

Introdução: Música Popular

“Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. Pestana esquecera as discípulas, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene.”
Machado de Assis – *O Homem Célebre*

Ao final do século XIX, com o surgimento dos meios mecânicos de reprodução sonora, uma manifestação cultural que já acontecia nos meios urbanos e, principalmente, nas classes sociais mais baixas¹ do Brasil veio, de uma maneira geral, a ser reproduzida em grande escala. Esta manifestação passou a se diferenciar desde então, de maneira mais acentuada, tanto da música étnica e folclórica pura como da música de concerto², ao reproduzir uma música popular urbana advinda da sobreposição de elementos híbridos e de proveniências diversas.³

A partir desta realidade, estariam dadas premissas para possibilidade de uma evolução (desde que não se entenda o termo evolução como um progresso linear)⁴ de

¹ Ver Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Ed. Vozes Ltda, s.d.

²“...música ‘erudita’, por exemplo, carrega uma certa arrogância (o contrário seria a música ignorante?). Música ‘de concerto’ talvez seja o nome mais politicamente correto, mas nesse caso onde fica toda a tradição de música litúrgica (...)? Na prática, música ‘clássica’ é o nome consagrado, que não vai mudar, e o melhor então é explicar do que se trata, esquecendo as resistências do nome.” Netrovski, Arthur. *Notas Musicais do Barroco ao Jazz*. São Paulo, Publifolha, 2000. p. 14.

³“Acredito que durante um período de muitas décadas a complexidade polirrítmica original da África tornou-se simplificada na emulação das práticas européias”. Schuller, Gunther. *Early Jazz*. New York: Oxford University Press, 1968. p.20

⁴ “A própria expressão *evolução* sugere uma conotação de progresso, de movimento rumo a uma estágio mais avançado e mais perfeito (...). Mesmo após um exame superficial, percebe-se que a história da humanidade não relata os fatos como uma linha contínua e inexorável de progresso (...). A inovação criadora ou a criação

estilos da música instrumental popular brasileira, que, a partir do choro e da influência norte-americana, caminhou para a bossa-nova e para a MPB. É importante salientar que, se esta evolução foi possível, ela se deveu ao uso dos meios mecânicos de reprodução sonora, que deslocou a função da escrita musical, pelo menos no que diz respeito a estes gêneros. O instrumentista não tinha mais o seu aprendizado baseado na escrita musical, mas, sim, no fonograma, usando primeiramente a audição, para posteriormente, em alguns casos, escrever a música.

“Apesar das limitações da notação musical, uma partitura de Beethoven ou Schoenberg é um documento definitivo, um mapa, a partir do qual várias interpretações ligeiramente diferentes podem ser derivadas. Por outro lado, uma gravação *jazzística* de uma performance improvisada é algo passado, em muitos momentos a única e definitiva versão de algo que nunca pretendeu ser definitivo.(...) O historiador de *jazz* é forçado a avaliar a única coisa disponível para ele: a gravação.”⁵

Portanto a escrita não possui um valor em si na MP (música popular), tal como Dahlhaus a define em relação à música erudita. Segundo ele, esta seria constituída de texto e som ao mesmo tempo:

“O significado da música é lido mais facilmente a partir do som ou da notação? Essa questão não está estabelecida *a priori*. A música não divulga todos os seus significados na performance (...) e a opinião de que unicamente o audível tem direito à existência é um pré julgamento discutível.”⁶

de uma nova expressão artística não contém absolutamente a conotação de evolução em relação a um estilo que lhe antecedeu.” Mehry, S. *Oscilações de Centro Tonal em Choros de Garoto*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1995. p.20.

⁵ Schuller, Gunther. Op. cit. p.X

⁶ Dahlhaus, Carl. *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p.13.

Para que a arte musical se tornasse uma obra (*opus*) na história da música ocidental e para que a considerassem no mesmo patamar das artes plásticas por exemplo, foi fundamental o advento da escrita musical:

“(...) um trabalho por meio do qual algo é trazido ao mundo que representaria, mesmo depois da morte do autor, uma obra completa e por si subsistente (...). Listenius coloca acento no texto musical, não na execução. O que é anotado já não constitui uma simples prescrição para ‘pôr em obra’ a música, mas antes uma obra em si”.⁷

Por outro lado, o próprio advento da escrita pode ser visto como negativo, na medida em que ela minimiza o papel da memória em relação à música, apesar de a intenção do registro escrito, no momento da sua criação, ter visado exatamente o oposto no canto gregoriano. A escrita estancou relações musicais em configurações fixas, criando fidelidade a um código, conceito inexistente e impensável até então. Tal posição alerta para o esquecimento do valor da oralidade que se perdeu com a cristalização de eventos sonoros que a escrita configurou. Como no caso da invenção da escrita verbal, tida como problemática para Platão⁸, há uma tese sobre a poesia homérica que concebe a oralidade como o sustentáculo temporal do épico, através de estruturas memorizadas. Especificamente através da estrutura musical como “elemento funcional e responsável pelo armazenamento e organização épica”, uma vez que é bem posterior o advento do poema escrito.

⁷ Idem, *ibidem*. p.10 e 11.

⁸ “Grande artista Thoh! (...) Tu, como pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não

“Ao defender esta tese, o autor [Adam Parry] não está sozinho. Outros helenistas aproximam os poemas homéricos a gêneros musicais: Whitman, à música de câmara do século 18, e Havelock, talvez com maior pertinência, ao jazz, onde a linha temática ‘memorizada’ pelo solista se presta a improvisações durante a *performance*, na qual se desenvolvem novas seqüências melódicas a partir de elementos harmônicos menos evidentes. Ao apresentar temas em grande parte tradicionais diante de sua platéia (...), o rapsodo mostra desconhecer a noção literária de originalidade.”⁹

Observa-se que a improvisação *jazzística* tem, na apreensão do registro fonográfico, não em sua edição impressa, o substrato material que sustentará aquela improvisação, para que outros, mais distantes no tempo, possam usufruir deste resultado. Um estudante de saxofone não estuda apenas os temas de *Charlie Parker*, mas, sim, seus improvisos transcritos a partir de gravações históricas, o que cria toda uma antologia da improvisação no que tange ao *jazz*. Acredito que uma situação bastante semelhante se dá em relação à música popular brasileira.

Longe de se pretender definir aqui o que seja música popular (MP), mas apenas se exporem as diretrizes pelas quais este trabalho se guiou, percebe-se que essa definição ou conceito encontra-se atualmente atrelada aos processos de reprodução sonora e, portanto, à chamada “indústria cultural” (também na medida em que se entende esse termo de maneira mais neutra)¹⁰, e a mesma pode ser vista como um fator diferencial em relação à música tradicional (folclórica) e erudita.

em si mesmos.” Platão. *Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. P.178, 179.

⁹ Vieira, Trajano. “Homero e a Tradição Oral”. Em Campos, Haroldo & Vieira, Trajano. *A Ira de Aquiles. Canto I da Ilíada de Homero*. São Paulo, ed. Nova Alexandria, 1994. p.81.

¹⁰ “Não há no momento, obstáculo maior a uma pesquisa concreta sobre esses fenômenos do que a difusão das categorias-fetiche. E entre as mais perigosas ainda teríamos que indicar as de “massa” ou de “homem-

“Somente a partir dos 50 é que se verifica uma diferenciação mais freqüente entre música folclórica e popular, quando a expressão *folclore musical* ou simplesmente *folclore* se tornou mais comum, e *música popular* gradativamente foi recebendo o sentido contemporâneo de música popular/comercial. (...) Esse *corpus* musical é geralmente disseminado por meios comerciais tais como a publicação de coleções musicais em folhas soltas, programas de rádio e televisão e a indústria de gravação dos vários tipos de discos até fitas magnéticas e cds.”¹¹

Embora já se discuta há muito tempo a questão da arte de reprodução, é necessário repensar-se a MP do séc. XX como pertencente ao mesmo campo das outras artes do mesmo gênero como a fotografia e o cinema. Nestas o que está em questão é o “registro do tempo”, expressão forjada pelo cineasta russo Andrei Tarkovsky, que via no cinema uma nova possibilidade de expressão artística a partir de uma conquista tecnológica.

“Pela primeira vez na história das artes, o homem descobria um modo de registrar uma *impressão do tempo*. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do *tempo real*”.¹²

A uma certa altura dessa obra, Tarkóvsky defende a posição de que o ator de cinema deve ter uma postura completamente diversa daquela assumido pelo ator de teatro, tendo este cineasta tomado certas atitudes propositadamente hostis em relação

massa”. in Eco, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed., 1998. p.16.

¹¹ Béhage, G. in Recursos para o Estudo da Música Popular Urbana Latino-Americana. *Revista Brasileira de Música*, Vol.20, 1992-3. p.2.

aos seus intérpretes, com objetivo de obter um efeito desejado. Ora, o mesmo pode ser pensado em relação às diferentes abordagens técnicas dos intérpretes de formação erudita daquela da música popular. O fato de o cantor de MP usar o microfone como um instrumento auxiliar o fez descartar, na medida em que os avanços tecnológicos se fizeram presentes, a necessidade de empostação. O próprio crescimento do violão erudito no séc. XX pode, em parte, ser atribuído ao advento dos discos e aos sistemas de amplificação: um instrumento de pouco volume sonoro pôde ser ouvido por uma quantidade muito maior de pessoas. A diferença da abordagem de um violonista erudito e de um popular é clara: enquanto o primeiro se preocupa com o projeção acústica de sua sonoridade, e procura maximizá-la, o segundo conta de antemão com o processo de amplificação e, com base nele, trabalha a sonoridade de seu instrumento. Quando esses músicos entram em um estúdio de gravação, o técnico não pode gravá-los da mesma maneira: é necessário adotar uma postura completamente diferente para cada instrumentista.

Claro que a música eletroacústica também irá explorar o potencial tecnológico da gravação, mas dificilmente de modo a que se torne um produto da “cultura de massa”. O mesmo se dá em relação à música de concerto reproduzida em discos. Ela cria uma antologia da interpretação no séc. XX, mas sua função é de registrar a obra que foi escrita primeiramente em partitura, o que, na maioria das vezes, não é o caso da MP.

Portanto, a reprodução pode ser considerada um fator fundamental na preservação de um tipo de oralidade musical na MP, ou pelo menos de alguns casos específicos de MP, embora esta não se dê no mesmo nível de uma oralidade das eras

¹² Tarkovski, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Trad. Jefferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1^a

anteriores à escrita. A reprodução é criadora de novas formas culturais dentro da perspectiva da cultura de massa, segundo a posição teórica de MacLuhan:

“Além disso, [Mac Luhan] chama a atenção para um aspecto sociologicamente interessante: o de promover mudanças na sociedade, e mudanças sucessivas muito importantes, separando a era da civilização pela comunicação oral, da era da civilização pela escrita, e da era da civilização pela comunicação por outros meios, dando origem não somente a novas formas culturais, como também, (...), a novas formas sociais, políticas e econômicas.”¹³

Por outro lado, essa produção cultural está atrelada a uma indústria que, forçosamente, a levará a uma preocupação financeira, por mais alternativa que uma dada proposta possa ser.

“Raramente se leva em conta o fato de que, sendo a cultura de massa, o mais das vezes, produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos, fica submetida a todas as leis econômicas que regulam a fabricação, a saída e o consumo dos outros produtos industriais. (...) Daí as características aculturais desses mesmos produtos, e a inevitável ‘relação persuasor/persuadido’, que é, indiscutivelmente, uma relação paternalista, estabelecida entre produtor e consumidor.”¹⁴

Tal como no caso do cinema, o legado dessa música sempre dependeu e depende de um meio de fabricação, distribuição e divulgação que, em última análise, encontra-se em poder de grandes corporações. Este fator é inerente a esse tipo de música. No entanto, acredito que, apesar dele, existe e existiram grandes expoentes

ed.,1990.P.71.

¹³ Puterman, Paulo. *Indústria Cultural: A Agonia de um Conceito*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994. P.31.

¹⁴ Eco, Umberto. Op. cit. p.49.

de tais manifestações culturais.¹⁵ Insistindo na comparação com o cinema, a história deste é normalmente contada a partir de alguns expoentes: Orson Welles, Jean Cocteau, Kurosawa, Tarkóvski, Glauber Rocha, Antonioni etc. Ora, em comparação com a grande quantidade de filmes produzidos, as obras desses autores ocupariam uma porcentagem muito pequena. O mesmo acontece em relação à MP. Propõe-se neste trabalho estudar alguns de seus expoentes, com o fim, inclusive, de se tentar verificar se há procedência nesta posição de destaque, e não toda e qualquer MP. Se, por suposição, a musicologia descobrisse um compositor desconhecido da envergadura de um Beethoven¹⁶, alguns anos seriam necessários para que sua música atingisse a comunidade musical e se tornasse referência para novos músicos. Daí os compositores escolhidos neste trabalho não serem, necessariamente, os melhores da época e estilo em que se inserem e que lograram fundar.

¹⁵ Ver Eco, Umberto. Op. cit. Cap.: Os sons e as imagens, A música reproduzida e A Produção Mecânica de Consumo.

¹⁶ O que foi, de uma certa forma, o caso de J.S.Bach.

Objetivos

Levando em conta as diferenças acima referidas entre a MP do séc. XX, a música erudita e o próprio contexto retratado, este trabalho pretende responder às questões que se seguem: 1º: quais seriam as conseqüências se aplicássemos à música de caráter “improvisatório” os mesmos critérios analíticos da música erudita?; 2º: se adotássemos os critérios de música escrita dentro da MP adviriam vantagens?; 3º: seria possível traçar um perfil comparativo entre diferentes períodos nesta música, verificando as mudanças estilísticas ocorridas em cada época?

Para responder às questões propostas, definiu-se um corpo analítico de três compositores proeminentes da história da MP no Brasil. Esses correspondem a uma respectiva fase dessa história (choro, transição e bossa nova) e suas obras são referências das gerações de músicos posteriores, no sentido de que o estudo de um determinado gênero não se faz sem a presença destes compositores.

Dentre os inúmeros compositores de choro da primeira metade do séc. XX, constata-se que Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho:1897-1973), parece ter sido aquele que melhor sintetizou o gênero em sua totalidade. Embora Pixinguinha tenha composto diversos choros em forma de ABA, os que aqui foram escolhidos encontram-se estruturados na sua maneira mais prototípica: ABACA. Além disso, algumas obras são bastante executadas nas rodas de choro e afins, sendo consideradas verdadeiros clássicos: 1x0, Naquele Tempo e Vou Vivendo, além de Proezas de Sólon e Segura Ele, esta última sendo, possivelmente, a composição mais antiga das escolhidas. As gravações escolhidas foram aquelas em que Pixinguinha figurou ao sax-tenor, juntamente com Benedito Lacerda e seu regional, lançadas em 78 rotações

pela RCA-Victor entre 1946 e 1947. Os contrapontos executados ao saxofone tornaram-se antológicos e diversos grupos de choro os incluem em suas interpretações, apesar deles não figurarem nas edições¹⁷. Inclusive, do ponto de vista legal, a autoria de tais composições está registrada nos dois nomes (de Pixinguinha e de Benedito Lacerda), mas sabe-se que as composições são exclusivamente de Pixinguinha.¹⁸

Um dos representantes de uma fase de transição entre o choro e a bossa nova, ou de uma fase anterior à bossa nova, foi o compositor e multi-instrumentista Garoto (Annibal Augusto Sardinha: 1915-1955), juntamente com Johnny Alf entre outros. Foi escolhida sua obra violonística para análise que, na grande maioria, não foi lançada comercialmente em sua época. O que se tinha eram gravações amadoras e a publicação do maior número delas se deu basicamente a partir de transcrições, primeiramente feitas pelo violonista Geraldo Ribeiro em 1980. De fato, as transcrições do violonista Paulo Bellinati aqui escolhidas são bem mais fiéis às gravações. É em sua obra violonística, mais do que em qualquer outra área, que se pode encontrar elementos que antecipam a bossa nova, porém, ainda numa “roupagem” de choro, como se verá adiante. Foram escolhidas obras que apontam para uma tendência formal muito usada por Garoto: o ABA. A exceção de Gracioso que pertence ao tipo tradicional do choro, mostrando inclusive a ponte entre as tendências e que Garoto partiu de um para se chegar ao outro (do ABACA para o

¹⁷ “Hoje ninguém comenta essas gravações pela flauta de Benedito, mas pelos contrapontos do sax-tenor.” Cazes, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo, Ed.34, 1998.

¹⁸ “Benedito obteve da Vitale, a título de adiantamento, a liberação do dinheiro suficiente para o amigo ficar em dia com o pagamento das prestações da casa e conseguiu da RCA Victor um contrato para a gravação de 25 discos, ele tocando flauta, Pixinguinha, saxofone tenor. Em troca, passaria a ser o autor de todos os choros que gravassem, mesmo aqueles compostos por Pixinguinha quando Benedito nem sonhava em ser um profissional da música como Um a Zero, Sofres Porque Queres, Oito Batutas, etc.” Cabral, Sérgio. *Pixinguinha Vida e Obra*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997. p. 160.

ABA). Para as outras peças, foi escolhida uma direção ascendente de dificuldade analítica, partindo de Jorge do Fusa em direção à Sinal dos Tempos, passando por Lamentos do Morro e Enigma. A partir das transcrições e da gravação de Paulo Bellinati, tais obras se tornaram parte do repertório tanto do violonista de escola popular, quanto erudita.

Tom Jobim (Antônio Carlos Brasileiro Jobim: 1927-1994) é considerado o compositor da bossa nova por excelência. As peças aqui escolhidas representam o primeiro período desse movimento (1958-1962). Em todas elas Jobim compôs as músicas em parceria com terceiros que, na maioria dos casos, compunham apenas as letras (Vinícius de Moraes, Newton Mendonça, etc.), fato que justifica o ponto exclusivamente instrumental desse trabalho, excluindo a relação letra-música. As gravações escolhidas figuram entre os álbuns “Chega de Saudade”, “João Gilberto” e “O Amor, o Sorriso e a Flor”, todos do intérprete João Gilberto, nos quais Tom é o arranjador, lançados pela gravadora Odeon entre 1959 e 1961. Aqui as obras apresentam tendências formais diferentes: Chega de Saudade foi escolhida por ser o grande divisor de águas da bossa nova e, como será demonstrado, está perfeitamente encaixada nos moldes do choro; Desafinado é uma grande referência do movimento e, juntamente com Meditação, Corcovado e Insensatez, faz parte de um repertório comum ao *jazz* e da música instrumental brasileira, tratando-se de verdadeiros clássicos, os quais todo estudante de MP, e de improvisação de uma maneira geral, deve conhecer.

Embora se trate de poucas composições dentro de uma vasta obra de cada compositor, optou-se por 5 pelo nível de profundidade que se pode alcançar em cada uma delas. No caso de Tom Jobim, que apresenta três tipos formais, deve-se ter em

mente que, para algumas tipologias (a forma canção AABA e a canção de uma só parte), há uma série de peças equivalentes do autor que estarão sendo citadas no decorrer das análises. O que, de fato, também será feito em relação aos outros compositores.

Há que se lembrar que, em se tratando de forma em MP, essa não se dá, assim como nos outros aspectos, apenas a partir da edição escrita. O intérprete pode alterar ou modificar a constituição daquela não executando repetições, executando quando ela não é indicada e até omitindo partes. Assim como o improvisador sai da estrutura da canção para a do tema e variação, na medida em que o “esqueleto” da canção permanece fixo e repete quantas vezes deseje o solista. Como será mostrado nos capítulos posteriores, o choro Segura Ele de Pixinguinha, apesar de estar escrito da mesma maneira que os demais (ABACA) é interpretado como ABACABA; a peça Lamentos do Morro de Garoto possui uma transição que, na repetição da composição, é omitida. De uma certa forma isto também acontece na música erudita, as repetições da forma sonata terminaram tornando-se facultativas na medida em que a composição se tornava cada vez maior e, mesmo as suites e partitas barrocas que indicam repetições de ambas seções (//:A://:B://) são executadas das mais diversas maneiras.

É interessante notar que Pixinguinha e Tom Jobim foram compositores que ficaram conhecidos principalmente através dos meios de comunicação, ao passo que Garoto foi um dos poucos compositores que teve um reconhecimento, até certo ponto, *a posteriori* na história da MP do Brasil. Sua obra ficou adormecida entre os anos 60 e 70; apenas o meio musical profissional sabia de sua importância, e só foi resgatada através do recurso da transcrição, o que reforça o argumento do legado da MP estar

guardado principalmente em forma de registro fonográfico e não somente no recurso gráfico.

A partir das características da MP apresentadas aqui, pode-se chegar a conclusão de que as pesquisas nesta área podem utilizar as ferramentas da musicologia histórica, teórica e também da etnomusicologia. Optou-se, portanto, a não pautar essa pesquisa somente nas fontes impressas e editadas do repertório escolhido, mas sim em confrontá-las com transcrições de elementos ausentes das partituras nas gravações históricas. Essas gravações foram escolhidas segundo alguns critérios básicos: a primeira gravação na qual o compositor participe de alguma maneira - como intérprete ou arranjador. Mesmo porque as edições escritas de MP incorrem muitas vezes em erros e rearmonizações, não se importando muito com a fidelidade ao original pelo fato de, na maioria dos casos, não serem do compositor. Outro procedimento importante será o de não se fazer a análise a partir da cifra de MP e sim das notas que compõem o acorde colocadas na pauta, procedimento a que chamei de *transliteração*, pelas razões apresentadas no capítulo seguinte.

Capítulo I

Ferramentas Analíticas

I.1 Harmonia

Apresentarei alguns exemplos que demonstram como os tópicos principais da harmonia tonal serão aplicados nas análises que se seguem.

Tratando de MP (música popular), deve-se lembrar que, quando se leciona harmonia, o campo harmônico (acordes gerados pela sobreposição de 3^{as} dentro das escalas maior, menor harmônica e menor melódica) não envolve apenas os acordes triádicos, mas, no mínimo, tétrades com toda a sorte de notas diatônicas acrescentadas a cada acorde. Algumas delas são consideradas *notas evitadas* (*avoids*)¹⁹, ou seja, notas que não podem interferir na formação vertical, sob o risco de descaracterizá-la, embora sejam toleradas no sentido horizontal (melodicamente), como nota de passagem. Além destas, o campo harmônico envolve ainda o conceito de notas evitadas condicionais, que não serão abordadas aqui.

A Figura I.1 abaixo apresenta os graus do campo harmônico maior: a cifra com todas as possibilidades de notas acrescentadas e as notas negras que, no pentagrama, apontam aquelas a serem evitadas em cada formação horizontal. Fig.I.1:

¹⁹ Na verdade, tratam-se de notas proscritas.

The image displays a musical staff with two systems of staves (treble and bass clefs). Above the treble staff, seven chords are written with their respective notes: C^{9 6}_{7M}, D⁹_{m7 11}, E⁷_{m7 11}, F^{7M 9}_{6 11+}, G¹³_{7 9}, A^{7 9}_{m7 11}, and B[♭]₁₁. Below the bass staff, Roman numerals I through VII are aligned with each chord.

Fig.I.1. Sistema das notas evitadas no campo harmônico maior.

Acordes que pertencem ao campo harmônico (construído a partir da escala maior ou menor) serão tratados neste trabalho por graus. Quando se abrangem as dominantes secundárias ou individuais, foi adotada a cifragem de Walter Piston²⁰, que indica V do “X” (qualquer grau do campo). Esta cifragem, além de se aproximar bastante da forma como os músicos populares analisam seu repertório para efeito de improvisação, não deixa de ter a sua funcionalidade, pois no V está implícita uma função de “Dominante”, sem que se trate da harmonia funcional propriamente dita.²¹ Porém, em alguns casos poderá ser indicada mais à maneira da harmonia tradicional e, paralelamente, a função. Como, por exemplo, a cadência C (dó maior) A7 (lá maior com 7^a) D7 (ré maior com 7^a) e G7 (sol maior com 7^a). Em nível do grau, será indicado I VI II V (em dó) e, em nível da função, será indicado I, V do II, V do V, V.

²⁰ Piston, Walter. *Harmony*. New York: W.W.Norton & Company, 5^a ed, 1987. Cap.16.

²¹ A idéia de uma teoria que pretende descrever as funções harmônicas não precisa estar necessariamente apoiada na nomenclatura tônica, subdominante, dominante, etc., visto que tal nomenclatura é tão arbitrária quanto a colocação de números romanos em cada nota da escala do ponto de vista simbólico. Tal nomenclatura não descreve de maneira mais *indicial* (para usar a terminologia de Peirce), como parece pretender a referida teoria, o fenômeno funcional. Talvez, melhor seria indicar função de repouso, tensão, preparação etc.

Tais níveis não são opostos, mas sim, complementares, e ambos podem ser importantes para futuras conclusões.²² Figura I.2:

The diagram illustrates the relationship between degrees (grau) and functions (função) for four chords in a major key. The top staff shows the chords in treble clef, and the bottom staff shows the bass line. The degrees are I, VI, II, and V. The functions are I, V do II, V do V, and V.

| grau | I | VI | II | V |
|--------|---|---------|--------|---|
| função | I | V do II | V do V | V |

Fig.I.2. Grau x função.

Cada acorde de dominante secundária pode ser precedido por um II grau, formando, assim, uma cadência II-V para cada grau do campo harmônico:

“Generalizando-se o emprego dessa preparação de I grau para os demais acordes da tonalidade Maior ou Menor, todos acordes do Campo Harmônico passam também a contar com essa estrutura cadencial de preparação. Respeitando-se, no entanto, a condição única de que, como todo meio de preparação, o [IIIm7-V7]-X se direciona sempre para um acorde perfeito Maior ou Menor.”²³

Estas cadências secundárias, que não implicam modulação, serão colocadas entre parênteses e após este sinal, será indicado o grau para o qual a cadência se

²² Um dos pontos de confusão entre grau e função encontra-se no conceito da dominante menor. O conceito de dominante foi atrelado fortemente ao de tensão, ou seja, de uma preparação que promete uma resolução futura. Em tal acorde não há essas características, porém, do ponto de vista do grau tonal em que ele se encontra, verifica-se que ele se situa no V grau, daí essa expressão não ser propriamente funcional.

²³ Freitas, Sérgio R. de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: Uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado. UNESP, São Paulo, 1995. p. 110.

dirige, como demonstra Nicholas Cook.²⁴ O exemplo (II V I) II indica uma cadência II-V do II grau do campo harmônico. O VII grau com sétima menor (chamado de meio-diminuto) é entendido antes como um II na cadência II-V de um acorde menor e, neste contexto, tem função de “subdominante”, tal como entendia inicialmente a Harmonia Funcional de Hugo Riemann:

“As dissonâncias características dos verdadeiros acordes fundamentais da tonalidade menor se acham em correspondência inversa ao papel que desempenham as dominantes no menor puro: a 6ª na dominante menor DVI [II7, o acorde meio-diminuto] e a 7ª na Subdominante menor SVII [V7, acorde menor com 7ª]”²⁵

Para isso, basta lembrar que Riemann concebia a tonalidade menor como o inverso da maior e o acorde com 6ª na dominante menor corresponde (tendo lá menor como tonalidade) a um Em7 (mi menor com 7ª - si-sol-mi-ré, visto do agudo para o grave e formando uma 6ª entre si e ré), e o acorde de subdominante menor com 7ª corresponde a um Bϕ (si meio-diminuto - lá-fá-re-si, visto do agudo para o grave formando uma 7ª entre lá e si). É este último o acorde em questão. Não se trata de dizer que o VII grau do campo harmônico maior não tenha *eventual* função de dominante (inclusive como o próprio Riemann atesta no tocante a tonalidade maior), mas que isso depende de um contexto musical. Dentro de um contexto triádico, por exemplo, como no contraponto a três vozes, o VII grau com função de dominante (na

²⁴ Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: W.W.Norton, 1992.

²⁵ Riemann, Hugo. *Armonia e Modulacion*, Trad. A Ribeira e Maneja. Barcelona: Labor, 2ª ed., 1952. Cap.17.

segunda inversão) é imperativo, é a única possibilidade de dominante. No entanto, a cadência VII7 (meio-diminuto)-I7 é raríssima na M P.²⁶ Figura I.3



Fig.I.3. O acorde meio diminuto como subdominante.

“O II será um acorde ‘Meio Diminuto’ (...) se a meta ‘X’ for um acorde ‘Perfeito Menor’ no Campo Harmônico Diatônico da tonalidade principal. Pois, o ‘II’ diatônico de uma tonalidade Menor é um acorde Meio-Diminuto.”²⁷

Já em relação ao acorde diminuto com sétima diminuta, existe um consenso de que ele seja um acorde de dominante com 7^a e 9^a sem fundamental. Adotou-se novamente a expressão de Piston: Vo9, podendo também ser usado como dominante secundária. A princípio ele é gerado pelo VII grau da escala menor harmônica. É exatamente nesse acorde, considerado *acorde errante* por Schoenberg devido ao fato de ele possuir diversas possibilidades de enarmonizações, que se constata como a cifra de MP pode ocultar um outro acorde. Quando o mesmo for escrito de forma tradicional, usando o recurso da *transliteração*, pode-se revelar a sua fundamental e a sua função. Por exemplo: a cadência C / Co / C (dó maior, dó diminuto com 7^a diminuta, dó maior), presente em Lamentos, de Pixinguinha, e Super-Homem a

²⁶ Em todo *Real Book* (livro norte-americano de compilação de músicas) não há um *standard* ou bossa nova em que tal cadência se apresente.

²⁷ Freitas, Sérgio R. Op cit. p.110

Canção, de Gilberto Gil (na tonalidade de lá maior). Se o acorde diminuto fosse escrito literalmente como a cifra indica (do-mib-solb-sibb), ele não teria nenhuma relação com a tonalidade de dó maior, ao passo que o enarmônico mais próximo (visto que o acorde diminuto com 7^a. diminuta é simétrico) seria o acorde de ré# diminuto, gerado pelo VII grau da escala de mi menor harmônico, tom vizinho de dó e, portanto, escrito do-ré#-fa#-lá, o que faria a análise modificar-se de I-Io-I²⁸ para I-+II2-I²⁹ ou I-Vo9doIII-I. Figura I.4.

Fig.I.4. Transliteração da cifra.

The figure shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Above the treble staff are three chords: C, Co, and C. Below the bass staff are three notes: I, II+2, and I. Below the entire staff are the transcriptions: I, (Io), Vo9 doIII, and I.

Segundo Schoenberg³⁰, as modulações se ampliam gradualmente no círculo das 5^{as}, embora, com algumas restrições. Este será o parâmetro analítico que foi aplicado entre às tonalidades que regem as partes ou seções de uma determinada composição. Primeiramente se tem a modulação ao 1^o círculo das 5^{as}, tanto ascendente quanto descendente, demonstradas no capítulo IX da obra de Schoenberg.

²⁸ Guest, Ian. *Arranjo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. 3^a parte, exercício 32b.

