm⁷ G⁹(sus4) Gm⁷ G⁹(sus4) Gm⁷ G⁹(sus4)

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

74

Fl.

75

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

828384

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

C. A.

To Bass Clarinet

Hn.

Hn.

T.

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

Bass Clarinet
in Bb

M ♩ = 104

85 86

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

wood-block medio
ou aro de caixa

p

f

mf

p

f

Abm7

A^b9(sus4)

Abm7

A^b9(sus4)

solo

p

f

mf

a 2

[illegible]

90 **N** soli

91 92 93

Fl. *f*

Fl. *f*

A. Fl. *f*

A. Fl. *f*

B. Cl.

Hn.

T.

A. Gtr. *Am*⁷ *A*⁹(sus4) *Am*⁷ *A*⁹(sus4) *Am*⁷ *A*⁹(sus4) *Am*⁷ *A*⁹(sus4)

Gtr.

Pno. *f*

Perc.

Perc.

N

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

This musical score is for the piece "O" by Chico Buarque. It is written for a large ensemble and includes a vocal line. The score is divided into two systems, each spanning measures 94 and 95.

Instrumentation:

- Fl. (Flute)
- A. Fl. (Alto Flute)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- Hn. (Horn)
- T. (Trumpet)
- A. Gtr. (Acoustic Guitar)
- Gtr. (Electric Guitar)
- Pno. (Piano)
- Perc. (Percussion)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vc. (Violoncello)
- Db. (Double Bass)

Key Features:

- Chorus:** The vocal line (T.) features a chorus with the lyrics: "Pas - sa se - te ser - ras pas - sa ca - na bra - va no bre - jo das al - mas tu - do ter - mi -".
- Chords:** The acoustic guitar (A. Gtr.) part includes chords: Am7, A9(sus4), Am7, and A9(sus4).
- Tempo/Style:** The score is marked "Allegretto" and "Moderato".
- Rehearsal Markers:** The score includes rehearsal markers "O" at the beginning of the first system and "O" at the beginning of the second system.

96 97 98

Fl. Fl. A. Fl. A. Fl. B. Cl. Hn. T. A. Gtr. Gtr. Pno. Perc. Perc. Vln. I Vln. II Vc. Vc. Db. Db.

na - va no ca - mi - nho ve - lho on - de 'a la - ma tra - va lá no to - do fim é bom se 'a - ca - bou Jo -

Am⁷ A⁹(sus4) Am⁷ A⁹(sus4) Am⁷ A⁹(sus4)

1st tempo (Slow)

P $\text{♩} = 52$

poco rit.

Q *a tempo*

99 100 101 102 103 104

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

B. Cl.

To Piccolo

Piccolo

f

3

To Bass Clarinet

3

Hn.

3

3

mp

mp

sol

a 2

T.

ão

A. Gtr.

Am7 *A9(sus4)* *Am7* *A9(sus4)* *Abm7* *Ab9(sus4)* *Abm7* *Ab9(sus4)*

Gtr.

3

Pno.

8va

f

3

3

3

Perc.

Prato Suspenso

wood-block agudo

f

mf

7

Vln. I

mf

3

8va

P **Q**

Vln. II

Vc.

mf

3

Vc.

mf

arco

Db.

pizz

Db.

105106107108

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

Picc.

Hn.

vocal start

T.

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

109 110 111 112

poco rit. *a tempo (slower)*

Fl.

Fl.

A. Fl.

A. Fl.

Picc.

Hn.

T.

A. Gtr.

Gtr.

Pno.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Db.

Db.

ra

vo-cê me pe - gar

Abm7

Ab9(sus4)

Emaj9

Abm7

Ab9(sus4)

caxixi

Guizos e Unhas

a 2

a 5 (espressivo)

arco

pizz

[illegible]

Observações sobre as partituras digitalizadas

A partitura apresentada no Anexo A é o manuscrito, produzido por Ogerman, disponível no website jobim.org. No Anexo B, C e D encontram-se as partituras digitalizadas elaboradas durante essa pesquisa, a saber: Anexo B – a partitura digitalizada de Matita Perê a partir do manuscrito de Claus Ogerman com os trechos escritos por extenso, conforme as indicações de repetições apresentadas no manuscrito; Anexo C – a partitura digitalizada fiel ao áudio do álbum Matita Perê, ou seja, uma transcrição do áudio a partir do manuscrito original; e no Anexo D – a partitura da versão comparativa entre áudio e manuscrito e na legenda dessa partitura constam, em cores diversas, as adaptações realizadas. As principais diferenças entre o áudio e o manuscrito de Ogerman são: (a) trechos presentes no áudio que não estão indicados no manuscrito; (b) marcas indicativas presentes no manuscrito e escritas por extenso na partitura do áudio; (c) correções, pois o que está escrito no manuscrito é diferente do que soou no áudio; (d) notações no manuscrito que não soam no áudio. A melodia executada pela voz sofreu uma adaptação na transcrição, seguindo a tradição da escrita da Música Popular Brasileira. As interferências, ou ajustes, acontecem apenas na escrita da duração das notas, e não nas suas alturas, especialmente quando a interpretação de Tom Jobim desloca significativamente as notas no tempo.

Todas as partituras nos Anexos estão escritas com as transposições assim como o manuscrito de Claus Ogerman.

A revisão da parte da percussão foi feita por Carlos Roberto Ferreira dos Santos e a revisão da parte do violão, por Giovanni Cardilho Matarazzo.