²⁹ Piston, Walter. Op cit. Cap. 20 Exemplo 20-4.

³⁰ Schoenberg, Arnold. *Armonia*. Trad. Ramon Barce. Madrid: Real Musical, 1974.

“As modulações mais simples, pois, serão: a tonalidade menor paralela, para a 5ª superior e inferior e para as tonalidades menores paralelas destas.”³¹

Essa relação dividia principalmente as tonalidades das seções do choro, que, tradicionalmente, era escrito em forma de *rondó* simples, possivelmente devido a sua origem na polca:

“O Choro tomou como estrutura a polca, uma composição de cinco seções em forma de *rondó* – ABACA, com sinais de repetição para cada seção, em geral em compasso 2/4. A seção B tem em geral uma relação com a seção A, aparecendo quase sempre no seu tom relativo. A seção C apresenta quase sempre material temático novo e uma tonalidade um pouco mais contrastante com a seção principal (tom da subdominante, por exemplo), no mínimo mais distante que a tonalidade da seção B.”³²

Embora as questões de distanciamento entre as tonalidades não estejam definidas tecnicamente na citação anterior, ela aponta para a existência de um padrão composicional do choro, que é pré-estabelecido pela polca e dela derivado. Um bom exemplo é Apanhei-te Cavaquinho, de Ernesto Nazareth³³, que tem sua parte A em sol maior (tônica), a B, em mi menor (relativo), e a C, em dó maior (subdominante). Não que existam trechos modulatórios entre as partes, mas esta relação de vizinhança (de tons relativos e vizinhos por quintas) pontua a maioria das composições desse gênero. O teórico alemão Hugo Riemann soube sintetizar tais saltos entre as tonalidades relacionando-os com alguns tipos de música popular. A polca, por ter

³¹ Idem, *Ibidem*. p. 173.

³² Merhy, Silvio. *Oscilações de Centro Tonal em Choros de Garoto*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1995. p. 30.

³³ Em *O Melhor do Choro Brasileiro: 60 peças com melodia e cifras*. São Paulo, Ed. Irmãos Vitale, Vol.2, 1998. Coletânea de diversos autores.

sido um gênero de salão do século XIX, pode ter servido de base para a seguinte explicação:

“Há que se distinguir entre a verdadeira modulação e os saltos a outra tonalidade, isto é, fazer com que contrastem diferentes tonalidades sem transição alguma (...) sem modulações passageiras. Estas tem lugar se se termina completamente em uma tonalidade e se inicia um novo período em uma nova tonalidade. Os saltos de uma tonalidade a outra são algo usual em peças que não tem parte de desenvolvimento e pouco trabalho temático, pois costumam unir temas isolados sem se preocupar em fazer transições para se chegar num contra motivo. Isto acontece (...) entre toda classe de música de baile, marchas, etc.”³⁴

Pela teoria de Schoenberg, o próximo passo é o da modulação ao 3º e ao 4º círculo ascendente e descendente (por exemplo: a partir de dó lá e mi maior para um lado do círculo das 5^{as} e dó e fá menor para o outro). Tal modulação se baseia na igual possibilidade de uma dominante se resolver em um acorde maior ou menor.

“Havíamos visto como depois de uma dominante, ainda que proceda de uma tonalidade menor, pode vir uma tônica maior em vez de uma tônica menor. Aqui é o contrário: o I grau de uma tonalidade maior é considerado como dominante (ou eventualmente como dominante secundária) e seguido por uma tríade menor”³⁵

Estas modulações encontram-se em abundância na música popular. No choro Tico Tico no Fubá, de Zequinha de Abreu³⁶, tem-se a seção B em lá maior, em oposição à seção A em lá menor. Ocorreu, portanto, uma modulação ao homônimo

³⁴ Riemann, Hugo. Op. Cit. Cap. 20.

³⁵ Schoenberg, Arnold. *Armonia*. p.257.

³⁶ In O Melhor do Choro Brasileiro. Op cit.

maior e essa modulação implicou o 3º círculo das quintas (de uma tonalidade sem acidentes a uma com três sustenidos). É neste ponto que podem ser encontradas algumas divergências em relação ao sistema proposto por Schoenberg. Em seu Tratado de Harmonia³⁷, a modulação ao 2º círculo das 5^{as} (de dó maior ou lá menor para ré maior ou si menor e para si bemol maior ou sol menor) é colocada após o capítulo dessas referidas modulações. Ora, quando se modula de dó maior para mi maior, passa-se pela dominante secundária de mi, si dominante, e, através da possibilidade de uma dominante se resolver tanto num acorde maior quanto menor, “se cumpre o primeiro passo para a modulação” (o segundo é o da cadência na nova tonalidade). Qual a diferença entre esses passos e os seguintes: sair de dó maior e modular para ré maior através da dominante secundária da ré, lá dominante? Ou, ainda, sair de dó maior e modular para sol menor através de sua dominante secundária ré? A resposta talvez esteja na importância que o autor confere às tonalidades homônimas em sua obra *Structural Functions of Harmony*, o que o levou a considerar a relação entre uma região menor e a homônima maior como a mais próxima possível (1º grau em parentesco: **Direta e Próxima**)³⁸ e entre uma região maior e a homônima menor como **Indireta porém Próxima** (2º grau em parentesco)³⁹. Mas, daí considerar a região do II grau menor (**dor.**) de uma tonalidade maior, vizinho na relação do círculo das 5^{as}, como **Indireta e Remota** (4º grau em cinco de parentesco), juntamente com a região do II grau maior (**S/T**)⁴⁰,

³⁷ Schoenberg, Arnold. *Armonia*. Cap.VII.

³⁸ Schoenberg, Arnold. *Structural functions of Harmony*. London: Williams and Norgate, 1976. p.75.

³⁹ Idem, Ibidem. p.68. Tal fato parece privilegiar a tonalidade maior em relação à menor porque, ao abandoná-la, segundo os critérios do autor, se distancia mais em parentesco do que ao se aproximar dela.

⁴⁰ Exatamente a relação analisada neste momento.

parece contraditório. Mais distante do que a própria relação entre dó maior e mi bemol menor (**bm**), considerada apenas **Indireta** (3º grau de parentesco)!⁴¹

A partir do entrecruzamento dos campos harmônicos de dó maior com fá menor (exatamente quatro ciclos de 5^{as}), têm-se as chamadas relações com a subdominante menor⁴², na qual a tonalidade se expande em maior-menor. Os acordes inseridos na tonalidade maior são chamados de acordes de empréstimo modal pelos teóricos da música popular.⁴³ Tais acordes de empréstimo serão acompanhados de um traço depois do algarismo romano, onde normalmente se coloca um bemol (IIIb), indicando um rebaixamento cromático do grau. Ex.: III- , em dó maior, corresponderia ao acorde de mi bemol maior.

Por extensão das relações com a subdominante menor, apresenta-se o acorde de 6ª napolitana com sua respectiva cadência: II- V I ou II- I6/4 V I.

“As transformações mais distantes são aquelas relacionadas com a 6ª napolitana. (...) O direcionamento para o I6/4 é, na realidade, entendido como um direcionamento para o V grau da tonalidade, devido ao ‘sentido tradicional’ do I6/4, isto é, ao sentido cadencial de 6/4 – 5/3”⁴⁴

Segundo Schoenberg, esta cadência pode ocorrer em qualquer grau do campo harmônico,

⁴¹ A reprodução da hierarquia das relações entre as tonalidades a partir de uma tônica maior e menor, proposta por Schoenberg na obra citada anteriormente, encontra-se em apêndice neste trabalho.

⁴² Schoenberg, Arnold. *Armonia*. Cap. VIII.

⁴³ Gues, Ian. Op. cit., 3ª parte B-3.

⁴⁴ Dudeque, Norton Eloy. *Harmonia Tonal e o Conceito de Monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 1997. p. 111-112.

“Através do princípio de transferência a noção de sexta napolitana é transferida aos outros graus da escala, tendo sua importância ressaltada e adquirindo assim um ‘status’ de região tonal importante.”⁴⁵

Analiticamente se colocará (II- V I) “X” - qualquer grau do campo – para cadências napolitanas sobre outros graus do campo, da mesma forma das dominantes secundárias. Observa-se, no entanto, que na MP esta forma prototípica não é muito freqüente, mas, sim, a sua forma plagal:

“A 6ª napolitana pode ser usada como uma harmonia subdominante na cadência plagal, seguida por uma tônica harmônica tanto maior quanto menor”⁴⁶

Além disso o acorde napolitano encontra-se em posição fundamental, como já ocorria no romantismo:

“No século XIX o acorde napolitano foi empregado com crescente freqüência como uma tríade na posição fundamental”⁴⁷

A MP continua a entender o acorde napolitano como empréstimo modal, de tal maneira que este acorde terá 7ª maior acrescentável.

“A harmonia mais usualmente utilizada que é derivada do modo frígio é o acorde bII7M, também conhecido na harmonia clássica européia como acorde Napolitano”⁴⁸

⁴⁵ Idem Ibidem. p. 112.

⁴⁶ Piston, Walter. Op. cit. p. 411.

⁴⁷ Idem. p.412.

⁴⁸ Jaffe, Andy. *Jazz Harmony*. Tübingen: Advance Music, 2ª ed., 1996. p. 88.

Por extensão tem-se a cadência (II- I) “X” para qualquer grau do campo. O acorde napolitano já se encontra na categoria “Schoenbergiana” de acordes errantes. São definidos, assim, por sua flutuação tonal, tais como os acordes diminutos com 7ª diminuta e aumentados.

“Eu, a estes acordes , os chamo *acordes errantes*. (...) Não pertencem a nenhuma tonalidade de maneira exclusiva, porém, sem mudar sua figura (...), podem pertencer a muitas tonalidade, muitas vezes a todas.”⁴⁹

Os principais acordes errantes são os aumentados de 5ª e 6ª (acorde de 6ª germânica), de 3ª e 4ª (acorde de 6ª francesa) e o acorde aumentado de 6ª (acorde de 6ª italiana), sobre o II e os demais graus da escala. Eles podem ser comparados aos acordes chamados de substitutos de dominante pela música popular (subV).⁵⁰ Porém, se enarmonizados, podem ser interpretados como a própria dominante com 5ª e 9ª rebaixadas, possibilidade que não pode ser detectada pela cifra.

“Segundo Piston, foi na realização da condução das vozes de um (V7/V7) para seu respectivo V7, que a passagem cromática descendente de Quinta para Quinta diminuta (V7/V7), que se resolve na fundamental do V7, provocou ‘de passagem’ um acorde de *sexta aumentada*, que deu origem ao ‘SubV7’ como Dominante Secundária”.⁵¹

⁴⁹ Schoenberg, Arnold. *Armonia*. p. 226.

⁵⁰ Guest, Ian .op cit.3ª parte B-1.

⁵¹ Freitas, Sérgio Paulo R. Op. cit. p. 97. Nessa citação V7/V7 significa V7 do V7 ou dominante da dominante.

Aqui se têm algumas divergências no que diz respeito à função exercida por tais acordes. Por um lado:

“o intervalo de 6^a aumentada não surge a partir de uma subdominante com fundamental elevada, mas de uma dominante com 5^a rebaixada”⁵²

por outro lado,

“O mais favorável é supor que representa o II, porque o II, quando vai ao V, faz um movimento de cadência autêntica, e quando vai ao I faz o movimento de uma cadência interrompida”⁵³

Schenker sintetizou melhor a dupla função desses acordes:

“Se combinam assim dois efeitos diferentes dentro de uma unidade particular: em 1^o lugar, os efeitos de dois graus diferentes, o II e o V; e logo os efeitos de 2 sistemas diferentes, o maior e o menor, posto que o V grau se refere a uma tonalidade maior [ex.: sol si re] e o II, (...) a uma menor [ex.: sol reb fa]. (...) Como característica desse estado alterado intervém aqui um intervalo inteiramente novo, (...), e que se designa como 3^a diminuta [ex.: si reb]. Sua inversão produz a 6^a aumentada.”⁵⁴

Tome-se como exemplo a cadência Gm7 (sil sib re fa), Gb7 (solb sib reb fab/mi), F7M (fa la do mi) presente na seção A de In a Sentimental Mood, de Duke Ellington. Observa-se que a própria contradição (mi-fab) traduz a duplicidade da interpretação. Se se escrevesse o acorde com a nota mi, se veria que não se trata de um *solb* (analisado normalmente como substituto de dominante pela música popular),

⁵² Piston, Walter.. Capítulo27, Ex.: 27-2.

mas como o próprio dó sem fundamenal, com 3ª maior, 7ª menor, 5ª diminuta e 9ª menor acorde de 6ª germânica (solb-mi). Para tal situação será colocada a seguinte análise: II Vger. I, pois, na MP esses acordes, na grande maioria dos casos, realmente exercem função de dominante. Isto porque, no contexto da música clássica e romântica européia, esses acordes precediam, normalmente na forma de II grau alterado, o clássico I6/4 (acorde de tônica na segunda inversão), que, por sua vez, realizava a cadência. Na MP eles passaram a acontecer no V grau, daí a sua função ser mais consensual. Figura I.5.

Fig. I.5. Acorde de 6ª aumentada com subV.

Gmin7 G \flat 7 FMaj7

II V ger. I

O uso sistemático de tais acordes para diversos graus do campo amplia a ação deles para cada grau do campo, a partir do conceito de transferência de função.

“Temos ampliada a idéia de dominante com a noção de dominante secundária, temos realizado artificialmente tríades diminutas, acordes de 7ª diminuta e acordes similares e, da mesma maneira, procederemos agora introduzindo modificações oportunas e análogas nos outros graus

⁵³ Schoenberg, Arnold. *Armonia*. p. 291.

⁵⁴ Schenker, Heinrich. *Tratado de Armonia*, Trad. Ramon Barce. Madrid, Real Musical, 1990. p. 396

da escala segundo o modelo do II grau, e obteremos assim os seguintes acordes: (...) acorde de 3ª e 4ª e acorde de 2ª, assim como o acorde de 6ª aumentada.”⁵⁵

Para todo acorde de 6ª aumentada, há a possibilidade de enarmonização da 6ª em 7ª menor, o que faria a fundamental de um acorde se modificar para seu trítone (ex.: C7-do mi sol sib = F#7b5 9b-do mi sol la#), caindo na categoria do substituto de dominante.⁵⁶ Pelo alto número de dissonâncias, o que difere o acorde “francês” do “germânico” no contexto da MP é a presença da fundamental da dominante (em forma de 11+ em relação ao baixo) no primeiro em lugar da 5ª justa no segundo, o que não distingue funções diferentes para cada um. Para tais situações, colocar-se-á a seguinte indicação: Vger ou Vfr do “X” quando for “substituto de dominante secundária”, ou, ainda, (II Vger ou Vfr I) “X”, quando estiver numa cadência

The figure shows three chord progressions on a treble clef staff. Above each chord is its name: Dmin7, Db7, CMaj7, Dm11, Db7(#11), C6, Dmin7, Db7, CMaj7. Below each chord is a Roman numeral indicating its function: II, V ger., I, II, V fr., I, II, Vit., I.

secundária. Figura I.6:

Fig.I.6. Acordes de 6ª aumentada

⁵⁵ Schoenberg. *Armonia*. p. 298.

⁵⁶ “Esse quadro 16 demonstra também que o termo ‘substituta’, que adjetiva esta dominante, é bastante discutível pois, a rigor, nada aqui está ‘substituindo alguma coisa’. O acorde de subV7 está muito mais para uma determinada configuração de V7, do que para um outro acorde, que entre no lugar do V7. O subV7 é o próprio V7, em determinada posição e acrescido de determinadas tensões”. Freitas, Sérgio P. R.. Op. cit. p. 65.

O próximo passo modulatório é para as tonalidades do 5º, 6º e 7º graus de distância círculo das quintas. Para tal, se utilizam normalmente os acordes errantes para se cumprir a modulação:

“Detendo-se num acorde errante- uma 6ª napolitana, um acorde aumentado de quinta e Sexta [6ª germânica] uma tríade aumentada, etc.- se cumpre o primeiro passo da modulação”⁵⁷

Veja-se a seguinte cadência: C7M9, F#79-, B7M9. Se estivesse em dó maior, o primeiro acorde seria reinterpretado como um acorde de 6ª napolitana e, então, se teria uma cadência II- V I em si maior, modulando, portanto, para o 5º tom no ciclo das quintas. Tais modulações equivaleriam às modulações enarmônicas, que sempre implicam dupla interpretação (analítica ou de escrita). Figura I.7.

I=II- V I

Fig.I.7. Modulação ao 5º ciclo de 5as.

O último passo a ser verificado nas futuras análises é o da monotonalidade, conceito cunhado por Schoenberg para mostrar que toda composição tonal pode ser

⁵⁷ Schoenberg, Arnold. *Armonia*. p. 447.

relacionada a um único centro, tornando possível a análise de obras que, à primeira vista, não eram passíveis de análise:

“Este considera uma obra tonal como tendo somente uma tonalidade central com a qual todas se relacionam. Assim o que era considerado como pequenas modulações é agora considerado como digressões do centro tonal”⁵⁸

Todo este caminho descrito até aqui pode ser resumido da seguinte forma:

- 1) as dominantes e cadências secundárias (do tipo II V) encontram-se determinadas dentro do âmbito da modulação às tonalidades vizinhas no círculo das 5^{as};
- 2) os acordes do chamado empréstimo modal (subdominante menor e acorde e cadência napolitana para todos os graus) encontram-se delimitados na modulação aos tons do 2^o, 3^o e 4^o graus de distância no círculo das 5^{as}
- 3) e os acordes de 6^a aumentada (subV de todos os graus) pertencem ao âmbito da modulação às tonalidades do 5^o, 6^o e 7^o graus no círculo, o que leva, como passo final, à inclusão de todo o círculo. Isso conduz à monotonalidade.

Tal caminho demonstra uma hierarquia que será levada em consideração na análise do repertório examinado neste trabalho. Por exemplo: será que a música de Pixinguinha, e por extensão a do choro, utilizará apenas as dominantes secundárias, no que tange às harmonias internas de uma seção, e apenas as relações entre tonalidades vizinhas no círculo das 5as? Será que, a partir dessa premissa, Garoto irá um pouco mais além e utilizará os acordes de empréstimo modal e as relações mais distantes entre as tonalidades de seus choros? Por fim, será que Tom Jobim, e por extensão a bossa nova, irá ao extremo máximo dessa expansão, em todos os sentidos?

A todos esses fatores ainda deve ser acrescentado mais um: o uso da dissonância. É possível que, de uma harmonia feita a partir de tríades no choro, caminhe-se para um uso gradual das dissonâncias na fase de transição, as quais, finalmente, se emancipam na era da bossa nova. Todos esses passos serão verificados através da comparação das análises que se seguem.

I.2 Melodia

Diversos autores usam diferentes termos para o mesmo objeto no que diz respeito à organização fraseológica. Por motivos de familiaridade, aqui será adotada a seguinte nomenclatura, também derivada parcialmente de Schoenberg: os grupos-padrão de aproximadamente quatro frases serão classificados em períodos ou sentenças, regulares ou irregulares. A diferença entre um e outro se dá no momento da repetição da primeira frase. Se esta ocorre na segunda frase, literalmente ou transposta, tem-se a sentença.

“A estrutura do início determina a construção da continuação (...). Se o início é uma frase de dois compassos, a continuação (C. 3 e 4) pode ser tanto uma repetição exata quanto uma repetição transposta.”⁵⁹

Se a repetição da primeira frase se dá na terceira frase, tem-se o período.

⁵⁸ Dudeque, Norton E. Op cit. p. 55

⁵⁹ Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seicman. São Paulo, Edusp, 1991.p.48.

“A estruturação do início determina a construção da continuação. O período difere da sentença pelo fato de adiar a repetição. A primeira frase não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remota (contrastantes), perfazendo, assim, a primeira metade do período: o antecedente. Após esse elemento de contraste, a repetição não pode ser muito adiada, a fim de não colocar em perigo a compreensibilidade.”⁶⁰

É claro que, de certa maneira, tais conceitos encontram-se adaptados aqui. Para Schoenberg, o conceito de sentença apresentava uma condensação na terceira frase dos elementos apresentados nas duas primeiras:

“A técnica a ser aplicada na continuação é uma espécie de desenvolvimento (...) A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico.”⁶¹

Se se tomassem tais considerações ao pé da letra, possivelmente não se encontraria nenhuma sentença em composições da MP. No entanto, este trabalho considerará como sentença aquela estrutura que repete, em sua segunda frase, a primeira, independentemente do fato de a terceira frase ser um desenvolvimento dos motivos anteriores. A última frase normalmente realiza uma cadência tanto no período quanto na sentença. Mais uma vez, não se espera encontrar essas características de maneira tão clara. Um dos exemplos de sentença dado por Schoenberg é da Sonata op.2 No1, 1º movimento de Beethoven. Figura I.8.

⁶⁰ Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. p.51.

⁶¹ Idem, *Ibidem*. p.59.

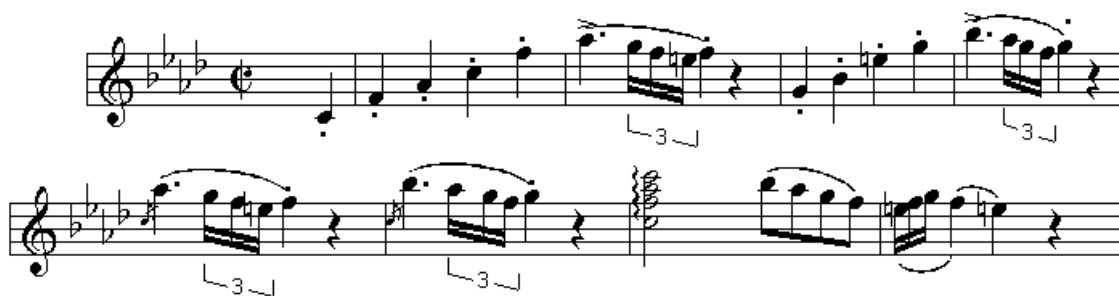


Fig.I.8. Sonata Op.2 No1/I (Beethoven).

Guardadas as ressalvas feitas anteriormente, acredita-se ser igualmente uma sentença a seguinte seção do *standard* Prelude To a Kiss, de Duke Ellington. Figura I.9.

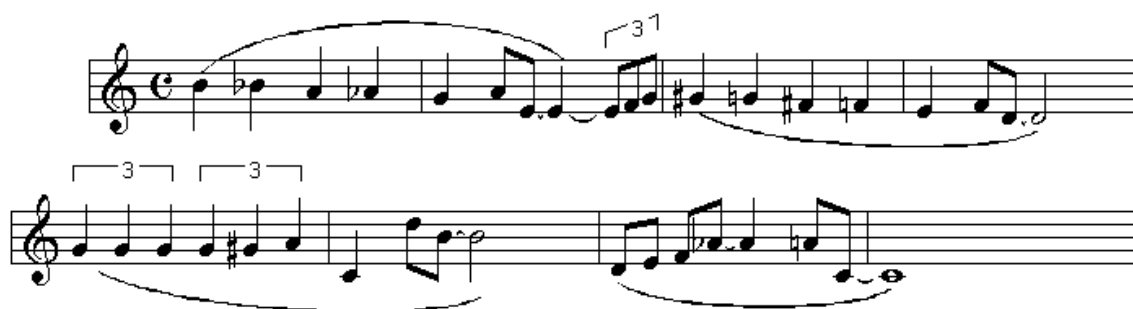


Fig.I.9. Prelude to a Kiss (Duke Ellington)

Observa-se que ambas as sentenças repetem a primeira frase, adaptando-as a regiões melódicas diferentes, em função da harmonia subjacente. No caso de Beethoven, há um estreitamento dos motivos anteriores na terceira frase, ao passo que Ellington inicia um novo motivo. A última frase de Beethoven atinge o ponto culminante e ainda se utiliza do motivo básico como ornamento. Ellington parte para a utilização de um elemento comum a todas as frases: o motivo de duas colcheias, sendo a segunda ligada a uma semínima ou mínima. Na prática, a peça de Ellington é executada em compasso composto, o que assegura o *swing jazzístico*.

A Figura I.10 mostra um dos exemplos de período dado por Schoenberg: a Gavotte da Suíte Inglesa No 3, de J.S.Bach.

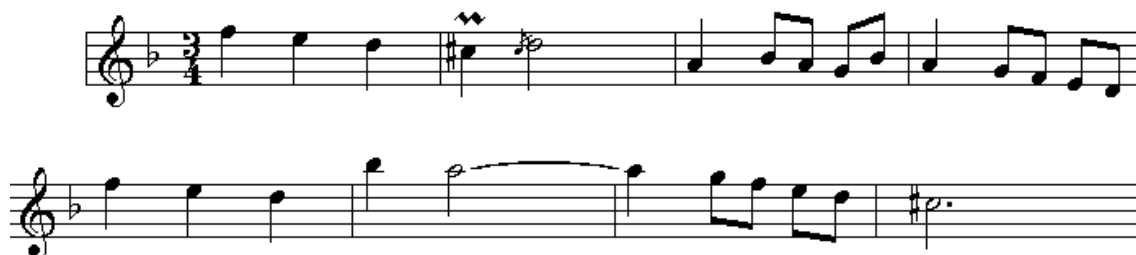


Fig.I.10. Gavotte (Bach, J.S.)

Nota-se que a primeira frase é repetida no 5º compasso, e não no 3º, se fosse o caso da sentença. O 3º compasso introduz duas semifrases de contraste. Pode-se considerar como período a parte A de Estamos Aí, de Maurício Einhorn. Figura I.11.



Fig.I.11. Estamos Aí (Maurício Einhorn)

A primeira frase borda, claramente, um arpejo de sol maior. Na repetição adiada da mesma frase, o ornamento se dá sobre o arpejo de si menor. As três primeiras frases terminam em nota longa e somente na última se dá, no lugar do prolongamento, uma semifrase de conexão (soldadura) com o próximo episódio.

As estruturas mostradas anteriormente podem ser classificadas como binárias, pois possuem uma divisão principal: entre o antecedente e o conseqüente. As estruturas ternárias não estão descartadas:

“Tanto a frase como cada um de seus grupos componentes são *binários* quando constam de *duas* divisões principais – sejam *períodos* ou *grupos de períodos* – e *ternários* quando constam de *três*. A estrutura de um grupo não prejudica a nenhuma dos demais.”⁶²

Para entender tal citação, deve-se lembrar que o termo frase em Zamacois corresponde ao que normalmente é o período ou a sentença e o termo período corresponde ao antecedente ou ao conseqüente. Schoenberg considera tais construções simplesmente desiguais e assimétricas. No entanto, um dos exemplos característicos de estrutura ternária em MP é o do *blues*, sempre constituído por doze compassos. A Figura I.12 mostra o Blue Monk, de Thelonius Monk.



Fig.I.12. Blue Monk (Thelonius Monk)

As três divisões mencionadas correspondem a cada grupo de duas frases (indicadas pelas ligaduras). As duas primeiras frases formam o que seria o antecedente, se esta estrutura fosse binária, e aqui viria a primeira divisão; no que seria o conseqüente, as duas frases repetem (a primeira transposta e a segunda não) as duas frases do antecedente, chegando a segunda divisão; o último grupo traz duas

⁶² Zamacois, Joaquin. *Curso de formas Musicales*. Barcelona, Labor, 1985. p.19

frases: a primeira é, finalmente, um contraste em relação às demais e a segunda realiza a cadência repetindo duas vezes a segunda frase do suposto antecedente.

Em resumo, neste trabalho será usada a seguinte hierarquia: motivo, grupo de motivos, semifrase, frase, frase repetida, período ou sentença, período ou sentença repetida, período com antecedente ou conseqüente repetido (estrutura ternária) ou os dois repetidos, período de três partes, grupo de frases, grupo de frases repetidas, período duplo, período duplo repetido e grupo de períodos.⁶³ Restando ainda a possibilidade de construções irregulares e assimétricas.⁶⁴

I.3 Redução

Aos processos melódicos, e também harmônicos, foram aplicadas algumas técnicas que proclamam uma instrução *Schenkeriana*, apresentadas nos primeiros capítulos da obra de Allen Forte e Steven E. Gilbert.⁶⁵ Entretanto, tais técnicas conferem uma primazia ao aspecto melódico sobre o harmônico, fato que não será levado em consideração aqui. A estrutura harmônica resultante da redução será de extrema importância para a comparação entre as obras de um mesmo autor e para a comparação entre as conclusões individuais a respeito de cada um deles. A Figura

⁶³ Tal hierarquia foi extraída e adaptada de Stein, Leon. *Structure & Style*. Miami, Summy- Bichard Music, 1979. p. 53 e 54.

⁶⁴ Os processos analíticos aqui utilizados têm como base a música européia dos sécs. XVIII e XIX. Por ser a música popular um fenômeno híbrido, parte-se do princípio de que existiu uma assimilação passiva de tais estruturas. No entanto, deve-se ressaltar que a música de origem tradicional (étnica ou folclórica) também tinha uma estruturação própria baseada na oralidade. Pesquisas recentes ligam a estruturação da música africana ocidental à *Barform*, “uma construção poética identificada com a construção da *ode* entre os gregos, em canções medievais, no canto moçárabe e gregoriano, nas canções do *Meistersinger*, em canções polifônicas do renascimento alemão, em corais protestantes etc.” Mesmo as estruturas aqui utilizadas podem ter a mesma origem. No entanto, a verificação de tais processos foi deixada para pesquisas futuras. Ver Lacerda, Marcos. “Música de culto nagô-iorubá e a *Barform*”. *Anais do XIII Encontro Nacional da Anppom*. Belo Horizonte, Vol. 1, 2001. P. 308-315.

I.12 apresenta todas as notas da melodia e parte do contraponto transcrito do saxofone tenor para a seção A da peça Segura Ele de Pixinguinha. Nela, a notação rítmica é retirada e já se apresentam algumas relações hierarquizadas: a semínima com haste possui uma importância maior do que a da sem haste e essas cumprem alguma função melódica específica, demonstrada verbalmente em cima da nota ou grupos de nota sob uma ligadura. Figura I.13

The image shows a musical score for Section A of 'Segura Ele' by Pixinguinha. It consists of two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that emphasizes melodic and harmonic relationships over rhythm. Annotations above and below the notes indicate specific functions: 'esc.' for scale, 'p' for passing notes, 'bord.' for border notes, 'arp.' for arpeggios, and 'b' for breath marks. Ligatures connect groups of notes, and some notes have stems, indicating their hierarchical importance.

Fig.I.13. Seção A de Segura Ele (Pixinguinha)

Tais hierarquias são definidas pela relação das notas com os acordes do momento e as funções melódicas são: e ou esc., para escala; p, para nota de passagem; b ou bord., para bordadura; h ou arp., para arpejo. As ligaduras pontilhadas indicam a transferência de 8^a. Na Figura I.14, praticamente todas as notas sem haste são retiradas para se chegar a um perfil mais essencial da seção.

⁶⁵ Tais técnicas encontram-se explicadas no 1º capítulo da obra de Forte, Allen; Gilbert, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: WW. Norton & Company Inc., 1982.

Fig.I.14. Redução da seção A de Segura Ele.

Esta redução é, por sua vez, hierarquizada com as mesmas funções melódicas anteriores. Os números arábicos superiores correspondem ao número do compasso indicado na partitura e os números romanos inferiores correspondem à análise harmônica da redução. O penúltimo algarismo está, a propósito, ligeiramente deslocado e entre parênteses pois ele não pretende indicar apenas a função do penúltimo acorde, mas, sim, a de todo o processo cadencial da última frase. Nota-se que, diferentemente da análise *Schenkeriana*, o direcionamento da frase foi levado em consideração através da linha pontilhada vertical nas Figuras I.13 e I.14. Se, por acaso, esse último acorde fosse uma dominante secundária, como acontecerá em análises posteriores, possivelmente a resolução dessa dominante seria priorizada, posto que toda dominante secundária não é diatônica à tonalidade, podendo levar ao cromatismo, e o tipo de análise em questão procura alvos basicamente diatônicos.

“No modelo Schenkeriano, o cromatismo é sempre relegado a algum nível de posição subordinada vis-à-vis à estrutura diatônica, que serve para tonalizar ou enriquecer (...). Assim, apesar da complicação que impõe à superfície musical, o cromatismo ilustra, em última análise, (ao invés de obscurecer) a estrutura diatônica apontando para a base diatônica da qual ele parte.”⁶⁶

⁶⁶ Parks, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven/London: Yale University Press, 1989, p.4.

Embora esses dois autores (Schenker e Schoenberg) fossem completamente avessos ao tipo de repertório aqui selecionado, é preciso lembrar que a proposta deste trabalho é exatamente, apesar das características diversas, aplicar a metodologia derivada da música tradicionalmente escrita para uma música mais livre, mais improvisada. Lembramos que, apesar de seu desinteresse por este tipo de música, Schoenberg deixou algumas linhas de elogio a George Gershwin, compositor de grande importância na MP dos EUA.

“Muitos compositores não consideram George Gershwin um compositor sério. Mas eles deveriam entender que, sério ou não, ele é um compositor – isto é, um homem que vive na música e expressa tudo, sério ou não, profundo ou superficial, através da música, porque é a sua linguagem nativa.(...) Me parece que Gershwin foi sem dúvida um inovador. O que ele fez com ritmo, harmonia e melodia não é meramente estilo. É fundamentalmente diferente do maneirismo de muitos compositores sérios.”⁶⁷

Além disso, para Schenker apenas o repertório que abrange o período que vai mais ou menos de Bach a Brahms o interessava. A partir de Felix Salzer⁶⁸ é que as propostas de Schenker começam a se expandir para um repertório mais amplo e, há algum tempo, existem nos EUA pesquisas que procuram aplicar os métodos Schenkerianos ao jazz.⁶⁹

⁶⁷ Schoenberg, Arnold. *Style and Idea*. London: Faber & Faber, 1975. p.476.

⁶⁸ Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, inc., 1982.

⁶⁹ Larson, Steven Leroy. *Schenkerian Analysis for Modern Jazz*. Phd diss.: University of Michigan, 1987.

I.4 Ritmo

Muito embora o ritmo seja um dos principais elementos da MP de uma maneira geral, funcionando até mesmo como um fator diferencial a mais em relação à música chamada erudita, não foi possível neste trabalho investigar alguns aspectos deste elemento musical. Apenas o ritmo melódico, derivado tanto das edições quanto das transcrições será levado em conta, e isto significa, portanto, que não será analisado o ritmo das conduções de acompanhamento existentes nas gravações (além disso, estes acompanhamentos não constam nas gravações de Garoto, por se tratar de violão solo), dado não ser ele particular aos compositores analisados. Esses músicos acompanhadores possivelmente fariam as mesmas conduções em outras músicas similares e, se esse trabalho se houvesse debruçado sobre elas, ele teria se encaminhado para um outro propósito que, possivelmente, levaria a outro tipo de pesquisa.

I.5 Resumo dos Parâmetros Analíticos

Numa tentativa de síntese, apresentamos os critérios utilizados na análise de cada uma das composições escolhidas:

1. A relação tonal entre as seções de uma determinada peça, medida, principalmente mas não somente, pelo círculo das 5as e pela Tabela das Regiões de Schoenberg;
2. O âmbito tonal interno às seções segundo a hierarquia colocada anteriormente a respeito da harmonia: dominantes secundárias, empréstimo modal, acorde de 6^a napolitana (II-) e 6^a germânica (SubV);

3. A descrição harmônica no que tange ao uso das dissonâncias e tipos de abertura (disposição das vozes) especiais: acordes por 4as, 5as, tríades na estrutura superior etc.;
4. A construção fraseológica das partes: períodos, sentenças, estruturas ternárias etc.;
5. A pontuação e direcionamento harmônico em momentos estratégicos da seção;
6. Os aspectos rítmicos quando relevantes;
7. A descrição formal cotejando edição e gravação;
8. A descrição do processo de redução como revelador de alguma característica específica do autor na composição.

II – Pixinguinha

II-1: Segura Ele

Esta é provavelmente a composição mais antiga entre as que são analisadas neste trabalho, visto que sua gravação original é de 1929⁷⁰. Nesse registro não há o contraponto que Pixinguinha executa ao saxofone tenor, já que ele se ocupa da interpretação à flauta. Na gravação com a qual se trabalha⁷¹, a obra é ouvida da seguinte maneira: A(2 vezes); B(2vezes); A; C(2vezes); A; B; A, o que não significa que isso corresponda à forma impressa. Na partitura citada⁷², Segura Ele está escrita da mesma maneira que os outros choros: ABACA (as repetições são opcionais). A peça é construída com divisões do pulso em quatro (semicolcheias) e com derivações deslas (por exemplo: colcheia pontuada e semicolcheia, colcheia e duas semicolcheias, etc.) que perpassam as três seções. Os dois ritmos cruzados (*hemíolas*) da 3ª seção (C) parecem querer perturbar essa regularidade. O processo de redução revelou que Pixinguinha utilizou basicamente arpejos, movimentos escalares e algumas inflexões cromáticas. Bordaduras também figuram, embora em menor número. A relação harmônica entre as partes está situada entre um tom relativo e um vizinho no círculo das 5^{as}: a seção A está em dó maior; a seção B no relativo lá menor e a parte C está na subdominante fá maior. Note-se que, no interior de cada parte, há a utilização das dominantes e das cadências secundárias (IV V do II entre o 9º e 10º

⁷⁰ Gravação: RCA Victor 33.243-B. em Cabral, Sérgio. *Pixinguinha Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

⁷¹ Gravação: RCA Victor 80.0447-B-1946 em Idem, *Ibidem*; partitura: *O Melhor de Pixinguinha* – Irmãos Vitale S/A – 1997 Rio de Janeiro, RJ.

⁷² Partitura: Idem, *ibidem*. Os números dos compassos apresentados aqui correspondem à partitura em anexo.

compasso da seção A) e somente um caso de relações com a subdominante menor: no 13º compasso da parte C.

A parte A, assim como as demais, é constituída por 16 compassos, formando um período de quatro frases divididas regularmente em antecedente e conseqüente. A primeira frase (anacruse do c.2 ao c.5) pode ser dividida em duas semifrases que fazem um motivo de um salto ascendente de 6ª preenchido pela escala e seguido por um recuo de 3ª em grau conjunto. Na primeira semifrase, a escala vai de sol até mi e, na segunda, há uma transposição 3ª menor abaixo com adaptação para lá menor. A segunda frase (anacruse do c.6 ao c.9) constitui um encaminhamento interrogativo, na medida em que se dirige à dominante, formando, assim, o antecedente junto com a primeira frase. A primeira frase do conseqüente (anacruse do c.10 ao c.13) retoma o motivo inicial da primeira semifrase e se dirige ao II grau (representante da subdominante) no compasso 13, para, na última frase, culminar na cadência do I grau. Obtem-se, assim, o seguinte perfil: I VI IV V – I II (V) I⁷³. Figura II.1:

I VI IV V I II (V) I

Fig.II.1 Segura Ele: resumo da seção A.

A seção B, também formada por 16 compassos, inicia-se retomando o motivo inicial da primeira semifrase da parte A, porém em sentido descendente de 6ª menor

⁷³ O parêntese indica a cadência final que envolve todos os tipos do chamado *turnaround* do jazz. Ver Jaffe, Andy. Op. cit, p. 105. A letra *h* significa arpejo, *e*, escala, *p*, nota de passagem, e *b*, bordadura.

(de mi à sol#), que, por sua vez, também é repetido, só que uma 4ª justa acima (lá-do#). A segunda frase do antecedente, que inicia no anacruse do compasso 22 dessa seção e se estende até o c.25, também se dirige à dominante (V grau). A diferença em relação à seção anterior se dá na primeira frase do conseqüente (do c.26 ao c.29), porque aqui, no lugar do retorno ao I grau e ao motivo inicial, o I grau vem transformado na forma de uma dominante secundária (V do IV). Porém, esta frase tem a mesma base de construção da primeira (o que pode sugerir uma variação): é dividida em duas semifrases de repetição seqüencial (uma 2ª maior abaixo), só que constituídas por um arpejo e uma bordadura de 4ª que se resolve na 3ª. Esta frase possui um ciclo harmônico de 4as ascendentes: I (V do IV) – IV – VII (V do III) que culmina no III grau. A última frase começa no compasso 30 no IV grau e faz a cadência final na tônica (lá menor) no compasso 33. Chega-se, assim, ao resumo: I IV I V – I III (V) I. Figura II.2:

Fig.II.2. Segura Ele: Resumo da seção B.

A última parte apresenta uma construção diferente: a primeira frase (do c.34 ao 1º tempo do c.37) apresenta um ritmo cruzado (*hemíola*) de dois grupos que ocupam seis semicolcheias que “bordam” um arpejo de fá maior⁷⁴. A segunda frase do antecedente (do 2º tempo do c.37 ao 1º do c.41) também apresenta um ritmo cruzado

de constituição idêntica à frase anterior, mas perfazendo um movimento escalar de 5^a justa e 4^a diminuta. Figura II.3

Duração de contraste

Duração de referência

Fig.II.3. Segura Ele: ritmo cruzado na seção C.

Tal construção sugere uma estrutura mais de sentença do que de período, sendo a segunda frase uma variação da primeira. O esquema harmônico é, até como um contrapeso do jogo rítmico, mais simples: vai do I ao V, terminando, assim, o antecedente também na dominante. A primeira frase do conseqüente (anacruse do c.42 ao c.45) inicia no I e se dirige ao II grau. Nela se dá o contraste em relação às duas frases anteriores, já que não retoma o motivo inicial. A última frase (c.46 ao 49) atinge a referida subdominante menor e conduz à harmonia do IV ao I grau. O resumo da seção C está ilustrado na Figura II.4:

⁷⁴ Este ritmo resulta numa relação 2:3 que se estabelece entre *duração de contraste* (seis semicolcheias resultam em semínima pontuada) e *duração de referência* (semínima). Os termos de referência estão no artigo de Lacerda, Marcos Branda. "Textura Instrumental na África Ocidental". *Revista Música*, (1), maio 1990.

Fig.II.4. Segura Ele: resumo da seção C.

Comparando as estruturas das partes, obtém-se o seguinte:

A : I VI IV V – I II (V) I

B : I IV I V – I III (V) I

C : I V – I II (V) I

Observa-se que todos os antecedentes conduzem à dominante, enquanto os conseqüentes, às tônicas. Nas seções A e C observa-se um fenômeno que será chamado de *tendência à subdominante*, isto é, o final da primeira frase do conseqüente se dirige ao IV grau ou ao seu relativo, II grau, que exerce a referida função⁷⁵. Nessas seções, o II grau é alcançado após uma progressão por 3as descendentes- I VI IV II - interpoladas por acordes de passagem (da nota fá do c.42 ao sol no c.45- Fig. II.4), formando-se um baixo (executado pelo saxofone de Pixinguinha) que desce em graus conjuntos. Na parte B esta tendência é substituída pelo relativo: III grau.

⁷⁵ Ao longo das análises notou-se uma recorrência dessas funções sempre no mesmo ponto, isto é, precedendo a cadência da seção.

A primeira semifrase da segunda frase (anacruse do 6º ao 1º tempo do 9º compasso) é muito parecida com essa, mas caminha para fá natural (no lugar de fa #) e mi para concluir a segunda frase com uma semifrase ascendente. Como no choro anterior, o antecedente conduz à dominante. O conseqüente retoma o I grau, mas o ponto da *tendência à subdominante* (c.14) é substituído, depois de ter sido preparado por uma dominante secundária (V do II), por um acorde diminuto no IV grau alterado meio tom acima. Através da *transliteração* da cifra, vê-se que se trata de um acorde de sol # diminuto na primeira inversão, e não de um si diminuto como a cifra indica, portanto, um II alterado meio tom acima. Este acorde é analisado como II+, análise esta que mantém uma relação desse acorde com um relativo da subdominante (II grau), embora, do ponto de vista da função, possa ser indicado como Vo9 do V, posto que se resolve classicamente no I grau na 2ª inversão. Figura II.6⁷⁷:

The musical score consists of three staves. The top staff is the flute part, the middle is the saxophone part (transcribed 8th below), and the bottom is the bass line with chords. The chords are D7, B°, and F/C. Below the bass line, the chords are labeled as V 7 do II, Vo9 do V (II+), and I6/4.

Fig.II.6. Proezas de Sólon: trecho da seção A

⁷⁷ A primeira linha corresponde à flauta, a segunda, ao saxofone transcrito (que soa 8ª abaixo como indica a clave) e a terceira possui a cifra e sua transliteração na pauta.

Resumindo a seção A, obtém-se o seguinte perfil: I V – I II+ (V) I. Figura II.7:

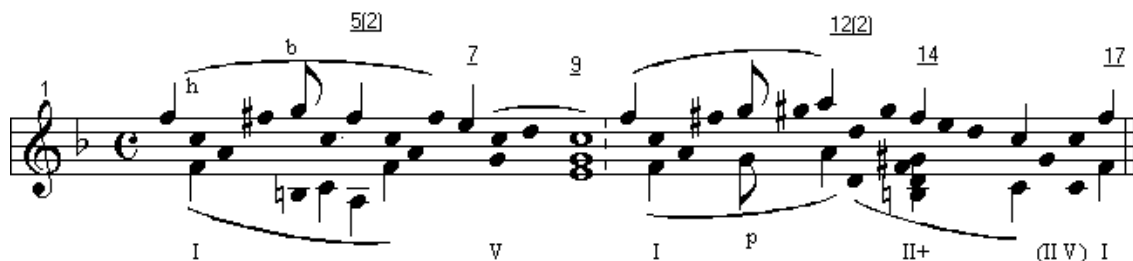


Fig.II.7. Proezas de Sólon: resumo da seção A.

A parte B é formada por quatro frases e, assim como em Segura Ele, possui uma estrutura diferente daquela da seção A: a primeira frase (anacruse do c. 19 ao 1º tempo do c.22) é constituída por duas semifrases de repetição uma 4ª justa acima. A segunda frase (anacruse do c.23 ao c.26) tem, na primeira semifrase, mais uma repetição (porém, não idêntica), uma 3ª menor acima e, finalmente, um contraste na última semifrase que conduz à dominante. Figura II.8⁷⁸:



Fig.II.8. Proezas de Sólon: início da seção B

A primeira nota de cada uma das semifrases (lá, ré e fa) mostradas na Figura II.8 formam um arpejo do acorde do tom, o que leva a crer que se trata de uma grande prolongação de ré menor. O conseqüente também é formado por duas semifrases de repetição (que formam a terceira frase do c.29 ao c.30) e uma frase “cadencial” final (do c.31 ao c.34) que liquida o motivo de tais semifrases, repetindo-o três vezes: a

Fig.II.10. Prezas de Sólon: resumo da seção B.

A terceira e última parte também caminha de repetição em repetição: a primeira frase (anacruse do c.37 ao 1º tempo do c.40) é constituída de duas semifrases com uma seqüência transposta e adaptada uma 2ª maior acima, do I ao II grau; a segunda frase (anacruse do c.41 ao 1º tempo do c.42) leva da dominante (primeira semifrase) à tônica (segunda semifrase). A Figura II.11 ilustra a segunda frase do antecedente.

tônica, funcionando assim com uma capacidade dual ou bifocal.” Rue, Jan Ia. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1970. p. 53

Fig.II.11. Proezas de Sólon: 2ª frase da seção C (anacruse do c.41 ao 1º pulso do c.44).⁸¹

Na primeira frase do conseqüente (anacruse do c.44 ao 1º tempo do c.48) há duas semifrases que caminham para dominantes secundárias (V do IV com a introdução da nota lá bemol e V do II com a introdução de si natural). Estas retomam os motivos das semifrases iniciais para finalmente desembocar na cadência da última frase (anacruse do c.49 ao c.52) a partir da referida subdominante menor. Chega-se, assim, ao seguinte resumo: I II V I – I IV (V) I. Figura II.12:

The musical score shows a sequence of chords and notes. The chords are labeled as I, II, I V, I, IV, IV, I (VI II V), I. There are also dynamic markings 'p' and 'h'.

Fig.II.12. Proezas de Sólon: resumo da seção C.

É necessário ressaltar algumas diferenças em relação aos esquemas anteriores: o antecedente não conduz à dominante, fato que ocorre pela primeira vez; o conseqüente retoma o I grau de maneira alterada, como V do IV (já dito anteriormente), fato que já ocorrera na seção B de Segura Ele.

Finalmente pode-se compararem os perfis:

A : I V – I II+ (V) I

B : I IV I V – VII IV (V) I

C : I II V I – I IV (V) I

Em comparação com a peça anterior, nota-se que a *tendência à subdominante*, que ocorre no conseqüente, foi observada nas três seções.

II.3 Um a Zero.⁸²

⁸¹ Segue-se a mesma disposição de claves da Fig.II.6: duas de sol e uma de fá.

Fig.II.13 Um a Zero: 2ª frase da seção A.

No início do conseqüente (anacruse do c.10 aoc.12), Pixinguinha recorre a um procedimento que ele já utilizara na seção B de Segura Ele: o da variação através de *hemíolas*. No lugar da volta à primeira frase, como seria o encaminhamento natural do período, Pixinguinha inicia um grupo rítmico que ocupa 6 semicolcheias, que é repetido cinco vezes ao todo em “defasagem” com o pulso (relação 2:3 entre *duração de contraste e de referência*). O ornamento cai ora no tempo, ora no contratempo, tanto do primeiro como do segundo pulso de cada compasso. A tese da variação se reforça aqui devido ao fato de a estrutura harmônica desta frase ser exatamente a mesma (inclusive o contraponto do saxofone é muito parecido) da primeira frase: V I V . Figura II.14.⁸⁴

The image displays a musical score for 'Um a Zero' in section A. It features two systems of music. The first system shows a melodic line in treble clef and a bass line with chords. The second system continues the melodic and bass lines. The harmonic structure is labeled as V, I, V below the first system.

Fig.II.14. Um a Zero: variação através de *hemíolas* na seção A.

Na repetição dessa seção, depois de passada a parte B, este ritmo cruzado é substituído por outro (do c.57 ao 60) construído a partir de um grupo de três notas (lá,

láb e sol) em semicolcheias que se repetem dez vezes, ocupando, assim, o mesmo espaço de tempo do ritmo cruzado anterior, podendo, portanto, ser tido como uma variação da variação.

A última frase dessa parte (do c.13 ao 1º pulso do c.17) se inicia com uma dominante secundária (V do II), enfatizando a *tendência à subdominante*, e conclui na tônica. Resume-se, assim, esta seção: V I V – V II (V) I. Figura II.15.

The musical notation shows a sequence of notes and chords. The melody is on a treble clef staff with a common time signature. Notes are marked with measure numbers 1, 5, 7, 9, 13, 14, 15, and 17. Below the staff, chords are indicated by Roman numerals: V, I, V, II, I, (II V), I.

Fig.II.15. Um a Zero: resumo da seção A.

A parte B tem 32 compassos, sendo 16 o B propriamente dito e os 16 restantes uma variação dos primeiros. O termo “variação” aqui pode ser substituído pelo de “improvisação escrita”⁸⁵ Tal hipótese é confirmada pela coincidência harmônica desses dois grupos de compassos: G/ / / D7/ / / / G// G/ / G7/ (C)/ C#o/ G Em/ Am D/ G.⁸⁶ O acorde de dó maior (c.29 em B e c.45 em B’) encontra-se entre parênteses porque no improviso há uma antecipação do arpejo do acorde de dó suspenso diminuto. Outro fator que corrobora com o argumento da variação é o fato

⁸⁴ A análise harmônica é válida para os dois pentagramas.

⁸⁵ Na medida em que se aceita o paradoxo do termo (corrente em alguns setores da MP), visto que a escrita possui um estilo “improvisatório” e caracteriza exatamente aquilo que no jazz se chama *chorus* de improvisação, ou seja, o improviso acontece na estrutura inteira de B. Tal procedimento é coincidente com o da construção de temas do saxofonista norte americano Charlie Parker, que partia de estruturas fixas, como o *Blues* e o *Rhythm Changes*. Ver Jaffé, Andy. Op. cit. Cap. 11 e 12.

de o contraponto do saxofone ser praticamente o mesmo nas duas vezes, com ligeiras modificações.⁸⁷

A primeira frase dessa seção (anacruse do c.18 ao c.21) é composta basicamente por arpejos em semicolcheias. Convém ressaltar o arpejo de fá sustenido maior sobre o acorde de sol maior, logo no 2º tempo do primeiro compasso desta seção. Isso levou certos acompanhantes a indicar o acorde de sol ou la sustenido diminuto para este tempo. A segunda frase (anacruse do c.22 ao 1º pulso do c.25) é composta por quatro ritmos cruzados de 6 semicolcheias (mesma relação anterior), que compõem um arpejo de ré maior (sem fundamental no arpejo) com 7ª menor, 13ª maior e 9ª ora maior, ora menor. No que seria o quinto grupo de ritmo cruzado, há a conclusão da frase na tônica. Figura II.16:

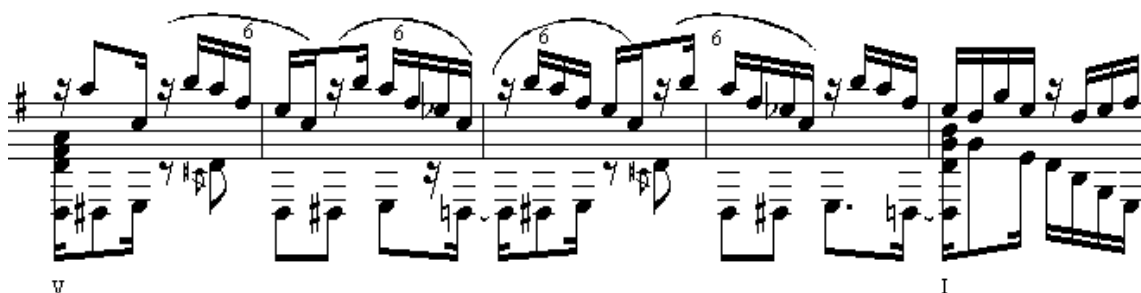


Fig.II.16. Um a Zero: trecho da seção B.

A terceira frase (anacruse do c.26 ao 1º tempo do c.29) retoma a primeira, desta vez conduzindo ao IV grau (*tendência à subdominante*). A última frase (anacruse do c.30 à 1ª semicolcheia do c.33) se inicia no acorde diminuto II+ (Vo9 do V) e, resolve no I grau.

⁸⁶ As letras representam o acorde maior; o “m” minúsculo representa o acorde menor; o número 7 representa a sétima menor de dominante e o círculo (o) representa o acorde diminuto. A barra dupla indica a divisão entre o antecedente e o conseqüente.

⁸⁷ Tal contraponto parece citar o acompanhamento feito por Ary Barroso para a peça Aquarela do Brasil.

A improvisação escrita (ou B') tem, no ponto correspondente à primeira frase de B (anacruse do c.34 ao 1º pulso do c.36), um movimento escalar de 8ª descendente (de si a si). No ponto correspondente à segunda frase (anacruse do c.37 ao c.39), há outro ritmo cruzado, só que formado por grupos de três semicolcheias⁸⁸. Estes grupos têm, na sua nota mais aguda, um movimento cromático ascendente que destaca algumas “tensões” não-harmônicas do acorde de ré: 9ª menor, 9ª maior, 9ª aumentada que se resolve na 3ª maior. Percebe-se que, como as duas frases anteriores são de três compassos, os pontos de início de frase passam a não coincidir exatamente entre as partes B e B', sem que a estrutura harmônica seja alterada. Há uma terceira frase da seção B' (o c. 40 funciona como uma anacruse do c.41 e a frase se estende até o 1º pulso do c.45), que inicia outro movimento escalar, só que de 4ª em 4ª descendente e por 2as descendentes de um grupo para o outro e culmina no referido arpejo antecipado do acorde diminuto. No ponto que corresponderia à última frase (do c. 46 ao c. 49) há uma retomada do movimento escalar original no c.47, mas já se dirigindo à conclusão em sol maior. Obtem-se, assim, o seguinte resumo da seção B: I V I – I II+ (V) I. Figura II.17.

Fig.II.17. Um a Zero: resumo da seção B.

⁸⁸ Ocorre exatamente a mesma relação entre as *hemíolas* das diferentes repetições da seção A: antes e depois de passada a seção B.

Fig.II.19. Um a Zero: resumo da seção C

Há, ainda, uma repetição de C com o contraponto ligeiramente alterado (do c.82 ao c.97).

Comparando-se o resumo das três seções, pode-se chegar às seguintes conclusões:

A: V I V – V II (V) I

B: I V I – I IV (V) I

C: I V I – I II (V) I

Em todas as partes a *tendência à subdominante* do conseqüente foi observada; por duas vezes (nas seções B e C) o antecedente terminou na tônica (I grau), fato que só igualmente ocorre na parte B de Proezas de Sólon; a seção A inicia na dominante e termina nela mas, diferentemente da parte B de Segura Ele, ela é prolongada, e não a tônica.

II.4 Vou Vivendo⁹⁰

Este é um dos choros mais famosos do autor e não foge muito dos esquemas já referidos. Ritmicamente se baseia nas mesmas células anteriormente citadas, sem a ocorrência de ritmos cruzados, e cada parte tem, totalizando, o mesmo número de compassos: 48.

As relações harmônicas entre as seções encontram-se estruturadas em um grau no círculo das 5as : a parte A está em fá maior (tônica); B, em ré menor (relativo) e C, em si bemol maior (subdominante). Tem-se, aqui, a mesma relação de tonalidades

das duas primeiras peças analisadas (Segura Ele e Proezas de Sólon). E as relações harmônicas, no interior das seções, se organizam basicamente por dominantes secundárias, embora, na parte A, haja um intercâmbio, do 9º ao 13º compasso, entre uma tonalidade maior e o seu homônimo menor (o chamado empréstimo modal pela MP).

A seção A é composta por um período de 16 compassos e 4 frases. Sua primeira frase (do c.1 ao 1º pulso do c.5) é divisível em duas semifrases de repetição uma terça abaixo. A segunda frase (anacruse do c.6 ao c.8) também é divisível em duas semifrases, mas diferenciam-se entre si, e a última se faz cadenciar na dominante, concluindo o antecedente. A primeira frase do conseqüente (do c.9 ao 1º pulso do c.13) retoma a inicial, porém com uma diferença: ela é adaptada à tonalidade homônima menor. Esta adaptação é literal no que tange a melodia, contudo não se pode dizer o mesmo em relação à harmonia. A harmonia da frase, com exceção de alguns acordes de passagem, é: I V VI III(V7 do VI) IV, o que resulta em F/C/Dm/A7/Bb//. Sua adaptação para fá menor seria perfeitamente plausível e condizente com a melodia: I V VI- III- IV, que resultaria em Fm/C7/Db/Ab/Bbm//. Entretanto, uma diferença ocorre no terceiro acorde: em lugar de ré bemol maior, esperado na terceira frase, tem lugar um mi bemol maior com sétima de dominante (Eb7). Tal fato muda completamente a relação da melodia com o acorde: as notas fá e lá bemol seriam a 3ª maior e a 5ª justa de ré bemol maior e a nota sol uma nota de

⁹⁰ Gravação: RCA Victor 80.0458-A-1946 em Cabral, Sérgio. *Pixinguinha Vida e Obra*; partitura: idem I.1.

passagem, com a alteração harmônica, fá se torna a 9ª maior e lá bemol uma 11ª justa que resolve descendente na 3ª maior do acorde. Figura II.20⁹¹:

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Vou Vivendo'. The first staff is in 2/4 time and the second in 3/4 time. Below the notes, Roman numerals are used to denote chord functions: I, V, VI, (VII), III, and IV. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the harmonic progression between the first and third phrases of section A.

Fig.II.20. Vou Vivendo: comparação entre a 1ª e a 3ª frase da seção A.

A última frase (anacruse do c.14 ao c.16) retoma o motivo da segunda frase do antecedente (primeira semifrase) para concluir em fá maior. Com isso, se tem o seguinte resumo: I VI IV V – I IV (V) I. Figura II.21:

The image shows a single staff of musical notation for the piece 'Vou Vivendo'. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with Roman numerals I, VI, IV, V, I, IV (V), and I placed below the notes to indicate chord functions. The staff is marked with 'p' (piano) and includes measure numbers 3, 5, 8(2), 11, 13, and 16.

Fig.II.21. Vou Vivendo: resumo da seção A

⁹¹ A análise representa os graus principais da tonalidade (tanto maior quanto menor). O parêntese indica o grau do acorde que difere na transposição. Funcionalmente ele é uma dominante secundária em fá menor: V do III-.

A seção B também é formada por quatro frases. A primeira (do c.17 ao c.20) é composta por duas semifrases de repetição um tom abaixo, com pequenas adaptações harmônicas ao final delas. A segunda frase (do c.21 à 1ª semicolcheia do c.25) continua, em sua primeira semifrase, a repetição descendente das semifrases anteriores, mais uma segunda abaixo para, na semifrase seguinte, concluir o antecedente na dominante. A primeira frase do conseqüente (do c.25 ao c.28) retoma os motivos do antecedente, porém uma 3ª menor acima e com ligeiras modificações ao final de cada semifrase. Novamente observa-se que, quando o autor caminha com três repetições idênticas (as três primeiras semifrases), ele tende a executar uma variação na quarta repetição. Neste caso, o recurso utilizado foi o da mudança de registro. Figura II.22:

The image displays a musical score for the piece 'Vou Vivendo'. It consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef. The top system represents the first phrase, and the bottom system represents the third phrase. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Below the bass line, four chord symbols are indicated: I, V7, Vº9 doIV, and IV. The score illustrates the melodic and harmonic structure of these phrases, showing how the third phrase varies from the first through register change and harmonic adaptation.

Fig.II.22. *Vou Vivendo*: comparação entre a 1ª e a 3ª frase da seção B.

A última frase (do c.29 ao c.32) conclui com uma cadência na tônica. Toda esta seção tem um aspecto cromático descendente, tanto no tocante à melodia como em relação ao baixo que, nos seis primeiros compassos, caminha paralelamente com a

melodia em suas notas de apoio. Com a mudança de registro, observada na terceira frase, estas vozes passam a caminhar em 10as paralelas descendentes. Pode-se, portanto, chegar ao seguinte resumo: I IV I V – I IV (V) I. Figura II.23:

Fig.II.23. Vou vivendo: resumo da seção B.

A terceira seção é formada por quatro frases. A primeira (do c.33 ao c.36) e a segunda (do c.37 ao c. 40) são constituídas por duas semifrases diferentes, todas possuindo derivações “motívicas” muito semelhantes. A segunda frase cadencia na tônica e conclui o antecedente. A primeira frase do conseqüente (do c. 41 ao c.44) retoma a primeira com pequenas modificações ao seu final. No 13º compasso da seção C, exatamente no ponto onde já incidira, por duas vezes em outras composições, o acorde de subdominante menor nas peças Segura Ele e Proezas de Solon, tem-se a seguinte dicotomia: o contraponto do saxofone tenor e a harmonia indicam um acorde de dó sustenido diminuto – II+(Vo9doV) –, mas a melodia compõe sib-dó-ré-dó, com duas notas de choque com o referido acorde (ré e dó)⁹². Pela própria velocidade da execução tal choque não se faz proeminente, embora tendo em vista as considerações das análises anteriores, possa-se sugerir dois acordes para este compasso: mi bemol menor (com 7ª maior ou 6ª implícita) ou dó meio-

⁹² Esta última nota ainda poderia ser interpretada como uma 7ª maior do acorde diminuto.

diminuto (9ª maior implícita). Ambos cumpririam a função da subdominante menor colocada anteriormente. Figura II.24⁹³:

The image shows a musical score for two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together. The lower staff contains a bass line with chords. The first measure is labeled 'II+(Vo9 doV)' and the second measure is labeled 'II'. There are some markings above the notes, possibly indicating articulation or dynamics.

Fig.II.24. Vou Vivendo: zona de choque e solução na seção C.

A última frase (do c.45 ao c.48), por sua vez, retoma os motivos da segunda frase. Assim, como resumo dessa seção, se tem: I II V I – I II+ (V) I. Figura II.25:

The image shows a musical score for a single staff in treble clef. It contains a melodic line and a bass line with chords. The sequence of chords is labeled below the staff: I, II, V, I, I, II, II+ (V), I. There are measure numbers 33, 36, 40, 41, 45, 46, and 48 above the staff. Some notes are circled, indicating dissonance with the chords.

Fig.II.25: Vou Vivendo: resumo da seção C.

Comparando-se os perfis, se pode chegar à seguinte conclusão:

A: I VI IV V – I IV (V) I

B: I IV I V - I IV (V) I

C: I II V I – I II+ (V) I

A *tendência à subdominante* foi observada em todas as seções; esta foi a primeira composição na qual ocorreram frases *téticas*, fato constatado tanto na parte

⁹³ As notas circulasdas são as que estão em choque com o acorde. A seguir se tem a mesma melodia com a harmonização proposta.

A como na C; os contrapontos do saxofone das três seções partem sempre de um mesmo motivo básico.

II.5 Naquele Tempo⁹⁴

A análise desta última peça de Pixinguinha, embora não se baseie na primeira gravação⁹⁵, tal como aconteceu com Segura Ele, pertence ao mesmo conjunto de gravações de Pixinguinha com o flautista Benedito Lacerda, realizadas entre 1946 e 1947. É a única peça que está em tom menor (ré) e a seção C encontra-se na tonalidade homônima maior, implicando uma modulação ao 3º ciclo de 5as. Já a parte B encontra-se no relativo maior (fá), relação bastante utilizada nos choros anteriores. Ritmicamente baseia-se em figuras derivadas da divisão do pulso por quatro, porém sem muitas sincopas. Em dois momentos ocorrem *sextinas*. Tal inclusão foi possível devido ao andamento, mais lento em comparação com os das peças anteriores.

A parte A é composta por um período de 16 compassos dividido, como de praxe, em quatro frases. A primeira (anacruse do c.2 ao 2º tempo do c.5) é dividida em duas semifrases: na segunda (anacruse do c.6 ao c.9) há uma intensificação dos motivos da primeira, funcionando até mesmo como variação a partir da mesma base harmônica (V-I). A segunda frase é composta por duas semifrases de repetição: a primeira conduz ao IV grau e a segunda, ao V, fechando a cadência na dominante. Tem-se, portanto, uma repetição 2ª maior acima, mas com conclusões melódicas diferentes. A primeira frase do conseqüente (anacruse do c.10 ao 2º pulso do c.13)

⁹⁴Gravação: RCA Victor 80.0447-A-1946 em Cabral, Sérgio. *Pixinguinha Vida e Obra*; partitura: idem I.1.

⁹⁵A primeira gravação dessa obra foi feita por Luperce Miranda em 1934, também pela RCA Victor: 33.825-A.

retoma a primeira do antecedente enquanto a última frase (anacruse do c.14 ao 2º tempo do c.17) retoma, em sua primeira semifrase, a segunda frase para, ao final, cadenciar na tônica. Chega-se, assim, ao seguinte perfil: V I IV V – V I II (V) I.

Figura II.26:

The musical score for Figure II.26 is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of eight measures, numbered 2, 5, 7, 9, 10, 13, 15, and 17. The chords are labeled below the staff: V (measure 2), I (measure 5), IV (measure 7), V (measure 9), V (measure 10), I (measure 13), II (V) (measure 15), and I (measure 17). Dynamics 'p' (piano) are indicated above notes in measures 7 and 15, and 'b' (basso) is indicated above a note in measure 9. The score shows a sequence of chords and notes, with some notes beamed together and some measures containing multiple notes.

Fig.II.26. Naquele Tempo: resumo da seção A.

É na seção B que ocorrem as *sextinas*: a primeira frase (anacruse do c.18 ao 2º pulso do c.21) possui tais figuras na primeira semifrase e dois motivos repetidos em uma distância de 2ª maior abaixo, na segunda semifrase. A segunda frase (anacruse do c.22 ao 2º tempo do c.25) continua a repetir os motivos anteriores até chegar à dominante, concluindo o antecedente. Na terceira frase (anacruse do c.26 ao 2º tempo do c. 29) há uma volta às *sextinas* e a segunda semifrase é ligeiramente modificada. A última frase (anacruse do c.30 ao c.33) tem, na sua primeira semifrase, a repetição de dois motivos que culminam na nota ré bemol. Inserida na tonalidade da seção (fá maior), ela é um indicador da região da subdominante menor. Acrescente-se a isso o fato de essa nota ocorrer no 13º compasso desta seção (fato verificado nas peças anteriores). Embora as harmonias editadas normalmente indiquem esse acorde (Bb menor), o arpejo do saxofone indica um acorde de Db maior com 7ª menor. Tal 7ª, se enarmonizada em 6ª aumentada (do bemol = si), faz desse acorde um acorde de 6ª germânica, que é normalmente entendido como II grau sem fundamental, com 9ª

menor e 5ª diminuta, funcionalmente analisado como Vger do V . Existe uma área de choque assinalada na figura II.27.

The musical score for Figure II.27 is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of two staves. The first staff shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The second staff shows a bass line with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. A box highlights a section of the second staff from measure 25 to 28, labeled 'Vger do V', indicating a functional analysis of the chords in that area.

Fig.II.27. Naquele Tempo: área de choque na seção B.

Finalmente, a última frase do conseqüente conclui na tônica. Obtem-se, assim, o seguinte resumo: I VI II V – I VI IV+(ger.) (V) I. Figura II.28⁹⁶.

The musical score for Figure II.28 is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of a single staff. The melody starts with a half note G4 (measure 18), followed by quarter notes A4, Bb4, and C5 (measures 20-21). There are dynamic markings 'h' (forte) and 'p' (piano). The score ends with a final cadence in the tonic (measure 33). Below the staff, the chords are summarized as: I (measure 18), I VI II V (measures 20-21), I (measure 25), VI (measures 26-27), IV+ (V) (measures 29-30), and I (measures 31-33).

Fig.II.28. Naquele Tempo: resumo da seção B.

Na última parte ocorre uma inversão, até então inexplorada, embora perfeitamente natural. O saxofone toma a melodia no antecedente para voltar à função do contraponto no conseqüente com a flauta de volta à melodia. A primeira frase do antecedente (do c.34 ao 2º pulso do c.37) apresenta um relaxamento rítmico, na medida em que é formada por divisões binárias (colcheias) para, só em seu final, apresentar um grupo de semicolcheias. A segunda frase (anacruse do c.38 ao 1º tempo do c.41) é baseada em um só motivo que se repete descendente por graus conjuntos e culmina na tônica. A primeira frase do conseqüente (anacruse do c.42 ao

⁹⁶ O acorde de 6ª germânica é analisado como IV+ enquanto grau, porque a escada de 3ªs que definem um acorde se dá a partir de si (si-reb-fa-lab), IV grau alterada ascendentemente no tom de fá maior.

c.45) retoma a do antecedente mas com diferenças em sua segunda semifrase, cadenciando no IV grau. A última frase (do c.46 ao 49 na 1ª vez e ao 50 na 2ª) se inicia no acorde de subdominante menor (Gm) no 13º compasso da seção e, logo após esse, se faz cadenciar em ré maior. É conveniente ressaltar que o conseqüente é formado apenas por divisões binárias (colcheias), dando uma sensação de tempo ainda mais relaxada para no último acorde, quando se vai fazer a repetição (*ritornello*), voltar às *sextinas* que formam motivos semelhantes aos da seção B e intensificam a cadência (I VI II V) num único compasso. Apenas na repetição há uma finalização conclusiva no acorde da tônica. Figura II.29.

V doV V I VI II V I

Fig.II.29. Naquele Tempo: cadência da seção C

Oferece-se, como resumo da seção o seguinte: I II V I – I IV (V) I. Fig.II.30.

I II V I I IV (V) I

Fig.II.30. Naquele Tempo: resumo da seção C

Comparando-se os resumos de cada seção, se obtém o seguinte:

A: V I IV V – V I II (V) I

B: I VI II V – I VI IV+ (V) I

C: I II V I - I IV (V) I

A *tendência à subdominante* foi observada em todas as seções. De todas as peças analisadas, Naquele Tempo é a única na qual a parte C não está no tom da subdominante, portanto, é a única em que ocorre uma modulação de mais de um ciclo das 5as (3ciclos). Esta também é a única peça em que ocorre um acorde de 6^a aumentada e a divisão do pulso em seis partes (*sextinas*).

I.6 Conclusão

A comparação das análises realizadas neste trabalho com as 5 obras de Pixinguinha levam a algumas conclusões. Uma delas é que este autor utiliza basicamente a tonalidade relativa nas seções B (com exceção da peça Um a Zero, cuja seção B está no tom da dominante) e a tonalidade da subdominante nas seções C (com exceção da peça Naquele Tempo, cuja seção C se encontra na tonalidade homônima maior). Como já foi assinalado, não há partes modulatórias que sirvam de ponte entre uma parte e outra, mas apenas acordes de preparação. Assim, todas essas relações encontram-se configuradas nas relações com as tonalidades paralelas e vizinhas no círculo das 5as. Até mesmo a única exceção que ocorrera na peça Naquele Tempo seria considerada, por Schoenberg, como uma relação **Direta**.⁹⁷ Na

⁹⁷ Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*.p.68. Esta é uma comparação relevante no cotejamento com as obras dos outros compositores que figurarão neste trabalho.

verdade parece tratar-se de um padrão do choro para tonalidades menores - A na tônica menor, B no relativo maior e C na tonalidade homônima maior -, pois várias composições deste gênero se encontram nessa base: Sonoroso (K-ximbinho), Caramelo (Garoto), Mazurca – Choro para violão (Villa Lobos), etc.

Olhando-se as partes internamente, a grande maioria acha-se tonalmente estruturada com o uso de acordes de dominantes secundárias. O acorde de subdominante menor (que indica uma relação um pouco mais longínqua) ocorreu potencialmente 6 vezes e, de fato, 4.⁹⁸ Na seção A da peça Vou Vivendo ocorreram alguns instantes de intercâmbio entre maior e menor e o acorde de 6^a germânica (subV) ocorreu apenas uma vez e ainda de maneira ambígua.⁹⁹

Do ponto de vista da construção das frases, das 15 seções analisadas, 14 são períodos e há apenas uma que se aproxima mais da sentença (C de Segura Ele)., Paradoxalmente porém, do ponto de vista da construção dos antecedentes e conseqüentes, se viu que a repetição imediata da semifrase se deu 9 vezes: A e B (antecedente e conseqüente) de Segura Ele; B (antecedente e conseqüente) de Proezas de Solon; A de Um a Zero; A (antecedente e conseqüente) e B (antecedente e conseqüente) de Vou Vivendo. Desses 14 períodos, 6 apresentam algum tipo de variação, inclusive a própria sentença, o que daria um número de 7 seções. Estas variações se dão: 1) pelo uso do ritmo cruzado no lugar da repetição da frase: em C de Segura Ele, e em A e B de Um a Zero, além da própria repetição dessa última parte, que é em si uma variação; 2) por duas vezes a repetição foi substituída por uma nova frase de mesmo padrão de construção: em B de Segura Ele e de Proezas de

⁹⁸ Duas vezes foi substituído nas ocorrências das “zonas de choque” apresentadas nas análises das peças I.4 e I.5.

Solon; 3) pela transposição para a tonalidade homônima menor: em A de Vou Vivendo; 4) pela mudança de registro: B de Vou Vivendo.

Dos antecedentes, 13 se iniciam com o acorde da tônica enquanto apenas 2 no da dominante. Por outro lado, 10 concluem em *semicadência*, ou seja, no acorde do V grau, enquanto 5 concluem na tônica. Dos conseqüentes, 12 se iniciam no I grau, 2 na dominante e apenas 1 no VII grau. Obviamente, todos concluem na tônica.

Foi observada uma tendência para a região e função de subdominante em 13 das 15 partes analisadas. Essa ocorre aproximadamente no 13º compasso de cada seção e é representada pelo II e IV graus mas podem ser substituídas pelo II+ diminuto e pelos referidos acordes de subdominante menor, que cumprem a mesma função.

⁹⁹ Ver figuras II.24 e II.27.

III Garoto

III.1 Gracioso¹⁰⁰

Este choro foi escolhido para iniciar o capítulo sobre Garoto porque é o único para violão realizado na forma característica: do *rondó*. A peça está situada nos tons vizinhos do círculo das 5as: seção A em ré maior, B em fa# menor (relativo da dominante) e C em sol maior. Ela é executada da seguinte maneira: A B A C (2 vezes) A. Internamente em cada parte ocorrem dominantes e cadências secundárias (nas três partes), acordes de relação com a subdominante menor (3^o, 5^o e 6^o compassos da seção C), além de acordes de 6^a germânica (o subV da MP. 3^o, 11^o e 15^o compassos da parte B). Quase todo acorde possui algum tipo de dissonância ou tensão (7as, 9as, 6as e 13as), tratando-se, portanto, de uma harmonia mais composta por tétrades do que por tríades. Essas tétrades são articuladas principalmente na forma da posição aberta chamada *drop* no jargão *jazzístico*, e consiste em fazer “cair” as 2^a, 3^a, 2^a e 3^a ou 2^a e 4^a notas de uma determinada posição fechada (contada do agudo para o grave) oitava abaixo.¹⁰¹ Nessa peça figuram principalmente os *drops* 2 e 3 e a posição fechada (*4way-close*). Figura III.1:

¹⁰⁰ Partitura: Sardinha, Anníbal Augusto. *The Works of Garoto*. Guitar Solo Publications; San Francisco-USA, 1991. Vol.2, págs.14, 15 e 16. Gravação particular em acetato gravado no início da década de 50 e pertence ao acervo particular do prof. Ronoel Simões.

¹⁰¹ “Decidimos por esta ou aquela posição, baseados na altura *média* do trecho dado. Também devemos ter em mente que quanto mais aberta a posição, mais grossa e pesada será a textura. Drop 2 destaca a melodia, devido ao maior intervalo entre a 1^a e a 2^a voz.” Guest, Ian. Op cit vol.2, p.76.

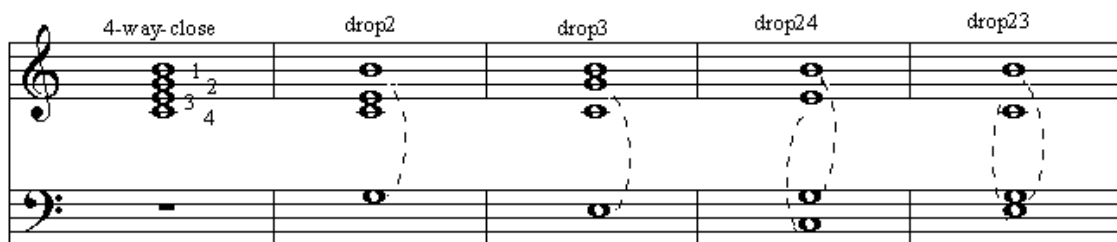


Fig.III.1 Drops.

O processo de redução revelou que Garoto trabalhou mais em forma de coral, figurado ritmicamente baseado na divisão do pulso em 4, do que na forma de melodia acompanhada. A Figura III.2 apresenta os quatro primeiros compassos de Gracioso com a redução embaixo.

Fig.III.2 Redução - Gracioso

A seção A é um período irregular composto por 17 compassos de 2/4. A irregularidade se dá no antecedente (do c.1 ao c.9), exatamente no 8º compasso, que intercala o acorde da dominante da dominante (E7) entre o 2º tempo do compasso 7 e o 1º tempo do compasso 9, encerrando o antecedente na dominante. Este parece ser composto por três frases de três compassos. Figura III.3¹⁰²:

¹⁰² Os arcs representam as frases. O oitavo compasso é o acrescentado.

Fig.III.3 Seção A - Gracioso

Já o conseqüente (do c.10 ao 17) retoma as duas primeiras frases para, na última (de dois compassos, retomando a regularidade), cadenciar no acorde da tônica.

Chega-se, assim, ao seguinte resumo: I (II) VI V – I VI (V) I. figura III.4:

Fig.III.4. Seção A Gracioso – redução

A parte B é mais regular, pois possui 16 compassos. Seu antecedente (do c.18 ao c.25) é composto por duas frases. As duas conduzem à dominante. A citação abaixo mostra como o acorde de 6^a germânica, que ocorre no 2^o tempo do c.28 e no 1^o do c.32, é interpretado normalmente pela MP: como um subV, ou seja, substituto da dominante à distância de um trítono. Para que ele seja entendido como um acorde de 6^a aumentada, é necessário que se faça a enarmonização da nota dó natural (7^a menor da fundamental ré) em si sustenido, tal como demonstra a Figura III.5.

“O primeiro acorde do compasso 32 de Gracioso, [15º compasso da seção B] (...) na verdade substitui o acorde de dominante da dominante (...) de fa # menor, a tonalidade então vigente. As dissonâncias que ele traz são encontradas em uma escala (...), chamada superlócricio [corresponde ao 7º grau da escala bachiana]. (...) Citando mais uma vez o complexo caso dos compassos 20 e 21 de Gracioso, o fá# meio diminuto, legítimo acorde derivado da escala superlócrica, é um D 9, 7 sem fundamental [ré maior], inversão pelo trítono (...) do acorde de dominante (G#) de C#7, dominante da seção.”¹⁰³

O acorde de 6ª germânica acontece como V do V (2º tempo do c.20) na primeira frase e a segunda pode ser dividida em duas semifrases: a primeira leva ao IV grau (c.23) e a segunda leva à dominante. O conseqüente (do c.26 ao c.33) retoma literalmente o antecedente até a metade da segunda frase para, na última semifrase (c.32-33), cadenciar na tônica através do acorde de 6ª germânica no II grau (V ger. do V).

A Figura III.5 mostra o conseqüente da seção B¹⁰⁴:

The musical score for measures 26 to 33 of 'Gracioso' is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes a melodic line and a bass line. Below the staff, Roman numerals and chord symbols are provided for each measure: I, Vo9 do V, Vo9, III Vg. do V, II, V, (IV V) do V, IV Vg. do V, V, I. Brackets above the staff group the measures into phrases: measures 26-27, 28-29, 30-31, and 32-33.

Fig.III.5 Conseqüente da seção B - Gracioso

¹⁰³ Oliveira, Ledice Fernandes de. *Radamés Gnattali e o Violão: Relação entre Dois campos de Produção na Música Brasileira*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1999. p.148.

¹⁰⁴ Os acordes com análises Vo9doV e Vg.doV foram enarmonizados em sua escrita para demonstrarem melhor suas funções harmônicas. Em todos ocorre a nota si #. Na transcrição de Paulo Belinatti está escrito do natural para todas situações.

A Figura III.6 mostra o resumo da parte B: I V IV V – I V IV (V) I.

Fig.III.6 Resumo da seção B - Gracioso

A última seção também é dividida regularmente em antecedente e conseqüente (16 compassos). Sua primeira frase (do c.36 ao c.39)) vai do I ao I através de acordes de passagem com condução cromática-descendente das vozes, passando pelo acorde do IV grau com a fundamental elevada.¹⁰⁵ A segunda frase (do c.40 ao 43) se inicia no acorde chamado de dominante auxiliar pela MP.¹⁰⁶ São as dominantes secundárias dos acordes provenientes do intercâmbio entre tonalidades maiores e menores. Trata-se de um V do VI- . O VI- grau pode ser reinterpretado como um II- (acorde napolitano) que faz uma cadência (II- V) do V para concluir o antecedente na dominante. Figura III.7

Fig.III.7. Antecedente da seção C - Gracioso

¹⁰⁵ “O acorde sobre o ‘#IVm7(5b)’ grau é mais uma opção de sonoridade para a Subdominante principal da tonalidade maior, que ganha autonomia e pertinência funcional para uso nas mesmas situações de presença de um ‘IIIm7’, ou ‘IVmaj7’, ou ainda, dos demais graus de empréstimo modal.” Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. Op. cit. p.157.

¹⁰⁶ Chediak, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1988. p.99.

O conseqüente retoma o antecedente apenas na primeira semifrase (c.44-45), mas com as vozes distribuídas diferentemente. Após o IV grau todo o encaminhamento harmônico é diferente, e acontecem cadências secundárias em direção ao II (c.48), IV (c.49) e, finalmente, ao I grau, concluindo o conseqüente. Chega-se, assim, a este perfil: I V- I II VI (V) I. Figura III.8:

The musical score shows a sequence of chords in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The chords are marked with Roman numerals: I (measure 36), V (measure 43), I (measure 44), II (measure 48), VI (measure 49), (V) (measure 50), and I (measure 51). The notes are connected by slurs, indicating a melodic line.

Fig.III.8 Resumo da seção C - Gracioso

Comparando-se os resumos vê-se que os antecedentes conduzem às dominantes e os conseqüentes, às tônicas. A região mais utilizada antes das cadências foi a do VI grau (submediante) e, apenas na seção B, utilizou-se o IV grau (subdominante).

A: I VI V – I VI (V) I

B: I V IV V – I V IV (V) I

C: I (I) V – I II VI (V) I

Conclui-se que esse choro se diferencia dos tradicionais em quatro pontos: 1) no uso sistemático das “dissonâncias”; 2) na relação tonal entre as partes: no padrão desse tipo de composição tinha-se o B no relativo ou submediante, nesse choro, o B ocorre na tonalidade da mediantes; 3) na irregularidade fraseológica da parte A; 4) no uso de acordes derivados de regiões distantes: submediante bemol (VI-), cadência napolitana (II- V) e acordes de 6^a aumentada.

III.2 Jorge do Fusa¹⁰⁷

A peça Jorge do Fusa apresenta a tendência formal preferida por Garoto em sua obra violonística: o A B A (seguido por uma pequena coda). A relação tonal entre as partes se dá através de homônimos: A está em ré maior e B, em ré menor, uma relação de três tonalidades no círculo das 5as. As relações que regem cada parte se pautam pelas dominantes secundárias, acordes de 6^a germânica, acordes de empréstimo da tonalidade menor homônima e um acorde napolitano na seção B. O uso sistemático das dissonâncias também é marcante. Em geral a abertura mais proeminente é o *drop 3*, mas também figuram algumas aberturas de acordes por 4as na seção B.¹⁰⁸ É importante notar o uso da escala de tons inteiros em semifusas na parte A, de onde proveio o nome da peça. Este uso da fusa é um dos poucos pontos no qual a divisão do pulso em 4 é quebrada.

A seção A é um período composto por 16 compassos que conduz à dominante no oitavo compasso, passando pelo VI grau. É neste que se dá o uso da escala de tons inteiros em semifusa. O conseqüente (do c.9 ao c.16) retoma o antecedente para, na última frase, concluir na tônica. Convém ressaltar alguns pontos: o primeiro acorde do 12^o compasso e o segundo do 13^o são quase o mesmo do ponto de vista do complexo sonoro, qual seja, dó ré mi sib (além de sol no 1^o), porém, do ponto de vista analítico, o primeiro é analisado como acorde de 6^a germânica do II grau, perfazendo uma cadência (IIger. V) do II¹⁰⁹, o que levou a substituição da nota sib da edição em lá# ; o segundo não se dirige de forma cadencial meio tom abaixo e é

¹⁰⁷ Partitura: Idem III.1. Vol.2, p. 30-31. Gravação: Idem III.1.

¹⁰⁸ No contexto da MP o que determina a abertura por 4as são as três ou mais vozes superiores, e não o acorde completo.

analisado como acorde de empréstimo do tom homônimo menor: o VII- grau. Este acorde, embora tenha as notas de um acorde de dominante, não exerce tal função, visto que parece substituir o acorde de subdominante menor por dois motivos: ocorre estrategicamente no 13º compasso (tendência à subdominante) e não se dirige ao grau prometido de resolução (III-). Figura III.9:

(ger) V)II II V II-

Fig.III.9. Jorge do Fusa

Outro aspecto interessante é o do acorde de resolução (c.16): ela não apresenta a nota da tônica (ré), mas é plenamente conclusivo. A dominante (lá), que o antecede, é composta pelas tensões 11+ (ré#) e 13 (fa#) que funcionam como uma bordadura da 9ª (mi) do acorde final, uma dissonância estrutural, visto que não se resolve descendentemente na 8ª. Assim, chega-se ao seguinte resumo da parte A: I VI V – I II (V) I. Figura III.10:

¹⁰⁹ Percebe-se que, nessa cadência, o acorde de 6ª germânica não possui função de dominante, mas de subdominante, porque prepara o V grau. (Ver Cap.I p.25-26).

Fig.III.10. resumo da seção A- Jorge do Fusa

A seção B é também um período composto por 16 compassos. Os acordes por 4^{as} iniciam tanto os dois primeiros compassos do antecedente (c.18,19) como do conseqüente (c.26,27). O primeiro (ré menor) apresenta as 9^a e 6^a como dissonâncias acrescentadas, conferindo-lhe esta última um certo “sabor” modal, pois o modo menor natural não comporta 6^a maior e, sim, o modo dórico. Além disso, tal 6^a menor é tida como nota a ser evitada pelos teóricos da MP.¹¹⁰ Isso significa que essa nota deve ser usada como nota de passagem na improvisação e não pode ser adicionada como nota de extensão do acorde. O mesmo não se dá em relação à 6^a maior.¹¹¹ O segundo acorde por 4^{as} (la maior com 7^a menor e 9^a aumentada ou 10^a menor) é analisado como V, porém, tal configuração é derivada do VII grau da escala bachiana (chamada de melódica no contexto da MP), quando, no lugar da habitual sobreposição por 3as (que geraria um acorde meio-diminuto), se faz uma sobreposição por 4^{as} (gerando a configuração aqui apresentada). Por causa dessa aplicação, esse modo é chamado pelo *jazz* de escala alterada ou modo superlórico.

¹¹⁰ Ver Fig.I.1.

¹¹¹ “Pelo conceito contemporâneo, o acorde (...) não só reúne as notas que o caracterizam, chamadas notas de acorde (n.a.), mas outras também que o enriquecem, chamadas notas de tensão (T), embora a cifra gem indique apenas esporadicamente essas notas. (...) Finalmente, a escala de acorde também pode incluir notas que devem ser evitadas (EV) na formação vertical, mas podem ser usadas em caráter passageiro na linha melódica. Quando usadas verticalmente, comprometem a clareza e/ou identidade do som do acorde.” Guest, Ian. Op cit. Vol.2, p.46.

Portanto, o referido acorde teria origem na escala de si bemol menor bachiana (começada no VII grau). Para isso, tem-se que enarmonizar a nota do# em reb. Figura III.11:

Figure III.11 shows two measures of music. The first measure (measures 18-26) shows a chord labeled 'I' with notes G, Bb, and D. The second measure (measures 19-27) shows a chord labeled 'V' with notes G, Bb, and D, with a sharp sign above the G note.

Fig.III.11 Jorge do Fusa.

Outra possibilidade é derivá-lo da própria escala octatônica: *lá, sib, dó, dó#, ré#, mi, fá#, sol* (as notas do acorde estão em *itálico*). O antecedente (do c.18 ao c.25) conduz à dominante passando pelo III grau. O conseqüente (do c.26 ao c.33) leva à tônica, passando pela região do VI grau. Assim, tem-se o seguinte resumo: I V III V – I V IV (V) I. Figura III.12:

Figure III.12 shows a sequence of chords labeled with Roman numerals: I, V, III, V, I, V, IV, (V), I. The chords are shown in a single line of music with measure numbers 18, 20, 23, 25, 26, 28, 31, and 33.

Fig.III.12. Resumo da seção B de Jorge do fusa.

Por fim, a coda (do c.35 ao c.41) apresenta acordes da função da tônica em aberturas por 4^{as}. O último acorde da música é formado por uma tríade aumentada (dó, mi, sol#) com a 9^a (ré) no baixo ou pode ser visto como um acorde de ré com 7^a, 9^a e 11+ sem terça. Tal configuração é derivada do modo do VI grau da escala menor

bachiana (melódica), chamado de mixolídio 11+¹¹², usado muito freqüentemente em finais de *jazz* e *blues*.

“Convém notar que, como nos casos dos Blues, este último acorde, apesar de possuir características de dominante (...), aparece no lugar onde seria esperado um acorde de tônica, causando dessa forma uma tensão que não resolve. A inclusão da 11^a aumentada nestes casos é usada com freqüência em finais de temas jazzísticos da atualidade”¹¹³

Figura III.13:

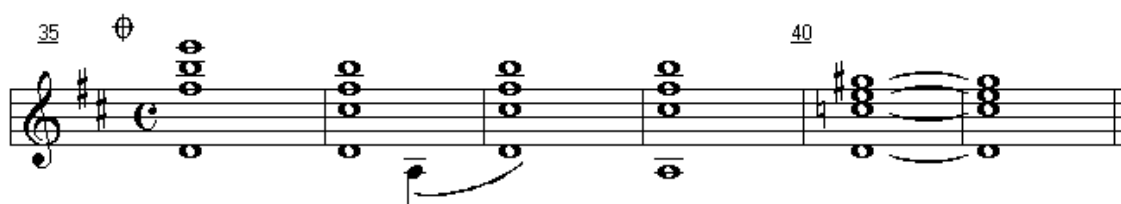


Fig.III.13. Jorge do Fusa: coda.

Finalmente, pode-se comparar os resumos:

A: I VI V – I II (V) I

B: I V III V - I V IV (V) I

Observa-se que a *tendência à subdominante* ocorreu nas duas seções. O uso da tonalidade homônima deu-se de forma diversa do uso habitual. No padrão do choro

¹¹² Nessa tonalidade comportaria as seguinte notas: ré, mi, fa#, sol#, lá, si, dó e ré.

¹¹³ Moura, Paulo C.: Peron, Italo. A Concepção Harmônico e Melódica em Jorge do Fusa, de Garoto. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, No 3, Outubro de 1990. p. 24.

em tonalidade menor se tinha a parte C no homônimo maior e neste caso, a peça está em tonalidade maior e a seção B, no homônimo menor.

III.3 Lamentos do Morro¹¹⁴

Esta peça possui o seguinte esquema formal: Introdução (11 compassos); seção A (16 c.); transição (8 c.); seção B (24c.); seção B'(30 c.) e coda (16c.). Na gravação original ela é ouvida da seguinte maneira: Introdução; A (2 vezes); transição; B e B'; A; B e B' e coda. As tonalidades que regem as seções principais são sol menor em A e sol maior em B, novamente uma relação de tonalidades homônimas. Internamente às partes ocorrem acordes de 6^a germânica (subV) e de empréstimo da modalidade menor nas seções B, B' e coda, além das dominantes secundárias no decorrer da peça inteira. O *drop 3* é a abertura predominante, ocorrendo apenas uma vez uma abertura por 4as na coda. Ritmicamente tem-se a mesma base quaternária de divisão, embora uma única vez tenha lugar um ritmo cruzado no 7^o e 8^o compasso da seção A. Este não ocorre na melodia, mas, sim, no acompanhamento rítmico-harmônico.

Os 11 compassos de introdução não possuem função harmônica e melódica específicas. Tratam-se de jogos rítmicos a partir da subdivisão do pulso em 4, feitos através das cordas soltas e do recurso da *campanella* (corda presa que faz uníssono com corda solta).¹¹⁵

A seção A (do c.12 ao c.27) é uma sentença de 16 compassos, visto que as duas frases iniciais têm começo idêntico, pois ambas fazem o movimento harmônico V - I ,

¹¹⁴ Partitura: Idem III.1. Vol.1, p.18, 19 e 20. Gravação: Idem III.1.

¹¹⁵ “A introdução é tocada com o polegar até o compasso 10 e Garoto tenta imitar o som da percussão do samba dos grupos populares”. Bellinati, Paulo: comentários em Sardinha, Anníbal Augusto. *The Guitar Works of Garoto*. Vol.1, p.42.

porém, na segunda frase, o I grau vem alterado na forma de dominante secundária (Vo9 do IV), exatamente na hemíola referida (razão 3:2). Figura III.14:

The figure shows a musical score with three staves. The top staff is a single melodic line with notes on a treble clef staff, marked with a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (duration 1), A4 (duration 2), and G4 (duration 1). To the right of this staff is the text 'duração de contraste'. The middle staff contains a complex harmonic texture with various chords and melodic lines, including some chromaticism and a hemiola rhythm. The bottom staff is another single melodic line with notes on a treble clef staff, marked with a key signature of one sharp. The notes are: G4 (duration 1), A4 (duration 2), B4 (duration 3), and G4 (duration 1). To the right of this staff is the text 'duração de referência'.

Fig.III.14. Lamentos do Morro: *Hemíola*.

A terceira frase (de contraste) se dirige ao IV grau e é formada por duas semifrases de repetição um tom abaixo (III grau) para, na última frase, fazer uma cadência no V grau. Como resumo da seção, apresenta-se o seguinte: V I V I (Vo9 do IV) – IV III II V¹¹⁶. Figura III.15:

The figure shows a musical score for a summary of section A. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords: V, I, V, I, IV, III, II, V. Above the staff, measure numbers 12, 18, 20, 24, and 26 are indicated. The chords are connected by a melodic line that moves from G4 to F#4, then to E4, D4, C4, B3, A3, and finally G3.

Fig.III.15. Lamentos do Morro: resumo da seção A

¹¹⁶ O I grau do final do antecedente vem sublinhado devido ao fato de ele ser uma dominante secundária sem fundamental, que não fecha o conseqüente, mas preserva a tendência harmônica.

A transição (do c.28 ao c.35) de 8 compassos funciona praticamente como um grande pedal na dominante. Nos dois primeiros compassos há o uso de tríades aumentadas em bloco descendente sob baixo pedal, derivadas da escala de tons inteiros. Nos dois compassos seguintes, o acorde se modifica em ré (sem terça), com 7ª menor (dó), 9ª menor (mib) e 13ª maior (si), que se resolve na 5ª justa (lá). Tal configuração sugere o uso da escala octatônica (ré, mib, fá, fá#, sol#, lá, si, dó)¹¹⁷ Por fim, nos quatro últimos compassos da transição tem-se G/D (I), A#o/D (II+), Am7 (II) e D7 (V), cadência que conclui na dominante, preparando a parte B na tonalidade maior. Em toda a transição são utilizados ritmos advindos da própria seção A. Figura III.16:

Fig.III.16. *Lamentos do Morro*: Transição

A parte B possui uma estrutura ternária de 24 compassos.¹¹⁸ São 6 frases de quatro compassos cada e podem ser agrupadas de duas em duas frases. A segunda frase (anacruse do c.40 ao 1º pulso do c.43) é praticamente a repetição da primeira (anacruse do c.36 ao 1º pulso do c.39), transposta e adaptada à região do II grau.

¹¹⁷ As notas sublinhadas estão no acorde. Tal acorde já tinha sugerido a escala diminuta na peça *Gracioso*: “Por outro lado, o compasso 46 da mesma obra apresenta um diminuto que, graças à sua condução melódica do soprano, possui 4J e 9ª maior, representando um D 7, 9b e 13. A conjugação destas dissonâncias remete à chamada escala “dim-dom”, responsável por incorporar formas inusitadas do acorde diminuto”. Oliveira, Ledice Fernandes de. Op cit. p.148.

¹¹⁸ Um dos poucos exemplos de estrutura ternária na MP é o caso do *blues*: “A forma Blues aab, é uma forma de doze compassos envolvendo duas repetições da frase ou letra a de quatro compassos através dos compassos 1-8, seguidos pela frase ou resposta b nos compassos 9-12, coincidindo com a cadência”. Jaffe, Andy. Op. cit. p.41.

Estas duas frases compoariam o antecedente da sentença, se a estrutura fosse regular, já que há, na segunda frase, a repetição transposta da primeira. A terceira frase (anacruse do c.44 ao 1º pulso do c.47) vai do III ao V grau e a quarta frase (anacruse do c.48 ao c.51) se resolve no I grau (c. 49), ponto no qual uma quadratura regular normalmente resolveria. Porém, através de uma cadência secundária (II V do II nos compassos 50 e 51), a quinta frase (do c.52 ao c.55) vai do II ao acorde de 6ª aumentada dominante individual do VI grau, para, na última frase (do c.56 ao c.59), concluir em semicadência através do final interrogativo na dominante (V grau). A melodia acontece na região média do instrumento (principalmente na 4ª corda), o que dá um contraste de timbre em relação à parte A.¹¹⁹ O perfil de seção B é o seguinte: I II – III V I – II VI V. Figura III.17:

36 40 44 48 56 59
 I II III V I (V do II) II VI V

Fig.III.17 Lamentos do Morro: resumo da seção B

A seção B' traz os 16 primeiros compassos de B sem alteração. É na sua continuação (do c.60 ao c.73) que se dá a diferença. Com mais 14 compassos (totalizando 30). Desses últimos, os quatro primeiros (do c.60 ao c.63) formam uma frase através de duas semifrases de repetição transposta no II e o VII- grau. A segunda frase (do c.64 ao c.69) parte do I grau e se dirige a uma cadência na

¹¹⁹ “A partir do compasso 36 [parte B], a melodia é um tributo a Ary Barroso e é quase uma citação de seu

dominante (passando pelo VI-) através de dois compassos adicionais (formando uma frase de 6 compassos). A última frase (do c.70 ao c.73) traz os primeiros acordes da seção A transpostos para a tonalidade homônima maior (do I ao V grau), o que torna a volta (repetição) tranqüila. Como resumo da seção B', tem-se o seguinte: I II – III V I – II I II V – I V. Figura III.18:

Fig.III.18. Lamentos do Morro: Resumo da seção B'.

A coda (do c.74 ao c.89) continua a seqüência da A transposta, que já vinha finalizando B', em seus dois primeiros compassos. Nos compassos 76 e 77 há a cadência: V Vger (em abertura por 4as) e I (c.78 e 79). Este último acorde possui a mesma configuração do último acorde de Jorge do Fusa: uma tríade aumentada com a 9ª no baixo, que também pode ser interpretado como um G7, 9 e 11+ (sol com sétima, nona e décima-primeira aumentada sem terça). Este acorde deriva-se, portanto, da mesma escala (mixolídio 11+), que é sugerida pelas próprias notas que o antecedem em sincopas. Por fim, há um jogo rítmico que parece retomar a introdução, com a diferença de esse dar-se no acorde (mixolídio 11+) em questão. Figura III.19 :

Fig.III.19. Lamentos do Morro: coda.

The image shows a musical score snippet in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score consists of a single line of music with several chords. Above the staff, measure numbers 74, 76, 77, 81, and 89 are indicated. Below the staff, Roman numerals are written: I, V, V ger, and I. The chords are: a triad of F#4, A4, C5 (I); a triad of F#4, A4, C5 (V); a diminished triad of F#4, A4, Bb4 (V ger); and a triad of F#4, A4, C5 (I). The music is written in a style that suggests a harmonic exercise or a specific analysis of a piece.

Comparando-se os resumos, pode-se concluir:

A : V I V I – IV III II V

B : I II – III V I – II VI V

B' : I II – III V I – II III V – I V

Observa-se que todas as seções terminam na dominante, o que determina, em parte, a necessidade de coda e da introdução. Em parte porque, na gravação original, a transição é omitida na repetição formal. Outro dado interessante é que a volta ao A não se dá em seu 1º compasso, mas no 7º, exatamente no ritmo cruzado, o que leva a crer que o acorde diminuto no I grau (Vo9 do IV) foi o pivô da modulação de retorno da tonalidade maior para menor, enquanto o recurso da igualdade de dominante foi utilizado no caso oposto (do menor para o maior).

III.4 Enigma¹²⁰

Das peças analisadas neste trabalho, Enigma é a única que não foi colhida de uma transcrição, mas, sim, de um manuscrito:

¹²⁰ Partitura: Idem III.1. Vol.2, p.19-20. Gravação: não há registro com a interpretação de Garoto.

“O único documento remanescente desta peça é um manuscrito em Bb menor intitulado: ‘A Nova Série para Violão’ e foi escrita provavelmente nos anos 50. Este arranjo em A menor é quase uma transposição exata do texto original, deixando a execução mais fluente, rica e natural. De acordo com o maestro Radamés Gnattalli, a parte em Bb menor poderia ser para piano.”¹²¹

Trata-se de um A B A seguido de uma pequena coda. A seção A está em lá menor e a B, em ré maior, ou seja, uma relação de 2 ciclos no círculo das 5as. Internamente às partes ocorrem acordes de empréstimo, de 6^a napolitana (II-) e germânica (subV), bem como cadências e dominantes secundárias. Também nessa peça figuram acordes em aberturas por 4as em abundância, o que resulta numa atmosfera bastante *jazzística*.¹²² Embora a principal divisão do pulso seja a quaternária, há uma série de quiálteras (sextinas, quintinas e tercinas) e, até, figuras de divisão do pulso em oito (fusas). Estas não quebram a fluência básica do binário no choro, antes, funcionam como ornamentos e arpejos de efeito.

A seção A é um período irregular de 18 compassos. Sua irregularidade se dá no antecedente (anacruse do c.1 ao c.10), mais especificamente, em sua segunda frase (anacruse do c.5 ao c.10), de 6 compassos divididos em 3 semifrases. As duas últimas compõem uma grande progressão por 4as ascendentes, que vai do IV ao V, passando pelo II- (acorde napolitano). A Figura III.20 mostra as três semifrases:

¹²¹ Bellinati, Paulo. Em Sardinha, Annibal Augusto. Op. cit. Vol.2, p.38. Tal arranjo, escolhido aqui para efeito de análise, não difere no que diz respeito às notas, mas, sim, na escrita, ressaltando melodias e notas prolongadas.

¹²² “*Enigma* (ou *Enigmático*) é um choro de caráter modulante, cuja primeira parte é apoiada na tonalidade em si bemol menor e a segunda parte em mi bemol maior. Neste choro a influência do jazz é marcante, através de acordes alterados. Para executá-lo, o violonista clássico terá de recorrer, no que diz respeito às posições da mão esquerda, a processos usados pelos guitarristas de jazz norte-americanos. Não conhecemos nenhuma gravação desta peça. Temos, para violão, um manuscrito do próprio punho do autor.” Simões, Ronoel. *O Meu Amigo Garoto*: comentário no encarte do disco *Tributo a Garoto*, de Radamés Gnattalli e Rafael Rabello, gravado na década de 70 para a Funarte.

Fig. III.20. Enigma: trecho do antecedente da seção A.

Fig. III.20. Enigma: trecho do antecedente da seção A.

O conseqüente (anacruse do c.11ao 1º tempo do c.18), já regular em 8 compassos, retoma a primeira frase do antecedente e, na cadência, há uma progressão cromático-descendente a partir do VI grau na primeira inversão que conclui na tônica. A Figura 19 mostra tal progressão. O segundo e quarto acordes são da mesma tipologia: diminutos com 7ª maior 13ª menor acrescentadas. Estas dissonâncias também parecem ser derivadas da escala octatônica, tome-se o segundo acorde por exemplo: ele possui as notas sol, sol#, si, ré, mi e fá. Ficam faltando lá# e do# para completar a escala. Figura III.21:

Fig. III.21. Enigma: cadência seção A.

Fig. III.21. Enigma: cadência seção A.

Como resumo da seção, dá-se o seguinte: I IV V – I VI (V) I. Figura III.22:

Fig. III.22. Enigma: resumo da seção A.

Fig.III.22. Enigma: resumo da seção A

Já a seção B é regular: um período de 16 compassos. O antecedente (anacruse do c.19 ao c.26) é feito por duas frases de 4 compassos cada. Os primeiros 4 compassos do antecedente se iniciam com uma cadência no I grau e terminam com outra no II . Já a segunda frase é formada inicialmente por acordes com a mesma estrutura intervalar: uma tríade menor na 1ª inversão¹²³, que evolui em 5^{as} ascendentes. No acorde mais agudo, há uma transformação de menor para maior e a estrutura superior se torna “quartal”. Este acorde desce meio-tom cromático, para, finalmente, fazer uma cadência na dominante: IV Vger.doV V. Figura III.23:¹²⁴

23 26

II VI (III) VII VII- IV V ger.doV V

Fig.III.23 Enigma: trecho da seção B

A primeira semifrase do conseqüente (c.27-28) retoma o antecedente com uma substituição harmônica: no lugar da cadência inicial IV V I, dá-se VII- V I. Vê-se que, como, aqui, tanto o IV (que é menor) quanto o VII- são acordes de empréstimo da tonalidade homônima menor, eles são passíveis de permuta. A segunda semifrase (anacruse do c.29 ao 1º pulso do c.31) já se diferencia daquela do antecedente, mas também se dirige ao II grau. Ocorre, em seguida, uma dominante da dominante, que

cadência no I grau na 2ª inversão (c.32). Neste acorde dá-se o mesmo fenômeno ocorrido em Jorge do Fusa: embora o acorde não contenha a fundamental e esteja aberto em 4^{as}, ele exerce uma função equivalente à do clássico I6/4, uma dominante antes da cadência final. Como resumo da seção se tem: I II VII V – I II (V) I. Figura III.24:

I II VII V I II (V) I

Fig.III.24. Enigma: resumo da seção B

A pequena coda (anacruse do c.37 ao c.39) é de apenas 3 compassos e faz a última cadência: VI Vger. I, sendo este último menor com 7ª maior. Figura III.25:

VI V ger. I

Fig.III.25. Enigma: coda.

Comparando-se as seções se têm:

A: I IV V – I VI (V) I

B: I II VII V – I II (V) I

¹²³ No terceiro acorde há uma nota adicional no baixo que transforma o acorde num meio-diminuto, porém, a

Observou-se a *tendência à subdominante* em ambas as seções, pois, segundo Riemann¹²⁵, na tonalidade menor o acorde paralelo se dá na 3^a acima, isto é, a função chamada de anti-relativa só existiria na tonalidade menor, o que faz com que o VI grau da parte A seja analisado como Sp (subdominante paralela). O uso da região do VII grau em B também é importante ressaltar, embora esta ocorra mais em decorrência de uma progressão simétrica (de 5as ascendentes) do que em virtude de cadências que conduzem a tal região. Esta passagem extrapola o âmbito das funções tonais para o de um paralelismo em bloco ascendente, que, no contexto do choro, não conduz de maneira habitual a regiões mais distantes. A relação entre as tonalidades é completamente inusitada: tônica menor e subdominante maior. Schoenberg¹²⁶ classifica tal relação como **Indireta**, portanto, mais distante que a relação com o homônimo maior, mais vigente em choros de tonalidade menor. Por fim, observa-se que os períodos não se iniciam com os acordes de tônica, mas, sim, com uma cadência que se dirige a esses graus.

III.5 Sinal dos Tempos¹²⁷

Como o próprio título sugere:

estrutura das três notas superiores continua a mesma.

¹²⁴ A nota grifada é a adicional acima referida.

¹²⁵ “Pois, já sabemos que a mesma escala fundamental pode ser relacionada tanto a um sistema de três acordes maiores como menores, e que na realidade se pode formar com as notas da tonalidade de *dó maior*, também os acordes da tonalidade de *lá menor*, ou, ao revés, com as notas da tonalidade de *lá menor*, os três acordes principais da tonalidade de *dó maior*. Ambas tonalidades se chamam, (...), ‘tonalidades paralelas’, e os três acordes principais de uma tonalidade são os acordes paralelos da outra.” Riemann, Hugo. Op. cit. p. 107.

¹²⁶ Schoenberg, Arnold. *Structural functions of Harmony*. London: Williams and Norgate, 1976, p. 75.

¹²⁷ Partitura: Idem III.1. Vol.1, p.24-25. Gravação: Idem III.1.

“Entre todos os ‘choros’ que Garoto compôs, este pode ser considerado o mais audacioso para aqueles dias. Garoto provou definitivamente que estava à frente de seus contemporâneos.”¹²⁸

Trata-se de um ABA seguido de uma pequena coda. A relação tonal entre as partes não é das mais inusitadas: seção A em c# maior, B em c# menor. A diferença se dá no uso abundante dos acordes de 6^a aumentada (subV), das dominantes auxiliares e de um grande número de dissonâncias acrescentadas. Progressões que quase não se explicam tonalmente e de significado dúbio podem ser fatores tributados ao peso dessa peça. Ritmicamente, continua na mesma relação dos choros anteriores.

A seção A é quase indecifrável: 23 compassos sem repetições claras de frases que possibilitassem ser classificados como período ou sentença. Por isso, foi feita uma divisão em 5 frases: a primeira (do c.1, que é considerado aqui como sendo um anacruse- ao 1^o pulso do c.5) e a segunda (anacruse do c.6 à 1^a semicolcheia do c.9) de 4 compassos cada; a terceira (anacruse do c.10 ao 2^o pulso do c.14) de 5 compassos; a quarta frase (anacruse do c.15 ao 1^o pulso do c.20) de 6 compassos e a cadência (anacruse do c.21 ao c.23 que se liga ao 1^o compasso na repetição)¹²⁹ de 4 compassos. Este conjunto de frase se dividiriam em dois grupos: o primeiro de 13 compassos (antecedente?) e o segundo de 10 (conseqüente?). A primeira frase vai do I ao I grau, passando por dois acordes de 6^a aumentada: I Vger.doV/ II/ Vfr./ I//. A segunda frase é constituída por duas semifrases de repetição idêntica: Vfr.doIV/ IV.

Figura III.26¹³⁰:

¹²⁸ Bellinati, Paulo em Sardinha, Annibal Augusto. Op. cit. V.1, p. 42.

¹²⁹ Percebe-se que aqui a fórmula encontrada para a escrita musical não foi das mais felizes. O *ritornello* deveria ser colocado no 2^o compasso, que, na verdade, seria o 1^o, e um compasso deveria ser acrescentado ao final da seção com o mesmo conteúdo do anacruse, antes do sinal de repetição.

¹³⁰ A letra a após a indicação do compasso 9 significa a antecipação desse acorde, advindo do compasso anterior.

I V ger do V II V fr I V fr do IV V fr do IV

Fig.III.26. Sinal dos Tempos: trecho da seção A

A terceira frase faz uma grande progressão que começa e termina no mesmo ponto: o acorde de 6^a aumentada dominante do V grau. Este acorde desce meio tom e faz uma volta em cinco 5^{as} ascendentes, até atingir o ponto de partida: A7911+, G#7911+, C#7911+, F#7911+, B7911+, E7911+ e A7911+. Todos os acordes são da mesma tipologia: exatamente aquela dos acordes finais em Jorge do Fusa e Lamentos do Morro, a saber, uma tríade aumentada com o baixo na 9^a maior (ou um acorde com 7^a menor, 9^a maior e 11^a aumentada sem a terça). Porém, as 11^{as} resolvem ascendentemente nas respectivas 5^{as} justas de cada acorde, exceção feita ao primeiro acorde, que resolve na 5^a aumentada, e ao último, que resolve na 13^a maior. Alguns acordes possuem a terça maior que os completa. Figura III.27:

Grau C#: II V I IV V II- III- II
10 12

Função V ger do V V V do IV V do V II- V do III- V do II- V ger do V

Fig.III.27. Sinal dos Tempos: Trecho 2 da seção A

A terceira frase pode ser dividida em três semifrases de repetição transposta: cadências do tipo II V I, que mudam o “alvo” através dos graus no campo harmônico.

O primeiro deles é o próprio I grau, mas, como o baixo não é explicitado, a cadência se torna dúbia: literalmente se têm IV Vo13 VI. Porém, quando se especula a respeito dos possíveis baixos implícitos nos blocos, se vê a cadência II V I, pois, é comum nos estudos de MP se omitir o baixo para se obter um maior colorido através de dissonâncias acrescentadas. O arpejo após o último acorde pode ser tanto de lá# menor com 7^a quanto de dá# maior com 6^a. Figura III.28:

Literal 15 IV Vo13 VI

Baixos implícitos II V I

Fig.III.28. Sinal dos Tempos: trecho 3 da seção A

A segunda semifrase se dirige ao V grau através da cadência II Vit. do V.¹³¹ O acorde de resolução possui 7^a maior acrescentada, uma dissonância que não é característica do V grau. Como não se pode falar aí de modulação, visto que não se permanece nessa tonalidade, é como se fosse o equivalente a uma terça de “Picardia” na região do V grau. Tal cadência se repete literalmente um tom abaixo, formando a terceira semifrase, resolvendo-se no IV grau, que, por sua vez, já possui 7^a maior acrescentável. Figura III.29:

16 18(a) 20(a)

VI(I) (II Vit. V (II Vit. D)IV

Fig.III.29. Sinal dos Tempos: trecho 4 da seção A

Por fim, a cadência parte do IV grau menor, que é funcionalmente um II do III-, sendo intermediado pelo respectivo V. O acorde de resolução (III-) se transforma em acorde menor e é um II do II- (napolitano), que, sem a intermediação do V, se resolve em II-. Finalmente, o II- realiza a cadência napolitana em direção ao I grau (II- V I), finalizando a seção A. Figura III.30.

(II V)III- II do II- II- V I

Fig.III.30. Sinal dos tempos: cadência da seção A.

Como resumo da seção A, tem-se o seguinte: I IV II – IV (V) I. Figura III.31:

I IV II IV (V) I

Fig.III.31. Sinal dos tempos: resumo da seção A.

A seção B, por sua vez, pode ser considerada como período, porém irregular. São 21 compassos, divididos em 13 de antecedente e 8 de conseqüente. A primeira frase (anacruse do c.25 ao c.29) possui 5 compassos, sendo o 5º adicional, pois trata-

¹³¹ A cifra Vit. indica o acorde italiano de 6ª aumentada, aquele que é triádico.

se de um retardo da resolução do acorde do 4º compasso, na forma de arpejo. Assim, se têm na primeira frase: Vo9 VI IV III (I). O VI grau apresenta a 5ª aumentada, o IV é menor com 7ª maior e o III também é aumentado. Portanto, todos possuem alguma “distorção”, o que não permite a tonalidade se apresentar de maneira clara. Poderiam ser considerados como acordes errantes no contexto da MP.¹³² Já a segunda frase (do c.30 ao 1º pulso do c.37), de 8 compassos, possui um direcionamento tonal mais claro: primeiro na cadência (II II-) do III; e, posteriormente, na cadência para a dominante (II Vfr.) do V. O conseqüente retoma o antecedente em seus 5 primeiros compassos, mas compensa a irregularidade com uma cadência de três compassos (c.43 e 44 até a antecipação do 1º pulso do c.24 na repetição). Esta parte do acorde de 6ª aumentada no V grau (c.43), realiza uma aproximação cromática no II- (napolitano), com 5ª aumentada e 5ª justa ao mesmo tempo (c.44), para ir ao V grau. Este possui, novamente, a mesma tipologia do mixolídio 11+, a 11ª aumentada se resolve na 5ª justa e o último acorde permanece suspensivo, na medida em que não realiza o retardo do III (aumentado) I, mas estaciona no III. Figura III.32.

Fig.III.32. Sinal dos Tempos: trecho da seção B.

¹³² “Estes acordes apresentam uma falta de sentido claro, de definição da sua fundamental, o que torna o seu sentido harmônico vago, isto é, sem uma relação definida com a tônica”. Dudeque, Norton Eloy. Op. Cit., p.115

Assim, se dá o resumo da seção B: V I III V- V I (V) III. Figura III.33:

Fig.III.33. Sinal dos Tempos: resumo da seção B.

A coda (do c.45 ao c.c.48) é de apenas três compassos e traz a cadência III- II- I, todos acordes da tipologia X7M9 (acorde maior com 7^a e 9^a maiores) e, por fim, um glissando descendente de acordes por 4^{as} encerram a peça. Figura III.34:

Fig.III.34. Sinal dos Tempos: coda.

Comparando os perfis, se têm:

A: I IV II – IV (V) I

B: V I III V – V I (V) III

É difícil falar em *tendência à subdominante* em estruturas tão irregulares, mas pode-se especular em relação à seção A. Tal irregularidade é mais um dado que contribui para a impressão do avanço que esta peça teria apresentado em relação a

outras que lhe eram contemporâneas. A falta de resolução na parte B só é concluída no retorno ao A, que se inicia no I grau. Em alguns trechos há quase uma suspensão tonal¹³³: a terceira frase de A e a “errância” dos primeiros compassos de B, tal como ocorrera em B de Enigma, é outro elemento bastante arrojado em Garoto.

III.6 Conclusão

Do ponto de vista formal, conclui-se que Garoto parte do esquema prototípico do choro (ABACA) em direção ao ABA. Pode-se citar diversas outros choros para violão no mesmo esquema formal: A Caminho dos Estados Unidos, Carioquinha, Tristezas de um Violão, Nosso Choro, Choro Triste No.2. Mas, em peças que não foram pensadas para violão, verifica-se um equilíbrio entre estas duas formas.¹³⁴ Apesar da aparente simplificação, outros elementos passam a coexistir: introduções, codas, estruturas ternárias, períodos irregulares e até transições.

As relações tonais se pautam pela relação de tons vizinhos, relativos e homônimos, relações estas que não representam um avanço, com exceção da relação tonal em Enigma: de dois ciclos de 5^a entre uma tonalidade menor e sua subdominante maior.

¹³³ “A noção da tonalidade suspensa por sua vez é esclarecida por apresentar algumas características: 1) o centro tonal permanece latente, isto é, sem apresentar nenhuma ambigüidade e no entanto, não explicitado. 2) rápida alternância entre várias regiões tonais (...) 3) e principalmente passagens onde predominam acordes vagantes (...) O aspecto vagante da tonalidade suspensa envolve quase que exclusivamente o uso de acordes vagantes (...) Assim, tonalidade suspensa é considerada como uma verdadeira suspensão do sentido de centro tonal, muito embora esta possa ser inferido por estar implícito.” Dudeque, Norton Eloy. Op. cit. p.135, 136.

¹³⁴ Das obras editadas para violão por Paulo Bellinati (op. cit.), em apenas duas figura o *rondó*. Já na edição da editora Fermata de 1970 - *15 Choros de Garoto* - com os direitos autorais de 1951 da Editora Musical Bandeirante, 7 se encontram na referida forma e o restante em ABA. Cabe lembrar que duas peças coexistem nas duas edições: uma de cada tipo formal.

No que tange às relações internas às seções, Garoto utilizou praticamente todas as possibilidades da harmonia tonal: dominantes e cadências de dominantes secundárias, acordes de empréstimo da tonalidade homônima menor na tonalidade maior, cadências com o acorde napolitano e com acordes de 6^a aumentada (subV).

É principalmente no uso das dissonâncias acrescentadas que Garoto vai além da sua época: 6^{as}, 7^{as}, 9^{as}, 11^{as} e 13^{as}, a partir de uma base formada por tétrades, que serão a estrutura harmônica principal da MP a partir da bossa nova.

“Em nosso contexto, a sétima (...) deixa de ser entendida como uma dissonância adicionada ao acorde e passa a ser interpretada como uma nota constitutiva e tão própria ao acorde quanto o é [sic.] a fundamental, a terça e a quinta.”¹³⁵

Estas tétrades se organizam, como foi dito anteriormente, na forma de *drops*, pois a posição fechada (*4-way close*) nem sempre é possível de ser realizada no violão. Além disso, há a ocorrência das aberturas por 4^{as} sobrepostas, completamente inusitadas na MP do Brasil na década de 50. Cabe salientar que elas terão seu ápice no *jazz* dos anos 60 em músicos como Herbie Hancock, McCoy Tyner, Wayne Shorter etc.

O próprio processo de redução revelou que, quando Garoto compõe para violão, há uma predominância do pensamento harmônico sobre o melódico. Isto se deve mais ao fato de todas as peças terem sido reduzidas ao esquema do coral sem a figuração rítmica, procedimento favorecido por este instrumento no qual foi

¹³⁵ Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. Op. cit. p. 13 e 14.

composto, do que a ausência de pensamento melódico na obra de Garoto, o que pode ser verificado em seus 15 choros citados anteriormente. Embora tudo leve a crer que, quando, nessas peças há uma predominância do melódico sobre o harmônico, a criatividade de Garoto não alcança vãos tão altos.

Verificou-se uma predominância quase absoluta do período sobre a sentença e, na sua grande maioria, os antecedentes conduzem à dominante, excepcionalmente ao I e ao II graus. Os conseqüentes, também na grande maioria, vão à tônica, mas há três casos de término na região da dominante e um caso de finalização no III grau. A *tendência à subdominante* foi encontrada em 6 das 12 seções analisadas.

Do ponto de vista rítmico, não houve grandes intervenções, na medida em que se entende ritmo apenas como divisão e organização do pulso, pois, do ponto de vista fraseológico, ele é absolutamente não-linear em função das diversas estruturas irregulares citadas anteriormente. Antecipações e sínopes numa base quaternária são inerentes ao estilo. A única ressalva é a do ritmo cruzado em Lamentos do Morro.

“Nós devemos concluir que uma forma *pode* ser um ritmo, mas nenhuma forma é *necessariamente* um ritmo.(...) Uma forma é freqüentemente um ritmo, e pensar forma como uma coisa estática é certamente mais refutável.”¹³⁶

¹³⁶ Cooper, Grosvenor; Meyer, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1963. p.146.

IV- Tom Jobim

IV.1 Chega de Saudade¹³⁷

Esta composição não foi escolhida para abrir a seção sobre Tom Jobim por ser considerada o marco da bossa nova¹³⁸, mas, sim, porque foi considerada pelo próprio compositor como um choro de duas partes.

“Descansado e respirando o ar puro da montanha, compôs no violão [sic] o que pretendia ser um choro de duas partes.”¹³⁹

Esse fato a conecta com as últimas composições de Garoto analisadas neste trabalho, com a diferença de que não há um retorno ao A inicial. Esta composição possui uma introdução e, por possuir uma seção A na tonalidade de ré menor, e uma parte B na tonalidade homônima maior, se situa dentro da tradição do choro em tom menor, no qual a seção C se situava na tonalidade homônima.¹⁴⁰ Internamente às partes, tem-se o uso das dominantes secundárias, acordes de 6^a aumentada (subV) e 6^a napolitana (-II), que ocorrem logo na introdução. Os acordes também são formados a partir de tétrades, mas não apresentam aberturas especiais, como quartas, nas gravações analisadas. O processo de redução revelou um dado interessante no aspecto rítmico: que a sincopa melódica exerce, em quase toda a peça, função de antecipação

¹³⁷ Gravação: Odeon 3073 – 1959. Partitura: Songbook Tom Jobim. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. Vol.II, p. 55 e 56.

¹³⁸ “Se há uma data a ser considerada como a do nascimento da bossa nova, março de 1959 não pode ser esquecida, pois foi naquela mês que a gravadora Odeon lançou o LP Chega de Saudade, com João Gilberto.” Cabral, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997. p. 144

¹³⁹ Idem, ibidem. p.123

¹⁴⁰ Como a peça Naquele Tempo de Pixinguinha, analisada nesse trabalho.

e que, se se colocassem as notas nos pulsos (retirando-as de sua posição defasada em relação a eles), toda a característica desse estilo (o ritmo sincopado da Bossa Nova) se esvaeceria, resultando em algo (se se retirassem também as “dissonâncias” dos acordes) que se aproximaria de um *Lied* romântico. Como se verá neste capítulo, todos os trabalhos de Tom Jobim que serão analisados apresentam esta marca. A Figura IV.1 apresenta os 8 primeiros compassos desta canção (desconsiderando a introdução) e compara a melodia escrita na pauta superior com a redução rítmica na pauta inferior.



Fig.IV.1 Redução rítmica em Chega de Saudade.

A introdução é constituída por 8 compassos que, executada à flauta, parte do IV grau e afirma a tonalidade através da cadência IV V I. Ao final há uma segunda cadência através do acorde napolitano (II- V I). Entre estas duas cadências há um II grau na forma de V do V e, após a última delas, se têm um acorde de preparação para a entrada do canto: o acorde de 6^a germânica com função de dominante (V ger.).
Figura IV.2.

Fig.IV.2 Chega de Saudade: introdução.

A parte A possui, em sua edição, 16 compassos repetidos com diferentes finais, o que totaliza 32. Mas, para efeito de análise, se preferiu agrupar os compassos de dois em dois, sendo que cada compasso analítico ocupa o espaço de dois compassos musicais e, no lugar do *ritornello*, se reescreveu a repetição. Com isso se chegou a uma estrutura de período de 16 compassos, com a ocorrência da *tendência à subdominante* no 13º compasso. A primeira frase (do c.9 ao c.12) vai do I grau ao Vfr. A segunda (do c.13 ao c.16) possui um início semelhante a primeira, através da repetição idêntica da primeira semifrase, mas caminha para outra direção do ponto de vista melódico. Do ponto de vista harmônico, o alvo é o mesmo: Vgrau. Este conclui o antecedente do período. O conseqüente (do c.17 ao c.24) retoma a primeira frase do antecedente, mas conclui em uma dominante secundária, que conduz ao II grau (c.21, a tendência mencionada). Este inicia a cadência (do c.21 ao c. 24), que finaliza o período na tônica. Como resumo dessa seção se tem: I V I V – I IV (V) I. Figura IV.3.

Fig.IV.3. Chega de Saudade: resumo da seção A.

Na seção B o mesmo princípio de redução de compassos ocorreu. Constituída por 22 compassos, os 16 primeiros dessa seção compõem um período e os 6 últimos funcionam como uma extensão. A primeira frase (do c.25 ao c.28) se inicia com uma derivação do motivo inicial da parte A. Figura IV.4.

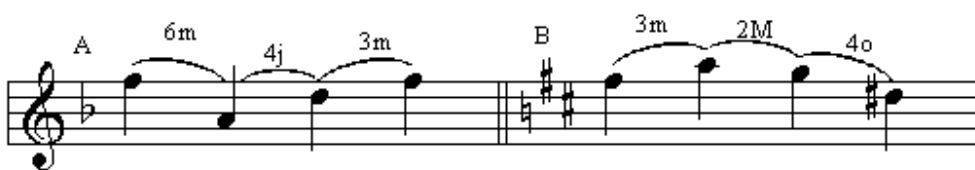


Fig.IV.4. Chega de Saudade: derivação motívica de A para B

A segunda semifrase (anacruse do c.27 ao c.28) é formada por dois motivos de repetição transposta: ambos com terminação de 2^a descendente. A segunda frase (anacruse do c.29 ao c.32) intensifica o movimento rítmico nas duas semifrases, porém há um relaxamento no seu final, com mais uma terminação de 2^a descendente. O conseqüente (do c.33 ao c.40) é constituído, em sua primeira frase (do c.33 ao 36), praticamente de uma volta à primeira frase da seção A, embora, adaptada à tonalidade homônima maior e, ao seu final, uma cadência secundária (II V) a dirija ao IV grau no seu 13^o compasso (c.37, *tendência à subdominante*). A última frase (do c.37 ao c.40) também intensifica a movimentação rítmica e a sua conclusão se dá, melodicamente, na 3^a da tonalidade, porém, harmonicamente, no lugar do I grau, que resolveria regularmente a seção, no III grau (mediante) na forma de dominante secundária (V do VI). Este também resolve numa dominante secundária do VI grau (V do II). A partir daí se dão os 6 compassos de extensão (anacruse do c.41 ao c.46),

que repetem três vezes a frase da cadência do período na forma do *turnaround*: II(V do V) V I VI(V do II). Na terceira vez que se dá a cadência II V, há uma resolução final no I grau. Chega-se, assim, ao resumo da seção B: I V I V – I VI IV (V) I.

Figura IV.5

I V I V I VI IV (V) I

Fig.IV.5. Chega de Saudade: Resumo da seção B.

Como aqui não há uma volta a seção A para finalizar a peça, a extensão de B cumpre uma função de coda, que reforça o término na tonalidade maior.

Existe uma série de reincidências de motivos que valem a pena ser investigados. A começar pelo próprio motivo inicial que reaparece em B, mostrado anteriormente. A Figura IV.6 apresenta o motivo *a* e suas reaparições.

The image displays musical notation for 'Chega de Saudade'. It is divided into two sections: 'Seção A' and 'Seção B'.
 - **Seção A:** The first staff shows measures 9, 10, 11, 13, and 14. The second staff shows measures 17, 18, 19, 21, and 25. The key signature is one flat (B-flat).
 - **Seção B:** The third staff shows measures 33, 34, and 35. The key signature changes to two sharps (D major).

Fig.IV.6. Chega de Saudade: motivo *a*.

É o motivo mais importante da música. Forma praticamente a primeira frase inteira da seção A (c.9, 10 e 11), modificando os contornos e se repete, quase literalmente, na terceira frase da seção A (c.17, 18 e 19). A segunda frase (c.13-14) substitui o salto de 4^a (lá-ré) pelo da 2^a (lá-si), para prosseguir com o salto de 3^a (si-ré). Nos compassos 33, 34 e 35 há uma derivação da primeira frase por meio da qual apenas o segundo compasso permanece intacto, e a derivação do compasso 25, já tendo sido comentada. Essa adaptação dos compassos 33, 34 e 35 ocorrem, respectivamente, no 9^o, 10^o e 11^o compassos da seção B, assim como os motivos da segunda frase nos compassos 17, 18 e 19 ocorriam também, respectivamente, no 9^o, 10^o e 11^o compassos da seção A, é este o motivo que eles se acham colocados exatamente um sobre o outro nas figuras posteriores.

Os próximos motivos são subordinados ao motivo *a*. A Figura IV.7 apresenta o motivo *x* e suas reaparições.

The image displays musical notation for 'Chega de Saudade: motivo x'. It is divided into two sections: Seção A and Seção B. Seção A consists of measures 14, 15, and 16. Seção B consists of measures 26, 27, 28, 31, and 32. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The motif 'x' is characterized by a descending scale of three notes followed by a delay on the final note.

Fig.IV.7. Chega de Saudade: motivo x.

O motivo *x* é anacrúsico e tem sempre um retardo na sua terminação. Na primeira aparição (c.14-15) ele é composto por uma descida escalar de três notas seguidas pela repetição da última no compasso seguinte, para realizar o retardo. Ele é repetido transposto uma 2^a acima. Na seção B, a descida escalar é substituída por um arpejo que aparece duas vezes, mas o retardo continua presente. Os compassos 31-32 mostram a última aparição do motivo *x*, com uma inversão na direção (ascendente) e uma mistura de grau conjunto (escala) e salto (arpejo). Esta última aparição ocorre no 7^o e 8^o compassos da seção B, no mesmo ponto correspondente ao da seção A, nos compassos 15 e 16, 7^o e 8^o daquela seção, por isso, colocando-se um sobre o outro.

A Figura IV.8 apresenta o motivo *y* e suas reaparições.

The image shows musical notation for 'Chega de Saudade'. It features two staves. The top staff is labeled 'Seção A' and starts at measure 20. It contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bottom staff is labeled 'Seção B' and contains two lines of notation. The first line starts at measure 26 and ends at measure 29, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second line starts at measure 36 and contains notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Fig.IV.8 Chega de Saudade: motivo y.

O motivo y é uma dupla bordadura (mi-ré-dó#-ré), semelhante aos *gruppettos* presentes na música do período romântico. Ele ocorre principalmente na seção B e o do compasso 36 corresponde ao 12º compasso dessa seção, assim como o único caso que ocorre na seção A.

A figura IV.9 apresenta o motivo z e suas reaparições.

The image shows musical notation for 'Chega de Saudade' focusing on motif z. It features two staves. The top staff is labeled 'Seção A:' and starts at measure 23. It contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bottom staff is labeled 'Seção B:' and contains two lines of notation. The first line starts at measure 39 and ends at measure 45, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second line starts at measure 40 and ends at measure 46, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Fig.IV.9 Chega de Saudade: motivo z.

O motivo z é composto por um arpejo que, em sua primeira aparição (c.23-24), é um Bo que se transforma em Bb menor (dó#=reb) para se resolver na tônica. Na

seção B, ele se transforma em um arpejo de B menor e se resolve na terça, no compasso 40, e, na tônica, nas aparições subseqüentes correspondentes à extensão,. Mais há correspondência entre a primeira e a segunda aparições do motivo, que são análogos aos 15º e 16º compassos de cada seção.¹⁴¹

Tais reincidências nos mesmos compassos das diferentes seções leva à conclusão de que a parte B é, praticamente, uma transposição variada de A. Quando se comparam os resumos dessas seções essa idéia se intensifica:

A: I V I V – I IV (V) I

B: I V I V – I VI IV (V) I

Portanto, esta composição se encaixa perfeitamente nos moldes descritos anteriormente (Pixinguinha e Garoto), diferenciando-se apenas pelo fato de ser uma composição de duas partes (AB), sem reexposição da primeira, e pelo tratamento sofisticado que confere aos motivos. Se tal composição é considerada um marco inovador na história da MPB, mais especificamente no da bossa nova, essa inovação encontra-se fundada na própria tradição do choro. Não foi por acaso ter sido esta composição uma das poucas peças de bossa nova gravadas por Jacob do Bandolim (Jacob Bittencourt 1918-1969), um dos críticos mais ácidos desse movimento.

“Jacob estava se referindo em especial à bossa nova. Não foram poucas as vezes em que ele dizia que o pessoal que divulgava a bossa nova não sabia o que era a bossa nova. O episódio ocorrido com a música *Chega de Saudade*,(...), foi para ele uma demonstração de que estava certo quando

¹⁴¹“Quem ouve ‘Chega de Saudade’ custa a perceber que o esfuziante final (‘apertado assim, calado assim, colado assim...’) é inteiramente derivado do tristonho (‘não sai de mim, não sai de mim, não sai’) da primeira

dizia que nem eles sabiam o que faziam. Jacob ouvia sempre essa música e, quando chegava num determinado momento, não entendia o que acontecia musicalmente. Encontrou ocasionalmente Tom Jobim, (...), e Jacob então perguntou-lhe: “Como era verdadeiramente o *Chega de Saudade*?” E Tom Jobim respondeu-lhe: “Como você descobriu que as 17 gravações de *Chega de Saudade* estão erradas?” Jacob, (...), pediu a Tom que escrevesse a melodia certa, melodia esta que Jacob sempre tocava corretamente, antes mesmo desse encontro”¹⁴²

Viu-se também que a *tendência à subdominante*, através do processo de redução rítmica antes explicado, ocorreu em ambas as partes, exatamente no 13º compasso de cada uma delas.

IV.2 Desafinado¹⁴³

Mais uma peça marcante da época, é nela, de todas aquelas analisadas neste trabalho, que os elementos diferenciais começam a surgir. Aparentando ser mais um ABA, algumas diferenças se fazem presentes: a seção B ocupa a metade do tempo em relação à parte A, posto que nela não há barras de repetição.¹⁴⁴ Tal fato pode ser justificado pela falta de estabilidade tonal dessa seção. Ela é, como será demonstrado adiante, modulatória. Aparentemente está em lá maior, mas logo se dirige à tonalidade original, fá maior, por modulações graduais. Portanto se tem uma modulação para a região do III grau (mediante) maior, embora, essa região não se

parte.” Mammi, Lorenzo. “Uma Promessa Ainda Não Cumprida”. *Mais*. São Paulo: Folha de São Paulo, 10/12/00.

¹⁴² Paz, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. P. 107. Uma cópia do manuscrito de Tom Jobim encontra-se anexada (12) nessa obra. Comparando-a com a versão utilizada aqui, não se encontrou grandes diferenças, a não ser o fato de ela ter sido escrita em 2/4, ao passo que a edição do *songbook* foi escrita em 2/2 .

¹⁴³ Gravação: Idem III.1. Partitura: Idem III.1 Vol. III, p. 42 e 43.

¹⁴⁴ Fato que ocorreu praticamente em todas as seções B das peças até aqui analisadas. A única parte B que não tinha *ritornello* foi a seção B de Gracioso. Porém, naquela composição, tampouco a seção A era repetida.

estabilize durante toda a seção. Internamente às partes existe, novamente, um uso generalizado dos recursos de dominantes e cadências secundárias, acordes de 6ª napolitana (-II) e 6ª aumentada (subV). Mais uma vez não se nota o uso de aberturas e escalas especiais, apesar de a base ser constituída sempre a partir de tétrades. Ritmicamente se dá o mesmo processo de redução da peça anterior: as sincopas são antecipações que, para fins analíticos, deixam de ser deslocadas.

A introdução, de apenas três compassos, enfatiza o acorde da tônica com 7ª e 9ª maiores.

A parte A é uma sentença de 16 compassos, pois sua segunda frase repete, com ligeiras modificações, imediatamente a primeira uma 2ª menor acima. O caráter de estranheza melódica¹⁴⁵ dá-se pela inesperada resolução de cada frase: a primeira (do c.4 ao c.7) resolve na 11ª aumentada (dó#) do acorde de sol dominante¹⁴⁶ (II grau na forma de V do V); a segunda (do c.8 ao c.11) termina na 5ª diminuta de acorde meio diminuto (lá) e se torna 9ª menor no compasso seguinte (D7 e 9- V do II). A terceira frase (anacruse do c.12 ao c.15), a frase de contraste, conduz ao VI grau, simulando uma modulação (porque ele possui 3ª e 7ª maior), mas logo se torna uma dominante secundária (V do II) com resolução melódica idêntica àquela do final da segunda frase (9ª menor do acorde de D7). A última frase (do c.16 ao c.19), a da cadência, retoma os motivos da terceira¹⁴⁷, para finalizar no acorde napolitano -II. O arranjo sublinha a natureza “lídia” de tal acorde no contexto da MP, porque o violão e o trombone tocam a 5ª justa fá-dó sobre o acorde de sol bemol maior, precisamente a 7ª

¹⁴⁵ Feito para dar ênfase à letra: “Se você disser que eu desafino, amor”.

¹⁴⁶ Tal dissonância sobre o referido acorde sugere o modo mixolídio com 4ª aumentada e está escrito reb na edição.

¹⁴⁷ A repetição transposta das frases 1 e 3 nas frases 2 e 4 obedece à rima dos versos: “desafino, amor” (final da 1ª) com “imensa dor”(final da 2ª); “igual ao seus” (final da 3ª) com “Deus me deu” (final da 4ª).

maior e 11^a aumentada, dissonâncias apenas disponíveis nesse modo. Dessa forma, chega-se ao seguinte resumo da seção A: I II VI(V do II) – II (VI) -II . Figura IV.10.

The musical score shows a sequence of chords in section A of 'Desafinado'. The chords are: I (measure 4), II (measure 8), VI (measure 11), II (measure 14), (VI) (measure 17), II (measure 18), and II- (measure 19). The melody is marked with a piano (p) dynamic and includes slurs over measures 4-8 and 11-14.

Fig.IV10. Desafinado: resumo da seção A.

A repetição de A (A') é literal no que diz respeito ao antecedente, mas diferencia-se em suas últimas frases. A terceira frase (do c.28 ao c.31) é bastante semelhante à da primeira vez, mas com um direcionamento diferente: a melodia repousa na 3^a menor de um acorde dominante, transformando a 3^a em 9^a aumentada, construído no VII grau (V do III).¹⁴⁸ A última frase (do c.32 ao c.35) antecipa, harmônica e melodicamente, a seção B: utiliza os motivos da próxima parte e antecipa a modulação para lá maior (III grau), sem, mesmo nesse momento, estabilizar a modulação, terminando a sentença da 2^a vez na dominante principal (V).¹⁴⁹ Tais características fazem com que o conseqüente da sentença, na 2^a vez, cumpra uma função de transição para a seção B. Figura IV.11.

¹⁴⁸ Essa dissonância é característica da escala alterada (VII modo da escala bachiana), como a da seção B de Jorge do Fusa.

¹⁴⁹ Através da transliteração da cifra, o acorde de F#7 e 9⁺ pode ser interpretado como sendo um dó sem fundamental com 7, 13^a e com o baixo na 4^a aumentada. Encontra-se aqui, possivelmente, mais um exemplo de harmonia bifocal, posto que tal dominante possui função dúbia: é V (sub V) em fá maior e V do II em lá maior. Resolve-se, diretamente, em lá maior, no início da seção B.

The musical score shows a melody in G major with a piano (p) dynamic. The bass line consists of chords corresponding to the Roman numerals I, II, VI, II, III, and V. Measure numbers 20, 24, 27, 31, and 35 are marked above the staff. The score is presented on a single staff with a treble clef.

Fig.IV.11: Desafinado: resumo da seção A'.

A seção B compõe um período de 16 compassos que, como foi colocado anteriormente, se destaca por ser de caráter modulatório, não suscitando, portanto, repetição. A primeira frase (anacruse do c.36 ao c.39) está em lá maior e faz a cadência I VI (Vo9 do V) II V. A segunda frase (anacruse do c.40 ao c.43), na qual há o uso de motivos contrastantes, cumpre a função de transição entre as tonalidades de lá e dó maior: o acorde de lá maior com 7^a maior se transforma em menor com 6^a maior, dirigindo-se, em seguida, para a ré menor com 7^a, que executa a cadência de preparação (II V) para a nova tonalidade, finalizando o antecedente. Na primeira frase do conseqüente (anacruse do c.44 ao c.47) se tem uma repetição literal da primeira frase, porém transposta para a tonalidade de dó maior. A última frase (anacruse do c.48 ao c.51) cumpre função de transição da tonalidade de dó para fá maior, preparando a volta à seção A, através dos acordes Gm7 (II), Ab7 (V ger. do II), G7 (II como V do V) e C7 (V).¹⁵⁰ Como resumo da parte B se tem: III II (V do V) – V II V. Nota-se que o antecedente faz uma grande prolongação da nota mi, ao passo que o conseqüente prolonga a nota sol. Figura IV.12.

¹⁵⁰ Do ponto de vista da rima poética, não há aqui uma coincidência entre essas frases e a repetição das frases musicais do período: nas frases 1 e 3, de repetição transposta, os versos terminam em “nem sequer pressente” e “minha roleflex”; é precisamente nas frases 2 e 4 que os versos rimam: “também tem um coração” e “sua enorme ingratidão”, embora não “rimem” musicalmente.

Fig.IV.12. Desafinado: resumo da seção B.

O retorno à seção A (A'') não se dá de maneira literal. Esta parte possui 20 compassos compondo uma sentença de 16, mais a repetição da última frase, de 4 compassos, que forma uma pequena extensão. O antecedente (do c. 52 ao c. 59) permanece praticamente inalterado, ocorrendo apenas uma ligeira alteração melódica ao seu final. É no conseqüente que se dão as diferenças: a primeira frase (anacruse do c.60 ao c.63) é, melodicamente, bastante semelhante àquela da transição entre A e B. No plano harmônico há o uso da subdominante, maior e menor, fechando a frase no VI grau: Bb7M, Bbm6 (IV), Am7 (III) e Dm7 (VI). As duas últimas frases, que ocupam 8 compassos, são repetições com diferentes finais: a primeira (anacruse do c.64 ao c.67) parte de II (como V do V) e termina em II- (acorde napolitano) com 7ª maior e 11ª aumentada. Esta frase concluiria a sentença mas, por ter final suspensivo, fez-se necessária a última frase (anacruse do c. 68 ao c.71), que conclui, através da cadência II V I V, na tonalidade original. Também, aqui, a extensão cumpre função de coda. Pode-se, assim, fazer um resumo da reexposição da seção A: I II VI – IV II (V) I. Figura IV.13.

Fig.IV.13. Desafinado: resumo da seção A''

Como o primeiro A não era conclusivo, já que finalizava no acorde napolitano, tal extensão é necessária para o efeito conclusivo da tonalidade. Quando se compara os resumos, dá-se o seguinte:

A : I II VI – II (VI) -II

A': I II VI – II III V

B : III II – V (V)¹⁵¹

A'': I II VI – IV II (V) I

Embora a *tendência à subdominante* não se tenha caracterizado de maneira habitual, os conseqüentes de A e A'' apresentam uma grande prolongação dessa região, através dos graus IV e II. A seção B, proporcionalmente menor e modulatória, é a grande novidade que caracteriza parte da produção de Jobim.¹⁵² Como o antecedente de A sempre permanece intacto e o conseqüente muda a cada repetição, pode-se abstrair daí uma espécie de *rondó*.

¹⁵¹ O parêntese aqui foi colocado para diferenciar a repetição do grau V. No primeiro, existe uma passagem pela região de dó maior, quase uma modulação, ao passo que o segundo encerra o período em forma de semicadência, na função da dominante, para retomar a seção A.

¹⁵² A famosa canção Garota de Ipanema se encontra exatamente nos mesmos moldes: o A repete, sendo o dobro de B, que também é modulatório, ocorrendo uma última volta à seção principal.

Ao final da gravação, há a repetição, por tempo indefinido, de dois acordes em *fade out*. Esta repetição, chamada de *vamp* no meio da MP, é de caráter mixolídio, pois repete os acordes Cm7 e F, polarizando fá, que é a tonalidade da música. Se somadas as notas dos acordes (dó mib sol sib + fá lá dó) e iniciado o modo em fá, se obtém o modo com a adição de uma nota (fá sol lá sib dó ré mib fá).

“A progressão de acordes de I-7 para IV7, quando repetida insistentemente, é característica de introduções, finais e seções solo usadas em montunos (seção solo da salsa) bem como em bossa nova. Composições do brasileiro Antônio Carlos Jobim que empregam esse artifício são Wave e Triste. (...) Quando usada repetitivamente desta maneira, a progressão C-7 F7 não soa necessariamente como uma progressão II V em Bb maior. Ela também pode soar como uma progressão Im7 IV7 em dórico”.¹⁵³

Como se pode notar, este procedimento antecipa algumas características da produção posterior de Jobim (estas composições foram gravadas ao final da década de 60). Para alguns teóricos, porém, o termo “modalismo” é inadequado para tais situações, preferindo o termo “neomodalismo”.

“A palavra “modalismo”, entretanto, é confusa e ambígua quando usada para descrever este estágio da evolução harmônica, visto que o sistema modal é um desenvolvimento especificamente melódico, nunca aplicado de maneira completa e consistente à harmonia.”¹⁵⁴

IV.3 Meditação¹⁵⁵

¹⁵³ Jaffe, Andy. Op. cit. p. 87. Os acordes citados são exatamente os de Desafinado. Só se achou aqui que a polarização se deu em fá. Desse modo, os graus seriam I e Vm7.

Esta composição possui uma estrutura ligeiramente diferente da canção anterior: introdução de 8 compassos; seção A, de 16; seção B, de 8; e retorno ao A, com 16 compassos e final diferenciado. De fato, com exceção da introdução, o padrão é o mesmo: somente a seção B foi reduzida à metade. A parte A encontra-se na tonalidade de lá maior e, novamente, a seção B não se encontra em outra tonalidade; há apenas uma digressão para a região da subdominante. Internamente às partes, constatou-se o uso de cadências e dominantes secundárias e de acordes de empréstimo da tonalidade homônima menor (empréstimo modal); entretanto não há o uso dos acordes de 6^a aumentada e napolitana. A estrutura rítmica passou pela mesma forma de redução das peças anteriores.

A introdução de 8 compassos faz um diálogo entre voz e trombone, que se imitam mutuamente, numa seqüência harmônica de caráter cromático e descendente - I VII (V do III) VII- (VI do II) VI (V do II) II V I – que afirma a tonalidade. Figura IV.14.

Fig.IV.14. Meditação: Introdução.

¹⁵⁴ Rue, Jean La. Op. cit. p.52.

¹⁵⁵ Gravação: Odeon 3151 – 1961. Partitura: Idem III.1. Vol. 3, p.73.

A seção A é um período de 16 compassos. A primeira frase (do c.9 ao c.12) faz o movimento harmônico I VII (V do III), semelhante ao da introdução. Porém esta dominante secundária retorna ao I grau, fazendo com que ela faça uma cadência de engano, evitando o III grau. A segunda frase (anacruse do c.13 ao c.16) é, melodicamente, uma variação da primeira, mas, do ponto de vista harmônico, vai para os graus III e VI (como II V do II), concluindo o antecedente na dominante secundária do II grau. O conseqüente possui, na sua primeira frase (do c.17 ao c.20), o retorno à primeira frase do antecedente; entretanto a frase se encontra numa 3ª abaixo e adaptada ao II grau, que caminha para a subdominante menor. A última frase (anacruse do c.21 ao c.24) repete quatro vezes um motivo derivado da frase inicial na seqüência III VI (II V do II) II V, concluindo de forma interrogativa, em semicadência, na dominante com 5ª aumentada. Como a melodia termina na 9ª maior do acorde, se tem aí uma derivação da escala de tons inteiros: das notas do acorde (mi-fá#-sol#-si#-ré), falta somente o lá# para completar a escala. Assim, o resumo de A é o seguinte: I VI – II V. Figura IV.15.

Fig.IV.5. Meditação: resumo da seção A.

A repetição de A é literal, com exceção das cordas, que só entram nessa reprise. A seção B, de apenas 8 compassos, não se encontra em outra tonalidade. É composta por duas frases: a primeira (do c.25 ao c.27) é a própria frase principal, transposta 3ª acima e adaptada ao IV grau, que se transforma em subdominante menor ao final da frase; a segunda frase (anacruse do c.29 ao c.31, o c.32)¹⁵⁶ é uma variação da primeira; só que aqui há uma intensificação do motivo, que se repete duas vezes nos graus III e II+ (Vo9 do III). A frase repousa em uma nota longa sob os acordes Bm7 (II) e E7,5+ (V). Novamente o final ocorre na dominante com 5ª aumentada. Resumindo, a seção B parte do IV grau e termina na dominante, passando pelo III grau: IV III V. Figura IV.16.

Fig.IV.16. Meditação: resumo da seção B.

O retorno à seção A (A') é literal no que tange às três frases primeiras: duas do antecedente (do c.33 ao c.40) e a primeira frase (do c.41 ao c.44) do conseqüente. É a última (anacruse do c.45 ao c.48) que se diferencia, pois, do contrário, a peça concluiria na dominante, e para que ela termine na tônica há a necessidade de mudança na cadência. A seqüência III VI II V, que ocupava quatro compassos, passa a ocupar dois, para finalizar no I grau, que surpreende por ser menor com 7ª e,

¹⁵⁶ O último compasso de cada uma dessas duas últimas frases está em pausa e garante, assim, a quadratura da seção, em detrimento do número de compassos que elas ocupam.

depois, com 6^a maior. O acorde final é aquele da medianta bemol maior, isto é, dó maior com 7^a maior, o III-, que não resulta em grandes implicações estruturais, trata-se apenas de um efeito. Figura IV.17.

The musical score for 'Meditação: resumo da seção A' is presented on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score consists of several chords, each marked with a measure number above it and a Roman numeral below it. The chords and their positions are:

- Measure 33: Chord I (C major)
- Measure 37: Chord VI (F# minor)
- Measure 40: Chord II (D minor)
- Measure 41: Chord II (D minor)
- Measure 45: Chord (V) (A major)
- Measure 47: Chord I (C major)
- Measure 49: Chord III- (E major with a raised 7th, F#)

 Brackets connect the chords in pairs: (33, 37), (37, 40), (40, 41), (41, 45), (45, 47), and (47, 49). The final chord in measure 49 is a triad with notes C4, E4, and F#4.

Fig.IV.17. Meditação: resumo da seção A'.

As últimas três figuras (IV.15, IV.16 e IV.17) mostraram que a seção A tem, melodicamente, uma grande prolongação da nota fá# (6^o grau); na seção B há um desvio ascendente sob o IV grau harmônico para a nota lá (tônica), que, ainda nessa parte, retorna ao 6^o grau. Somente na última seção, a repetição de A com final modificado, há o repouso final na tônica sob o I grau. A introdução e as seções A e B se resolvem sempre na dominante com 5^a aumentada e 9^a maior, uma provável derivação da escala de tons inteiros, que pontua os finais. Assim, pode-se finalmente comparar os perfis:

A : I VI – II V

B : IV V

A' : I VI – II (V) I

Verifica-se a *tendência à subdominante* na seção A e A'. Além disso, a própria seção B pode ser vista como sendo tal tendência caso fosse aplicada a mesma redução de compassos de Chega de Saudade. Ter-se-ia uma peça de uma sentença de 20 compassos com a seção B sendo a abertura do conseqüente. Tal modelo de B, proporcionalmente menor, com duas frases em outra região, corresponde ao modelo clássico da seção contrastante:

“... a seção *b* é o modelo mais simples de contraste efetivo: compreende quatro compassos, construídos a partir de uma frase de dois compassos e uma repetição variada desta frase. Esta construção de duas unidades, sendo a segunda uma repetição mais ou menos variada da primeira, possui uma lógica natural óbvia.”¹⁵⁷

Percebe-se que outras partes contrastantes de outras obras de Jobim também se encaixam nesse perfil, como aquelas que ocorrem em: Wave, Samba de Uma Nota Só, Só Danço Samba, O Morro Não Tem Vez, etc.

IV.4 Corcovado¹⁵⁸

Esta composição inaugura, neste trabalho, outro padrão de composição: o da canção de uma só parte. Trata-se de um duplo período com duas terminações diferentes, precedido e sucedido pela introdução que, ao final, compre função de coda. Há uma polaridade tonal dupla entre as tonalidades de dó maior e lá menor. Embora o acorde de lá menor com 6^a acrescentada inicie e finalize a peça, alguns empréstimos só são explicáveis diretamente na primeira tonalidade, não havendo

¹⁵⁷ Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. p. 152.

¹⁵⁸ Gravação: Odeon 3151 – 1960. Partitura: Idem IV.1. Vol. III, p.36.

cadências que confirmem lá menor, mas, sim, cadências de engano em dó, que evitam a resolução no I grau. Esta composição utiliza os recursos de cadências de dominantes secundárias e a relação com a tonalidade homônima menor (empréstimo modal), e os acordes tem a téttrade como base. Do ponto de vista rítmico, a melodia é construída, mais uma vez, por sincopas, principalmente as de antecipação.

A introdução, que também é usada como coda, é uma estrutura ternária de 12 compassos, melodicamente executados à flauta, piano e cordas, que dialogam entre si. Entretanto só se sabe disso na coda, pois, na primeira vez, não há acompanhamento nos dois primeiros compassos e a primeira frase começa no 2º tempo, o que dá uma impressão de anacruse. Isso levaria a 11 compassos, uma estrutura irregular. No que seria o 12º compasso (c.13), há uma elisão: a resolução melódica da frase das cordas (dó) se dá no mesmo compasso do início da voz na seção A. Há três frases nesta introdução: a segunda frase (anacruse do c.6 ao c.8) é uma repetição variada e transposta 2ª abaixo da primeira (do c.1 ao c.5) e a terceira frase (anacruse do c.9 ao c.13) fecha a estrutura com novos motivos, mas é a tercina que mantém a unidade, fazendo parte das três frases. Estes compassos, de certa forma, resumem o movimento harmônico da parte A: VI, Vo9doVI, (II V) do IV, IV, I, VI, Vo9doVI. Figura IV.18.

VI Vo9doVI (II V) do IV IV I VI Vo9doVI

I, VI, Vo9doVI. Figura IV.18.

Fig.IV.18. Corcovado: introdução.

A parte A estende a seqüência harmônica da Figura IV.18 para 16 compassos através do enxerto de alguns acordes e da permanência mais prolongada de outros. Alguns deles são alterados ou substituídos. Trata-se de um período cuja primeira frase (do c.13 ao c.16) é constituída por duas semifrases de repetição literal. Nelas só constam as notas mi e ré, constituindo uma bordadura sobre a nota mi. A primeira semifrase acontece sob o acorde de lá menor com 6^a (Am6);¹⁵⁹ a segunda sob o acorde de sol# diminuto com 13^a menor (G#o13-). Este acorde apresenta uma particularidade interessante: devido ao fato de o violão não comportar toda e qualquer abertura, este acorde é aberto, obrigatoriamente por 4^{as} e a nota mi (13-) substitui a nota ré (5^a diminuta). Isto faz com que ele possa ser lido como um E9-/G# (mi com 9^a menor e 3^a maior no baixo). Em ambas leituras, a função é a mesma: V ou Vo9 do VI.¹⁶⁰ A segunda frase (do c.17 ao c.20) utiliza o mesmo motivo 2^a abaixo, porém com final diferente. Ela borda a nota ré. Neste trecho acontece a cadência II V do IV (F), com um retardo de 7^a maior que se resolve na 6^a. Algumas edições e interpretes¹⁶¹ colocaram nesse retardo o acorde de fá diminuto (na verdade sol# diminuto com baixo em fá), que se resolve nele mesmo, maior com 6^a. Tal resolução corresponde à cadência II+ I no IV grau (quer dizer em fá). Entretanto, esta harmonização não está presente na gravação aqui escolhida. O conseqüente retoma a primeira frase 3^a menor acima (do c.21 ao c.14), mas, diferentemente, a repetição das semifrases não são literais, pois ela acontece 2^a abaixo. A primeira semifrase borda a nota sol sob o acorde de fá menor com 6^a (IV grau menor, o empréstimo do modo

¹⁵⁹ Apesar de esse acorde ter sido precedido por sua dominante individual, o referido acorde não soa como tônica, pois, por tratar-se de um acorde diminuto, o último acorde da introdução é dominante do I grau pela enarmonia da nota sol# em lab, daí a sensação de cadência de engano.

¹⁶⁰ Tal acorde aconteceu, exatamente da mesma forma, na peça *Enigma* de Garoto.

¹⁶¹ O próprio Tom Jobim assim procedeu no disco *Getz/Gilberto* (verve 810048-2), ao tocar piano nessa faixa.

menor); a segunda semifrase borda a nota fá sob a seqüência II V do II – Em7 A713b . Tais acordes substituem os graus I e VI, diatônicos na introdução. Na última frase (do c.25 ao c.18) há um retorno ao registro inicial (mi) sob o mesmo acorde: Am6 e mais a 9ª acrescentada (VI grau). Ele se resolve no acorde de ré menor para realizar a cadência II V sobre a melodia que borda a nota fá, descendo, em seguida, por graus conjuntos até a nota dó. Como esta nota finaliza o período sob o acorde da dominante, ela não comporta sua 3ª (si), pois chocaria com a melodia, e o que se tem é o acorde chamado de sus4,7,9 no jargão da MP (acorde com tônica, 4ª justa, 7ª menor e 9ª maior)¹⁶² e, neste mesmo compasso, a 9ª se converte em menor. Portanto, o resumo desta seção será bem semelhante ao da introdução: VI IV – IV VI V. Figura IV.19.

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes measure numbers 13, 19, 20, and 28. The chords are labeled as VI, IV, IV, VI, and V. The sequence is VI (measure 13), IV (measure 19), IV (measure 20), VI (measure 28), and V (measure 28). The notation includes a double bar line between measures 19 and 20, and a repeat sign at the end of measure 28.

Fig.IV.19. Corcovado: resumo da seção A.

Na repetição não literal desta seção, dá-se mais uma vez o efeito da cadência de engano: após a última dominante, o retorno se inicia no VI, e não no I grau. Na outra gravação citada (*Getz/Gilberto*), há, na repetição, uma curiosa substituição de baixos

¹⁶² “O acorde sobre o V grau diatônico, com sétima menor e quarta, é aqui denominado V7sus4 e entendido como uma variação estilística do acorde tipo X7.(...) Deste entendimento, podemos concluir que o V7sus4 é uma versão do acorde cadencial de Dominante Quarta sem a Sexta e com a Sétima. De fato, o V7sus4 é uma espécie de atualização da Dominante Quarta e Sexta, a semelhança entre estes dois tipos específicos de variação sobre o V grau é bastante notável”. Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. Op. cit. p. 67. Nota-se também que tal acorde, quando com 9ª maior, é obtido a partir da quarta inversão (9ª no baixo) de uma tríade maior no IV grau.

sobre a mesma abertura: no referido G#o13-, no qual a abertura das três vozes superiores era forçosamente por 4as (fa-si-mi do grave para o agudo), o baixo é substituído por dó#, fazendo o acorde se transformar num C#79+ (dó# maior com 7ª menor e nona aumentada). Tal acorde cumpriria a função de Vit. do I. É um acorde característico do *jazz*. No Gm7 o baixo está em dó, transformando o acorde num C79sus4 (dó-fá-sib-ré), que cumpre função de V do IV. A Figura IV.20 compara as duas harmonizações:

Odeon 3151: VI Vo9 doVI (II) V DIV IV

Verve 810 048-2: VI Vit V doIV (II+) DIV

Fig.IV.20. Corcovado: comparação entre duas harmonizações

Tal repetição (A') trata-se de uma seção de 20 compassos, sendo 4 de extensão. Ela é idêntica no que tange ao antecedente (do c.29 ao c.36). É no conseqüente que se dá o maior contraste: um novo motivo se apresenta e, no lugar do tipo bordadura, este dá lugar a um motivo de caráter escalar. Os 12 compassos de conseqüente podem ser divididos em três frases de 4 compassos cada. A primeira (do c.37 ao c.40) é composta por duas semifrases de repetição 2ª menor abaixo. A primeira semifrase acontece sob o acorde de fá menor com 6ª (Fm6: fá láb dó ré), e a escala descende de dó à ré (dó sib láb sol fá mi ré), passando por lá e si bemóis. Curiosamente, a nota mi não é bemol, o que sugere o uso da escala menor bachiana de fá, nesta situação (fá sol

láb sib dó ré mi fá). A segunda semifrase vem de si ao dó sob os grau III e VI, sem alteração, isto é, diatônicos. A segunda frase (do c.41 ao c.44) continua a seqüência anterior de semifrases, mais uma 2^a abaixo, de lá ao si, sob os graus II e V, porém com uma finalização diferente, que seria uma bordadura na nota dó. Entretanto, a frase termina em sol, evitando a resolução melódica da bordadura. É exatamente aí que se inicia a extensão. Sobre a nota sol, a harmonia realiza a seqüência II (mi meio-diminuto) V (lá dominante com 7^a e 9^a menores) do II e, em seguida (na última frase do c.45 ao c.2, através do *da capo*), repete a semifrase anterior (escala descendente de lá ao si com bordadura de do ao final), concluindo, melodicamente, na nota dó nos dois primeiros compassos. Há, aí, mais uma elisão na qual a resolução melódica coincide com a retomada da introdução, desta vez com função de coda. Os 4 compassos da segunda frase (do c. 41 ao c.44) poderiam ser excluídos de maneira que a primeira bordadura terminasse em dó (c.1-2) e, além disso, o período se tornaria regular, com 16 compassos. Novamente a extensão deveria confirmar a tonalidade, como nos casos anteriores, executando uma função de coda. Paradoxalmente, apesar da resolução melódica na tônica, a cadência conclui em Am6 e o acorde inicial, mais uma vez, em forma de cadência de engano. Com isso, chega-se ao resumo da parte A', a repetição alterada de A: I IV – IV V II (V) VI. Figura IV.21.¹⁶³

¹⁶³ Constata-se que o motivo escalar converteu-se em arpejo através do processo de redução.

Fig.IV.21. Corcovado: resumo da seção A'.

Ao final da gravação, há o retorno à introdução com função de coda. Como neste instante o acompanhamento se faz presente desde o primeiro compasso, a estrutura ternária é bem mais clara. Há também um interessante jogo rítmico de acordes, pois o Am (lá menor) inicial se estende por três compassos, ao invés de dois como ocorre nas seções A e A', ou por um, como ocorre na própria introdução, e logo compensa a irregularidade permanecendo em G#o (sol # diminuto) apenas 1 compasso. Neste jogo, se tem Am6/Am7/Am6 para cada compasso, isto é, uma condução interna de vozes no acompanhamento. Mais uma vez a cadência não conclui no I grau, mas no VI grau menor com 6^a (c.47,48 e 49), acorde que finaliza a canção em *fade-out*. Comparando os resumos se têm:

A : VI IV – IV II V

A': VI IV - IV V II (V) VI

Pela primeira vez, nenhum período se inicia e termina no primeiro grau, o que gera uma sensação tonal dúbia. O acorde principal, lá menor, possui esta 6^a acrescentada que não é característica do modo menor (VI grau), mas do modo dórico. Tem-se aqui uma tendência “modal” de outro tipo: não aquela que se baseia na

repetição interminável de dois acordes polarizando um deles, mas aquela que se dá pelo enxerto de tensões ou dissonâncias que, por fim, terminam por descaracterizar a tonalidade, quando não há cadência tonal (II V) que prepare tais acordes.

“Relações harmônicas fortemente modais, em contextos que evitam a relação V-I, tendem a enfraquecer a tônica e a trazer um senso flutuante de mistura entre relativo maior e relativo menor, como temos visto mesmo em exemplos da [época da] prática comum”¹⁶⁴

Verificou-se, em ambas as partes, a *tendência à subdominante*. Embora do ponto de vista harmônico o A e o A' sejam bastante parecidos, o conseqüente de A' é, melodicamente, diferente do conseqüente de A. Pode-se citar uma série de temas que se encaixam no perfil da canção de uma só parte: Inútil Paisagem, Este Seu Olhar, Fotografia, Lígia, etc.

IV.5 Insensatez¹⁶⁵

Esta peça também se encontra nos moldes da anterior: o da canção de uma só parte. Neste caso, trata-se de 32 compassos precedidos por uma introdução de 9 (o primeiro é apenas uma abertura com o acorde da tônica, não fazendo parte da frase). Na gravação escolhida, esta parte se repete literalmente com diferentes versos, e há um enxerto de 4 compassos entre a seção e a sua repetição. A seção se encontra na tonalidade de si menor e é constituída por dominantes secundárias e um acorde de 6^a napolitana.

¹⁶⁴ Piston, Walter. Op. cit. p.483.

¹⁶⁵ Gravação: Odeon 3151 – 1960. Partitura: Idem VI.1, p.28.

A execução da introdução (do c. 1 ao c.9) é partilhada entre flauta e trombone com a repetição transposta, três vezes, do mesmo elemento: um motivo constituído por uma escala sincopada ascendente. Na primeira vez este elemento está inserido numa frase de 3 compassos. Na segunda e terceira vez, cada utilização deste motivo constitui uma semifrase. Do ponto de vista harmônico se têm: Bm(I), Bm/A, C#7/G#(V do V), Em6/G(IV), Bm(I). Figura IV.22.

Fig.IV.22. Insensatez: introdução

A seção A, como foi colocado acima, é constituída por 32 compassos, quatro frases de 8 compassos cada. Trata-se de uma sentença, pois, cada frase é uma repetição transposta e adaptada da frase antecedente. A primeira frase (do c.10 ao c.17) é constituída por duas semifrases: na primeira (do c.10 ao c.14) há a repetição literal do motivo de 2ª menor (fa# sol) que borda a 5ª da tonalidade, primeiramente sob o acorde da tônica, depois sob a dominante na primeira inversão. A segunda (anacruse do c.15 ao c.17) semifrase também borda a 5ª, entretanto o faz de maneira mais ampla e cromática (mi# fa# la sol# sol fa#). Ao final da frase, a nota fá# se converte numa tensão (retardo) que se resolve um tom abaixo (mi). Sobre esta semifrase se têm os acordes de Am6 (VII ou fá# meio diminuto) e E7/G# (IV).¹⁶⁶ A segunda frase (do c.18 ao c.25), como foi colocado anteriormente, é uma repetição transposta e adaptada um tom abaixo, tendo mi como nota bordada três vezes (na

repetição do motivo na primeira semifrase, e no alargamento da bordadura na segunda), que se transforma num retardo para se resolver em ré, mais um tom abaixo. Esta frase ocorre sob os acordes G6(VI), C7M(-II), C#ø(II), F#7(V), Bm7(I). A nota de resolução da última frase (ré) é o ponto de partida da próxima (do c.26 ao c.33). Ela também se inicia com a dupla bordadura da primeira semifrase, porém há um contraste na segunda semifrase: um arpejo descendente do acorde da tônica (fá# ré si), que se resolve em ré, sem se transformar em retardo, como nos casos anteriores. Esta frase acontece sob os acordes D7/A (V do VI), G#o(Vo9 do V)¹⁶⁷, G7M(VI), Em7(IV) e Bm7(I). Percebe-se que esta frase conclui com uma cadência plagal: IV I. A última frase (do c.34 ao c.41) não se inicia em dó#, como era de se esperar (posto que a primeira começou em fá#, a segunda em mi e a terceira em ré); ela permanece em ré e somente no terceiro compasso há o descenso para a nota esperada. Isto ocorre de forma que o motivo inicial da bordadura se torne transposto, e não permaneça repetido literalmente. A última semifrase retoma a bordadura cromática das duas primeiras frases, com resolução final em si. A última frase é construída, praticamente, com os mesmos acordes da frase anterior, com a diferença de não fazer uma cadência plagal ao seu final: D7/A(V do VI), C#7/G#(V do V), C#ø/G(II), F#7(V) e Bm7(I). Portanto, nota-se que a melodia pontua uma escala menor descendente a partir da 5^a: a primeira frase se inicia na 5^a e se resolve na 4^a; a segunda frase começa na 4^a e se resolve na 3^a; a terceira frase se inicia na 3^a e permanece nela; e a quarta frase se inicia na 3^a e termina na tônica, passando pela 2^a. Nas frases 1, 3 e 4 o baixo possui

¹⁶⁶ Este último acorde não tem função de dominante porque, ao invés de se resolver em lá, se resolve em G6 (sol maior com 6^a maior). É, portanto, derivado do IV grau da escala menor bachiana.

¹⁶⁷ Este é um dos pontos nos quais o recurso da *transliteração da cifra* se faz necessário: se a cifra fosse analisada, se teria Vo9 do VII, porque sol# diminuto corresponde a mi sem fundamental. Ora, se se enarmoniza a 7^a fá na 3^a mi#, se tem a análise que parece mais acertada: Vo9 do V.

um aspecto cromático descendente. Assim, chega-se ao seguinte resumo da única seção da peça: I IV I – III(V do V) I (V) I. Figura IV.23.

Fig.IV.23. Insensatez: resumo.

Além do baixo (ausente na Figura 23), as vozes internas possuem um encadeamento lógico e natural: cromático e descendente. Natural porque em boa parte da MP a condução de vozes está aberta ao intérprete.

Antes da repetição, literal da harmonia e melodia mas com detalhes de arranjo e letra diferenciados, há o enxerto de 4 compassos que ficam estacionados no acorde de si menor. Neste momento há uma passagem nas cordas que executam uma abertura por 5as nas vozes inferiores e o piano faz um arpejo do acorde de mi maior. Como este acorde possui a 3ª maior sol#, tem-se aqui, novamente, uma natureza dórica, posto que, no resultado final - tendo-se a nota si como fundamental, as notas do acorde (ré-fá#-lá), a abertura por 5as (si-fá#-dó#) e o arpejo (mi-sol#-si) –, é o modo dórico do si: si dó# ré mi fá# sol# lá. Figura IV.24.

Fig.IV.24. Insensatez: trecho

Muito foi dito a respeito da semelhança desta canção com o Prelúdio No 4, opus 28 de Frederic Chopin:

“...seria motivo de algumas brincadeiras de músicos norte-americanos, nos primeiros tempos de Tom Jobim nos Estados Unidos. O motivo era a grande semelhança harmônica e melódica de Insensatez com o Prelúdio 4 (...) de Chopin.”¹⁶⁸

Existe semelhança na medida em que o Prelúdio também possui uma linha fundamental que vai do 5^o ao 1^o. Mas as frases não se organizam de maneira tão regular como na canção de Jobim: o Prelúdio é composto por 25 compassos, sendo que os 12 primeiros formam uma estrutura ternária, que é, de certa forma, variada e modificada em seu final. A harmonia também possui aspecto cromático e descendente, mas, novamente, ela não é tão “cartesiana” como a de Jobim, isto é, não se tem um acorde a cada um ou dois compassos, existe um movimento interno de vezes muito maior. Como no Prelúdio, o motivo principal também se dá na 5^a justa da tônica menor com bordadura de 2^a menor acima e também há a transposição dessa frase um tom abaixo. O motivo do compasso 9 (*lá si ré dó mi lá-2^{asc}, 3^{asc}, 2^{desc}*) se assemelha ao da ampliação da bordadura (*mi# fá# lá sol# sol fá# -2^{asc}, 3^{asc}, 2^{desc}*). Portanto, a peça de Jobim não se assenta literalmente nem sobre a estrutura do Prelúdio, nem sobre a harmonia. Pode-se dizer que o autor se inspirou e até citou o Prelúdio, mas não se pode falar em plágio. Isto também ocorreu em outras obras, como, por exemplo, em Passarim, no qual os primeiros acordes parecem citar a 2^a parte das Bachianas Brasileiras No 5 de Heitor Villa-Lobos, e os exemplos que se seguem:

¹⁶⁸ Cabral, Sérgio. *Antônio Carlo Jobim Uma Biografia*. p.167.

“Não se pode deixar de notar a semelhança desta música com a estrutura de algumas obras escritas por Frédéric Chopin (1810/1849) e pelos compositores franceses chamados impressionistas, dos quais Jobim sempre demonstrou ter recebido forte influência. Observando a construção da *Primeira Gymnopédie*, escrita pelo compositor francês Erik Satie (1866/1925) os pontos em comum com o arranjo de Jobim para *Estrada do Sol* são evidentes (...). Pode-se perceber também em Claude Debussy (1826/1918) especialmente no *Passapied* de sua *Suíte Bergamasque*, desenhos muito semelhantes aos praticados por Jobim nas seqüências de terças ligadas da mão direita (...) do arranjo de *Imagina*, bem como nos arpejos e tercinas presentes no contorno melódico de *Estrada do Sol* (...). E as progressões em quintas descendentes de *Chovendo na Roseira*, que lembram muito um trecho do *Estudo opus 25 número 6* escrito por Chopin.”¹⁶⁹

IV.6 Conclusão

Comparando todos os resumos das seções aqui apresentadas, percebe-se que Jobim trabalhou com plena liberdade no que diz respeito aos pontos de partida e de chegada. Há períodos que se não iniciam na tônica – seção B de Desafinado, Meditação e seções A e A' de Corcovado. Nos dois primeiros casos isto se dá até pela própria digressão tonal, inerente à seção contrastante. Com exceção de Chega de Saudade, o acorde da tônica somente está presente na última parte de cada peça, e até houve o caso de Corcovado que, mesmo assim, finalizou no VI grau, modalizando-o. Isto pode ser atribuído ao fato de todas as seções estarem na mesma tonalidade, com única exceção de Chega de Saudade: o A estava em tonalidade menor e o B em maior. Já os antecedentes concluíram três vezes no VI grau, duas vezes na dominante, uma vez no I e outra no II graus. Houve, mais uma vez, uma predominância completa

¹⁶⁹ Caramuru, Fábio L. *Aspectos da Interpretação Pianística na Obra de Antônio Carlos Jobim*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 2000. p.54, 56 e 61.

do período (8 vezes) sobre a sentença (2 vezes). O tamanho irregular das seções nunca foram intrínsecas a elas - exceção feita à estrutura ternária da introdução de Corcovado. Isto é, sempre se tratou de repetições adicionais de uma frase que faziam com que o período cumprisse a função de coda, enfatizando o final. Chega de Saudade, Desafinado e Corcovado apresentam estas características.

Do ponto de vista formal, verificou-se uma diminuição gradual do número e do tamanho das seções que compõem a canção: de um AB definido para a canção de uma só parte, passando pelo AABA cujo B tem a metade do tamanho de A. Por outro lado, à exceção de Desafinado, todas as músicas aqui analisadas foram precedidas de uma introdução de 8 compassos.

Verificou-se que o autor sempre trabalhou na forma de melodia acompanhada. O processo de redução revelou que as sincopas melódicas, presentes em todas as composições analisadas, são do tipo antecipação e podem ser simplificadas em melodias téticas, facilitando parte da decodificação dos motivos, principalmente no que tange a curvatura intervalar. A base da divisão do pulso continuou sempre quaternária.

A harmonia utilizou predominantemente as dominantes e as cadências secundárias e os acordes de empréstimo do modo menor. Os acordes de 6^a napolitana e, principalmente, os de 6^a aumentada foram mais raros. A *tendência à subdominante* foi observada em 8 das 10 seções analisadas, considerando apenas as seções completas (que não eram constituídas da metade do tamanho da parte principal); e mesmo a seção B de Meditação pôde ser considerada como ela configurando tal tendência, num contexto mais amplo. A base sempre foi a da téttrade, mas houve dois casos de aberturas especiais: a abertura por 4^{as} do segundo acorde da seção A de

Corcovado e a sua rearmarmonização e a abertura por 5^{as} do enxerto de Insensatez. Na verdade, tratam-se de casos isolados que não indicam um uso sistemático desses recursos, mas um detalhe sutil do arranjador Jobim.

V- Conclusão

V.1 Forma

Através da comparação dos resultados analíticos obtidos, viu-se uma redução formal gradativa partindo de Pixinguinha em direção a Tom Jobim, passando por Garoto. Enquanto o primeiro trabalhou (nas obras escolhidas para esta dissertação) exclusivamente no padrão do *rondó* simples, Jobim chegou à canção de uma só parte, tendo passado pela forma canção na qual a seção contrastante é proporcionalmente menor do que a parte principal. No entanto, até mesmo como um contrapeso, as introduções foram se tornando cada vez mais importantes e se constituindo também em seções, que, assim como as partes contrastantes da forma canção, eram proporcionalmente menores. À exceção de Desafinado, todas as peças de Tom Jobim possuem introduções de oito compassos e mesmo esta música recebeu, posteriormente, uma introdução de forma livre, com aspecto de recitativo, exatamente como nos *standards jazzísticos*.¹⁷⁰

Já Garoto trabalhou com o ABA de proporções iguais. Como foi colocado nos capítulos anteriores, tais padrões formais não são exclusivos em cada compositor, mas são representativos de uma tendência bastante forte, senão a principal, de cada um deles. Nesta pesquisa, por exemplo, não foi encontrada nenhuma obra de Jobim

¹⁷⁰ Nas partituras recém-editadas das canções de Tom Jobim (*Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music: Casa da palavra, 2000) da referida peça consta tal introdução de 11 compassos. Tal maneira de escrita coincide com os Songbooks norte-americanos e *standards* como Someone to Watch Over Me (Gershwin) e Nighth and Day (Cole Porter) também tinham introduções. Recentemente (Programa Jazz Brasil, TV Cultura 1991), Johnny Alf compôs uma introdução à maneira recitada para a famosa canção Eu e a Brisa. Mas o instrumentista que vai utilizar tais temas para propósito de improvisação, normalmente, elimina tais introduções, senão na exposição do tema, com certeza no “chorus”, que é a estrutura formal e harmônica da composição.

na qual a forma do choro fosse explorada, assim como não se encontrou nenhuma obra de Pixinguinha escrita em uma só parte. Apenas em *Garoto*, aquele que, na análise feita neste trabalho, ocupa a posição intermediária, se encontram as tendências apresentadas: Gracioso (ABACA); Jorge do Fusa (ABA) e Gente Humilde¹⁷¹ (A), à exceção da forma canção. Portanto, a hipótese de um enxugamento formal, ainda que não linear, é perfeitamente plausível. Tal enxugamento se dá inclusive para transformar a melodia em tema, isto é, para que o último seja o sujeito que viabiliza a improvisação, na medida em que a forma excessivamente longa do choro não permitia tal desenvolvimento, a não ser de maneira ornamental.

V.2 Relação tonal entre as partes

No que tange às relações harmônicas entre as tonalidades que regem as seções de uma mesma peça, verificou-se um pequeno avanço de Pixinguinha, que utilizou apenas relações **Diretas e Próximas** (segundo a classificação de Schoenberg), se comparado a *Garoto*, em cuja obra algumas novidades se apresentam: a parte B situa-se na região da medianta menor de uma tonalidade maior (ainda que inusitada, a relação é **Direta e Próxima**) em Gracioso e B na região da subdominante maior de uma tonalidade menor (relação **Indireta**). Entretanto, tais avanços param por aí, posto que Jobim, através do enxugamento formal, passará a não modular mais na seção B, a qual, posteriormente, será omitida da composição. Tal fato poderia ser compensado pela intensificação das inclusões de acordes estranhos à tonalidade no que se refere às relações internas entre as partes, embora isso não aconteça, como será mostrado a seguir (pelo menos de *Garoto* para Jobim). Mas a seção B

¹⁷¹ Partitura: *The Guitar Works of Garoto*. Op. cit. Vol.2, p.32-33.

modulatória de Desafinado (encontrada, por exemplo, em Garota de Ipanema) pode ser considerada, por outro ponto de vista, como um avanço. Tal fato possibilita estabelecer uma comparação com o âmbito da composição erudita. A seção contrastante modulatória no *scherzo* é definida assim por Schoenberg:

“Na seção modulatória contrastante, mudanças de forma, e mesmo de constituição, ocorrem enquanto este material passa por situações instáveis e flutuantes. Este tipo de liberdade estrutural e de tratamento motivico não implica que a regularidade, a lógica e o equilíbrio possam ser ignorados.”¹⁷²

V.3 Âmbito tonal interno às partes e uso das dissonâncias.

No que diz respeito às relações harmônicas internas das seções, verificou-se que Pixinguinha trabalhou com uma harmonia basicamente composta por tríades, com 7as apenas nos acordes dominantes e diminutos. Ele explorou as relações de dominantes secundárias e de subdominante menor inserida na tonalidade maior. Os acordes de 6^a napolitana (II) e 6^a aumentada (Vger., Vfr., Vit., todos equivalentes do subV da MP) não foram de fato utilizados. Entretanto, há que se diferenciar o uso do acorde napolitano dentro de uma tonalidade menor daquele que ocorre dentro de uma tonalidade maior: o primeiro implica um empréstimo de um acorde advindo de uma tonalidade vizinha no círculo das 5^{as} (por exemplo, o acorde de Bb maior em lá menor: Bb pertence à armadura de fá maior ou ré menor, vizinha de lá menor); o segundo implica um empréstimo de quatro tonalidades de distância no círculo das 5^{as} (por exemplo, o acorde de Db maior na tonalidade de dó maior: Db é VI grau de fá

menor, que possui quatro acidentes em relação à do maior). Mesmo assim, Schoenberg classificou as duas relações como indiretas e remotas.¹⁷³

Já Garoto trabalhou com uma base de acordes com quatro sons (tétrades) e quase todos tinham pelo menos a 7^a e, freqüentemente, 9^{as}, 11^{as} e 13^{as}. Além disso, alguns desses acordes encontravam-se dispostos em aberturas especiais como 4^{as} e tríades na estrutura superior. Este compositor praticamente esgotou as possibilidades da harmonia tonal indo das dominantes secundárias ao acorde de 6^a aumentada, passando pela subdominante menor e pelo acorde napolitano inclusive na tonalidade maior - Sinal dos Tempos -, tendo ainda acrescentado nesta peça trechos de verdadeira suspensão tonal. Tudo indica que Jobim não foi tão longe, pelo menos no período da bossa nova. A base harmônica das composições desse gênero também é formada por tétrades, mas, na maioria das vezes, sem o uso de aberturas especiais. Interiormente às partes, encontram-se dominantes secundárias, subdominantes menores, acordes de 6^a aumentada e o uso do acorde napolitano se dá em tonalidade menor (Insensatez) e maior (Desafinado). Não se encontram, nesta produção, trechos de suspensão tonal ou o uso de regiões longínquas da tonalidade. Por outro lado, ainda que apenas sutilmente sugerido, um novo elemento se instaura: o (neo) modalismo encontrado no final de Desafinado e Corcovado. Com a utilização deste recurso, novamente se evidencia o caráter reducionista e sintetizador de Jobim em equilíbrio com o enxugamento da forma.

V.4 Construção fraseológica e melódica.

¹⁷² Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. p.185.

Se Garoto parece destacar-se em todos os quesitos, da forma à harmonia, deve-se acrescentar ter sido ele o único a realmente construir períodos ímpares e irregulares, pois Pixinguinha não o fez e, como foi dito na conclusão do capítulo a respeito de Tom Jobim, as seções irregulares das peças deste compositor se davam por repetições adicionais de quatro ou dois compassos para efeito de ênfase nos finais conclusivos. É o que se vê em Chega de Saudade, Desafinado e Corcovado, à exceção da introdução desta última que se mostrou uma estrutura ternária. Somente no processo melódico, uma vez que trabalhou de maneira rítmico-coral, é que Garoto parece não estar tão à frente de seu tempo, até mesmo como um dado compensador dos outros aspectos de suas composições. É Jobim quem parece ter sintetizado a criatividade melódica (Pixinguinha) com a ousadia harmônica (Garoto), condensando ambos processos. E, se por um lado o processo formal e harmônico o aproximou da canção norte-americana, por outro sua criatividade melódica, que advem de uma tradição brasileira, o diferencia dos primeiros. Além disso, Tom Jobim apresentou a qualidade de construir suas melodias a partir de um denominador comum. Os motivos e frases constitutivas de uma seção B são derivados de elementos de uma seção A, fato que, além de reforçar a coerência da peça, o distingue dos compositores anteriores (Pixinguinha e Garoto)¹⁷⁴ que não lançaram mão deste recurso. Em Chega de Saudade, toda seção B é derivada da seção A através de um processo sutil de variação e adaptação para a tonalidade homônima maior; os motivos de B de Desafinado encontram-se antecipados no conseqüente da seção A', a primeira frase da seção B de Meditação é uma transposição da frase principal da parte A e a

¹⁷³ Ver apêndice.

segunda frase intensifica os mesmos motivos da frase principal. As demais peças são de uma só parte e o denominador comum é ainda mais presente.

Apesar do bordão de que a MP é repetitiva, só foram encontradas, num universo de trinta e quatro seções, cinco sentenças (C de Segura Ele, A e B de Lamentos do Morro, A de Desafinado e Insensatez), desconsiderando-se as repetições diferenciadas, pois a sentença se pauta sobre a repetição imediata da frase anterior e o período adia tal repetição. De qualquer maneira, de Pixinguinha para Garoto, houve um aumento desse tipo de organização e o número se manteve de Garoto para Jobim. A conclusão das estruturas nas respectivas tônicas foram diminuindo na medida em que a forma foi-se fechando e se tornando menor, o que confere um aspecto circular às peças de Jobim - caráter este próprio e propício para improvisação. Em Pixinguinha, todas seções concluem na tônica. O mesmo não acontece em Lamentos do Morro e na seção B de Sinal dos Tempos de Garoto. Entre as peças de Jobim, apenas Chega de Saudade possui esse tipo de conclusão, afirmativa, na tônica da seção. As demais canções deste autor adiam a resolução apenas para o período final. Tal fato demonstra a grande diferença entre o ABA de Garoto e o AABA de Jobim, que reside exatamente no fato de os períodos do primeiro serem, na maioria, conclusivos, ao passo que, os do segundo, não o são. Nas composições de Garoto a repetição das duas seções é facultativa ao intérprete enquanto a seção contrastante modulatória (Desafinado), ou apenas aquela da digressão à subdominante (Meditação), a não-repetição da parte B é imperativa.

V.5 Ritmo.

¹⁷⁴ Exceção feita às sextinas de Naquele tempo (Pixinguinha)

Todos os três compositores trabalharam à base do compasso simples, na maioria das vezes com subdivisão quaternária do pulso. Tal subdivisão, característica da MP e da música brasileira de uma forma geral, é explorada em forma de sincopes e antecipações rítmicas. No entanto, Pixinguinha foi o que mais burlou a regularidade dessa subdivisão através do ritmo cruzado (*hemiolas*), pois nas peças de Garoto este recurso foi usado apenas uma vez e Tom Jobim não o utilizou.¹⁷⁵ Em parte porque eles se tornou uma espécie de lugar comum, talvez pelo sucesso de Brasileirinho¹⁷⁶ de Waldir Azevedo. Garoto também o utilizou em seu choro Puxa-Puxa¹⁷⁷.

“A acentuação indicada na partitura tem sucesso na sua finalidade de quebrar a unidade métrica. No entanto esta prática tem sido tão explorada que atualmente não causa tanta surpresa quanto a que se supõe ter causado há cinco décadas.”¹⁷⁸

V.6 Pontuação e direção harmônica em momentos estratégicos.

Notou-se que todos os antecedentes de Pixinguinha se iniciavam principalmente no I e, em dois casos, no V grau e concluía, principalmente, no V e, por quatro vezes no I grau. Todos os conseqüentes de Pixinguinha concluía no I e também se iniciavam principalmente no I grau, embora também tenha-se iniciado no V (duas vezes) e no VII graus (uma vez). Garoto manteve a tendência de iniciar os antecedentes na tônica com dois casos de início na dominante, além de concluir na

¹⁷⁵ Pode-se citar uma composição de Jobim na qual o ritmo cruzado se faz presente: Surfboard. Na verdade ela é posterior ao período de produção escolhido aqui.

¹⁷⁶ Partitura: O Melhor do Choro Brasileiro. Op. cit. Vol.2, p.18.

¹⁷⁷ Partitura: 15 Choros de Garoto. Op. cit. p.12.

dominante e apenas em um caso no I grau. Entretanto, alguns desse finais se encontram distorcidos de alguma forma, entre eles com o uso dos tons inteiros no lugar da dominante convencional no final do antecedente da seção A de Jorge do Fusa e com o uso do acorde diminuto como dominante secundária (Vo9 do IV), no final do antecedente da seção A de Lamentos do Morro, exatamente o único caso de resolução no I grau. Além disso, em suas peças há três casos de resolução não-convencional: no II grau nas seções B e B' de Lamentos do Morro e na seção A de Sinal dos Tempos, exatamente na estrutura ternária (B) e em dois períodos irregulares (B' e A de cada peça respectivamente). Já os conseqüentes, na grande maioria, se iniciaram na tônica e uma vez na dominante, mas houve casos de início na subdominante, na seção A de Lamentos do Morro e de Sinal dos Tempos. Também houve dois casos de início no II grau: as seções B e B' de Lamentos do Morro. Como acontece com Pixinguinha, a grande maioria das seções das peças de Garoto termina na tônica mas, por três vezes, em Lamentos do Morro, as seções concluem na dominante e, em Sinal dos Tempos, a seção B conclui na medianta (III grau). Deste ponto de vista, percebe-se que Garoto manteve basicamente as diretrizes encontradas em Pixinguinha, alterando-as em alguns pontos e distorcendo-as em outros. Mas é em Tom Jobim que se encontraram maiores diferenças. Quase todos antecedentes se iniciam na tônica, somente em Corcovado dois se iniciam no VI grau e, apenas um antecedente se inicia no III grau, na seção B de Desafinado. Até aí, tudo parece muito semelhante mas há somente dois casos de conclusão na dominante em Chega de saudade e um de conclusão na tônica em Insensatez. O antecedente conclui cinco vezes no VI grau, às vezes alterado na forma de dominante secundária (V do II), duas

¹⁷⁸ Merhy, Sílvio. Op. cit. p.71.

vezes no IV e uma no II grau, este também alterado na forma de dominante. Os conseqüentes se iniciaram apenas uma vez na dominante em Desafinado, sendo que tratava-se de um trecho modulatório, e duas vezes na tônica, em Chega de Saudade. Iniciaram-se quatro vezes no IV e no II e uma vez no III grau em Insensatez. Cinco conseqüentes se resolveram na tônica, cinco na dominante, um no VI e um no II-graus. A partir desses dados, verifica-se que Tom Jobim se distanciou ainda mais do modelo de Pixinguinha, embora estes dados se conectem com o processo de enxugamento formal, processo este já referido anteriormente. O fato de a peça se tornar circular faz com que se reduza a ênfase no I grau e sua resolução seja adiada para o período final. Já no choro esta ênfase é amenizada pelo fato de, em uma mesma peça, os I graus não serem os mesmos: a seção A está na tônica, a B na relativa etc. Tais fatos podem ser verificados nas classificações que se seguem cujos critérios são os seguintes: a partir de um modelo de antecedente, procuram-se os antecedentes idênticos e semelhantes nas obras de cada compositor.

I - Antecedentes que vão do I ao V:

- Antecedente a : I VI IV V – na seção A de Segura Ele e Vou Vivendo.
Antecedente a’: I VI II V – na seção B de Naquele Tempo (Pixinguinha)
Antecedente a’’: I VI V – na seção A de Gracioso e Jorge do Fusa e Enigma (Garoto).
- Antecedente b: I IV I V – na seção B de Segura Ele, Proezas de Solon e Vou Vivendo (Pixinguinha).
- Antecedente c: I V – na seção C de Segura Ele; e na A de Proezas de Solon (Pixinguinha) e na seção C de Gracioso (Garoto).

- Antecedente g: I V IV V – na seção A de Gracioso(Garoto). Antecedente g': I V III V – na seção B de Jorge do Fusa (Garoto). Antecedente g'': I V I V nas seções A e B de Chega de Saudade (Tom Jobim).

II – Antecedentes que vão do I ao I:

- Antecedente f: I V I – nas seções B e C de Um a Zero (Pixinguinha).
- Antecedente d: I II V I – na seção B, de Proezas de Solon, e C, de Vou Vivendo e Naquele Tempo (Pixinguinha). Antecedente d': I II VII V I – na seção B de Enigma (Garoto).
- Antecedente n: I IV I – em Insensatez (Tom Jobim).

III - Antecedentes que vão do V ao V:

- Antecedente e: V I V – na seção A de Um a Zero (Pixinguinha). Antecedente e': V I IV V – na seção A de Naquele Tempo (Pixinguinha). Antecedente e'': V I III V – na seção B de Sinal dos tempos (Garoto).

IV - Antecedentes que vão do V ao I:

- Antecedente h: V I V I – na seção A de Lamentos do Morro (Garoto).

V – Antecedentes que vão do I para outros graus (II e VI)

- Antecedente i: I II – nas seções B e B' de Lamentos do Morro (Garoto). Antecedente i': I IV II – na seção A de Sinal dos Tempos (Garoto).
- Antecedente j: I II VI – nas seções A, A' e A'' de Desafinado (Tom Jobim). Antecedente j': I VI – nas seções A e A' de Meditação (Tom Jobim).

VI – Antecedentes que partem de outros graus para outros que não os da tônica e dominante:

- Antecedente l: III II – nas seções B de Desafinado (Tom Jobim).
- Antecedente m: VI IV- nas seções A e A' de Corcovado (Tom Jobim).

A partir de um modelo de conseqüente, procuram-se os conseqüentes idênticos e semelhantes na obra de cada compositor.

I - Conseqüentes que vão do I ao I grau:

- Conseqüente a: I II (V) I – nas seções A e C de Segura Ele (Pixinguinha); na seção A de Jorge do Fusa e na B de Enigma (Garoto). Conseqüente a': I II+ (V) I – na seção A de Proezas de Solon e na C de Vou Vivendo (Pixinguinha).
- Conseqüente b: I III (V) I – na seção B de Segura Ele (Pixinguinha).
- Conseqüente d: I IV (V) I – na seção C de Proezas de Solon, na B de Um a Zero; nas seções A e B de Vou Vivendo (Pixinguinha) e na seção A de Chega de Saudade (Tom Jobim). Conseqüente d': I VI IV (V) I – nas seções B de Naquele Tempo (Pixinguinha) e de Chega de Saudade (Tom Jobim).
- Conseqüente f: I VI (V) I – em A de Gracioso e Enigma. Conseqüente f': I V VI (V) I – em B de Gracioso e Jorge do Fusa. Conseqüente f'': I II VI (V) I – em C de Gracioso de Garoto.

II - Conseqüentes que vão do V ao I:

- Conseqüente e: V II (V) I – na seção A de Um a Zero (Pixinguinha). Conseqüente e': V I IV V – na seção A de Naquele Tempo (Pixinguinha).

III – Conseqüentes que saem de outros graus (VII, IV, V, II) para o I :

- Conseqüente c: VII IV (V) I - na seção B de Proezas de Solon (Pixinguinha).
- Conseqüente i: IV (V) I – na seção A de Sinal dos Tempos (Garoto).
- Conseqüente m: II (V) I – na seção A' de Meditação (Tom Jobim). Conseqüente n: III I (V) I – em Insensatez (Tom Jobim).

IV – Conseqüentes que saem de outros graus (VI, V, II) para a dominante (V):

- Conseqüente g: IV III II V – na seção A de Lamentos do Morro (Garoto). Conseqüente g': IV V – na seção B de Meditação. Conseqüente g'': IV II V – na seção A de Corcovado (Tom Jobim). Conseqüente l: V V – na seção B de Desafinado (Tom Jobim).
- Conseqüente h: II VI V – na seção B de Lamentos do Morro (Garoto). Conseqüente h': II III V – na seção B' de Desafinado (Jobim). Conseqüente h'': II V – na seção A de Meditação (Jobim).

V – Conseqüentes que iniciam e terminam em outros graus (III, II-):

- Conseqüente e'': V I (V) III – na seção B de Sinal dos tempos (Garoto).
- Conseqüente j: II VI II- - na seção A de Desafinado (Jobim).

Um fenômeno bastante interessante, e de certa forma inerente à MP é o da *tendência à subdominante*. Esta consiste numa passagem pelo IV ou II graus da

tonalidade maior, IV II ou VI grau da tonalidade menor¹⁷⁹, antes que se faça a cadência da seção. Pelo alto índice de repetição, ele se encontra presente nos conseqüentes tipo a, d, i, m e derivados. O compositor que menos a utilizou foi Garoto. Os conseqüentes tipo f e derivados demonstram que Garoto substituiu a subdominante pelo VI grau. Em grande escala, o fato de a tonalidade da parte C do choro em tonalidade maior ser, regularmente, a da subdominante (Segura Ele, Proezas de Sólon, Um a Zero, Vou Vivendo e Gracioso) parece representar tal tendência em outro nível, assim como a digressão na seção B de Meditação e a tonalidade dessa mesma seção em Enigma.

Essas pequenas diferenças que vão surgindo na comparação entre um compositor e outro a partir de uma base comum também demonstram alguns traços estilísticos dos compositores. Por exemplo, a preferência de Garoto pelo VI grau na cadência e a de Jobim de concluir o antecedente no VI grau apontam para essa direção.

V.7 Descrição musical a partir das gravações.

Arranjo e transcrição caminham, neste trabalho, juntos. Isto é, a transcrição resgata elementos ausentes na edição, os quais, normalmente, fazem parte do arranjo específico de uma gravação. Em Pixinguinha a transcrição foi fundamental porque os

¹⁷⁹ As razões da inclusão do VI grau como tendo função de subdominante na tonalidade menor está colocada na análise de Enigma de Garoto.

contrapontos realizados pelo autor revelaram seu pensamento harmônico, já que os antigos acompanhadores de choro não liam necessariamente música e utilizavam uma linguagem bastante peculiar: 1ª de dó maior, por exemplo, correspondia ao acorde de dó maior; a 2ª de dó maior correspondia à dominante (sol maior com 7ª); e a 3ª de dó correspondia à subdominante (fá maior). Era, portanto, uma espécie de harmonia funcional prática. É só nas edições atuais de choro, realizadas normalmente por algum ‘harmonizador’, que se coloca a cifra.¹⁸⁰ No caso de Garoto, como já foi referido, a transcrição foi a condição fundamental para a própria existência da obra. Mas, por um lado, se as transcrições de Paulo Bellinati estão perfeitas no tocante às notas, em um possível estudo da interpretação do próprio compositor, elas poderiam ser mais fieis em relação às articulações realizadas por Garoto. Há que se ressaltar, também, o imenso senso rítmico de Garoto, em comparação com a interpretação de Bellinati e de Geraldo Ribeiro. Sua noção de pulso era quase metronômica, o que permitiu o lançamento de algumas faixas em CD¹⁸¹ nas quais o violão, retirado e masterizado a partir dos originais da década de 50, era acompanhado por outros instrumentos: cordas, flautas, piano e outro violão .

No contexto dessas considerações, parece ter sido na época da bossa nova que a cifra, tal como se utiliza hoje (com todas as suas contradições e falta de uniformidade na nomenclatura), passa a ser utilizada no Brasil. Trata-se, portanto, de mais um elemento de aculturação norte-americana, posto que, como foi dito, os chorões trabalhavam com um outro sistema. Já os arranjos de Jobim não se tornaram antológicos como os contrapontos de Pixinguinha. As transcrições tiraram uma

¹⁸⁰ No caso da edição dos choros de Pixinguinha (Op. cit.), a harmonização ficou à cargo do violonista Edmilson Capelupi.

¹⁸¹ Sardinha, Annibal Augusto. *Viva Garoto*. São Paulo: Projeto Memória Brasileira, 1993.

dúvida ou outra, mas, de uma maneira geral, elas comprovam que a função dos arranjos é mais ornamental. De fato, elas foram mais úteis ao colocar na pauta as introduções ausentes das edições de algumas canções como é o caso de Meditação e Insensatez¹⁸². Além disso, a qualidade técnica das gravações, em todos os sentidos (tecnológico, musical etc.), é outro aspecto que deve ser mencionado: apesar das gravações de Pixinguinha serem as mais antigas e terem um sinal sonoro mais baixo, são as de Garoto as que se encontram em pior estado por serem as mais “caseiras”. E as de Jobim, mesmo possuindo uma qualidade técnica bastante satisfatória, não se pode dizer o mesmo no que diz respeito à instrumentação e ao acompanhamento rítmico: certos instrumentos não estão perfeitamente afinados e a seção rítmica (instrumentos de percussão) às vezes oscila em momentos de instabilidade, o que dificulta uma transcrição rítmica precisa dos instrumentos de fundo. Quando se comparam estas gravações com as primeiras dessas mesmas composições feita nos EUA, tais imprecisões não aparecem. No entanto, é forçoso dizer que tais gravações “americanas” possuem sempre um aspecto de “música ambiente”. É possível que essas canções encontrem melhores versões com outros intérpretes (até mesmo em outras gravações do próprio João Gilberto) e com instrumentistas norte-americanos que as utilizaram para fins de improvisação (Stan Getz, Gerry Mulligan etc.).

V.8 O processo de redução

O processo de redução, principalmente no primeiro nível, ajudou a revelar alguns procedimentos composicionais básicos de cada compositor. É na obra de Pixinguinha que as técnicas de redução *Schenkerianas* mais se encaixariam,

¹⁸² Na referida edição recém publicada, tais introduções estão presentes, o que demonstra o fato delas serem

exatamente porque nelas há uma predominância do pensamento melódico sobre o harmônico, e Schenker, por sua vez, priorizava as linhas melódicas que constituíam a harmonia, não permitindo que as estruturas harmônicas estivessem no mesmo nível na representação analítica. Também concorre para isso o fato de as harmonias de Pixinguinha serem basicamente triádicas, o que corresponde à característica harmônica do período preferido por Schenker para suas análises. Na obra de Garoto o processo de redução revelou a predominância harmônica, o que reduz as composições a corais com alguns ornamentos melódicos. Diferentemente do Prelúdio No1 do primeiro volume do Cravo Bem Temperado, de J.S.Bach, o coral nas composições de Garoto não se desenvolve de maneira arpejada, mas em configurações rítmicas que se utilizam das conduções brasileiras características do choro e do samba. Já na obra de Jobim, esse processo evidenciou que o ritmo melódico sincopado podia ser simplificado e que tais sincopes eram, na maioria das vezes, antecipações. Com as composições de Pixinguinha não foi possível utilizar o mesmo processo, já que a síncope se dava no interior do pulso, e não entre pulsos como ocorre com as de Jobim. A Figura V.1 compara os primeiros compassos de Proezas de Sólon, de Pixinguinha, com os de Desafinado de Tom Jobim. Percebe-se que na composição de Jobim apenas a primeira nota dos c.1 e 5 são téticos, e a síncope entre pulsos só ocorre no interior dos c.3, 4 e 5 na composição de Pixinguinha.



Fig.V.1. Comparação da rítmica melódica entre Proezas de Solon (acima) e Desafinado (abaixo).

Além disso, o resultado da aplicação de tais técnicas de redução corroborou com o reconhecimento a respeito da maior importância dos contrapontos de Pixinguinha em relação aos arranjos de Jobim. O contraponto do primeiro foi tido como referência da voz mais grave para a redução, ao passo que as notas dos arranjos de Jobim não se encaixaram nas reduções, mesmo porque neles muitas vezes as vozes das cordas e flautas estão acima da voz melódica. Mas o problema harmônico nas reduções permanece o mesmo em Jobim e Pixinguinha: a cifra deixa em aberto a condução de vozes e o analista pode realizá-las da maneira que entender. Somente em Garoto a condução de vozes faz parte da composição, permitindo serem analisadas as “aberturas” específicas do compositor. Ao se trabalhar com as composições de Jobim, procurou-se realizar as aberturas próximas daquelas realizadas por João Gilberto, que mantinha uma relação com o compositor. No entanto, foram visíveis certos prolongamentos melódicos em Jobim, não verificados nos outros compositores, como os que tem em Desafinado (na seção B, na 7^a e na 2^a da tonalidade), em Meditação (na 6^a com recuo para a 4^a e na tônica na seção B) e em Insensatez (uma verdadeira linha fundamental da 5^a à tônica).

V.9 Referências individuais:

a. Pixinguinha

Com todos elementos expostos, pode-se dizer que os choros de Pixinguinha são constituídos por três partes de dezesseis compassos cada, em 2/4 divididos em antecedente e conseqüente. Este padrão não se diferencia muito do padrão normal do choro, especialmente daquele empregado por Ernesto Nazareth em suas composições mais famosas - Odeon, Apanhei-te Cavaquinho, Escorregando - , o que leva a concluir que aquele compositor trabalhava com um esquema pré-estabelecido. E, embora não se auto defina como um teórico propriamente dito, o músico Paulo Moura descreve este esquema com propriedade de quem possui bastante experiência com o gênero:

“O Choro tem uma estrutura simples de rondó em três partes, com uma [determinada] relação tonal entre elas. Cada parte tem dezesseis compassos. Se a primeira parte é em tom maior, a segunda será no tom relativo menor. Depois de repetir esta parte , retoma-se a primeira no mesmo tom maior, A terceira parte é em tom subdominante relativo da primeira. Finalmente a primeira parte é reintroduzida (...). Alternativamente, se a primeira parte for menor, a segunda será maior e assim por diante seguindo a mesma lógica. Naturalmente há exceções a esta idéia e forma básicas, inovações que ocorrem ao longo da décadas”.¹⁸³

Pode-se citar diversos choros de Pixinguinha com estrutura similar: Devagar e Sempre, Descendo a Serra, Chorei, Generoso etc. Mas suas composições se diferenciam daquelas de autoria dos demais compositores exatamente naquilo que

¹⁸³ Depoimento do saxofonista Paulo Moura para a livre adaptação de Halina Grynberg, sobre o texto de apresentação de Al Pryor, para o CD “Pixinguinha” lançado pela Blue Jackel nos Estados Unidos em maio de 1998. Trad. Roberto de Carvalho.

concerne às inúmeras possibilidades de variante, como se mostrou no decorrer das análises. Praticamente toda peça de sua autoria que foi analisada apresentou algum tipo de novidade em relação àquela anteriormente focalizada. Além disso, no interior de uma composição, a prática da variação era bastante familiar a Pixinguinha.

“A forma variação é muito comum no populario. (...) Ela ocorre de maneira curiosa nos maxixes e valsas cariocas sobretudo na maneira de tratar a flauta. O ‘Urubu’ [Pixinguinha], sublime quando executado pelo flautista Pixinguinha, afinal de contas não passa dum tema com variações.”¹⁸⁴

Outro aspecto que o diferencia dos demais compositores de choro é o uso do contraponto. O difícil é definir a procedência deste recurso. Pode ter-se originado das próprias “baixarias” que o violão de sete cordas fazia no choro, porque, em alguns momentos, o saxofone do autor está dobrando em uníssono ou em 3^{as} paralelas com o violão das gravações. Ou pode ter-se originado do papel do contracanto executado pelo bombardino nas bandas militares e naquelas espalhadas pelo Brasil interiorano. Mário de Andrade já havia detectado este elemento na música brasileira.

“Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ Andrade, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Ed. Livraria Martins, s/d. p.66.

¹⁸⁵ Idem, *Ibidem*. p.52.

É importante levar em conta também que o *jazz* da época era extremamente contrapontístico e, sabe-se, que o grupo de Pixinguinha, “Os Batutas”, executou bastante música desse estilo¹⁸⁶. Mário de Andrade também observou o uso de tais elementos no início do século XX.

“Além das influências já digeridas temos de contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. (...) E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele [*Aruê de Changô* de João da Gente] não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem.”¹⁸⁷

Por fim, o próprio estudo musical e a influência da música erudita também podem ter levado o autor a criar suas linhas melódicas.¹⁸⁸

O uso de ritmos cruzados em abundância também o diferencia dos demais compositores de choro do época. Elemento de provável aculturação africana encontra vazão nesse compositor, que tem suas origens raciais fincadas na época da escravidão brasileira.

b. Garoto

Nas obras de Garoto encontram-se muitos elementos que antecipam alguns procedimentos posteriores adotados pela MP do Brasil. O uso da escala de tons

¹⁸⁶ “Os Batutas também trataram de tocar *Charleston*, como aprenderam todos os ritmos que chegavam dos Estados Unidos para apresentações não só em bailes como nos shows do Assírio, onde também tocavam para dançar.” Cabral, Sérgio. *Pixinguinha Vida e Obra*. p. 106.

¹⁸⁷ Andrade, Mário. Op. cit. p.25.

¹⁸⁸ Pixinguinha obteve certificado de conclusão do curso do Instituto Nacional de Música do 3º ano de teoria musical em 1933. In Cabral, Sérgio. *Pixinguinha Vida e Obra*. p.140

inteiros e de trechos de suspensões tonais são completamente inusitados para a época. É possível apontar três possíveis causas para essa originalidade.

Uma delas teria sido a viagem para os EUA em 1939, como acompanhante da cantora Carmen Miranda, e lá ter, possivelmente, assistido a apresentações de *jazz*.

“E Garoto vai, e se constitui num sucesso a parte. Enquanto Carmen atrai para si um público maciço, (...) uma outra platéia, composta pelos grandes nomes do *jazz* e seus adeptos, é atraída aos *shows* (...) Duke Ellington e Art Tatum são nomes que figuram nesta platéia”¹⁸⁹

O uso sistemático do acorde de 6^a aumentada com função de dominante (subV) e as tensões acrescentadas aos acordes apontam para o elemento *jazzístico* em Garoto.

Outra possível causa da utilização desses procedimentos inusitados teria sido seu estreito relacionamento com o maestro Radamés Gnattali, também amante do *jazz* e da música erudita, como demonstram a dedicatória a Garoto de seu Estudo X para violão solo, seu arranjo orquestral do choro Gracioso e a dedicatória de seu Concertino No 2 para Violão e Orquestra, estreado por ele mesmo em 1953.

“Em 1953 realiza-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a Temporada Nacional de Arte,(...). Com o tema ‘o gênero concertante da música contemporânea’, sob regência do maestro Eleazar de Carvalho, é executado o Concertino No 2 para Violão e Orquestra, atuando como solista o violonista Aníbal Augusto Sardinha. Esta é a primeira vez que o violão brasileiro entra no Teatro Municipal. O Concertino Radamés dedicou a Garoto.”¹⁹⁰

Por último, outra causa provável teria sido a influência exercida pela própria música erudita que executou, principalmente Debussy, como revela uma peça sua

¹⁸⁹ Pereira, Regina; Antônio, Irati: *Sinal dos Tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p.33.

¹⁹⁰ Idem, *Ibidem*. p.69.

intitulada Debussiana¹⁹¹, em reverência ao compositor francês. O uso da escala de tons inteiros na seção B de Jorge do Fusa e na transição de Lamentos do Morro e o paralelismo em bloco da seção B de Enigma apontam para Debussy, tal como demonstra a citação abaixo:

“A tendência de diversos compositores no final do séc. XIX era de enfatizar tipos particulares de acordes por sua própria qualidade sonora, de textura freqüentemente homofônica com conexões paralelas de acordes. O estilo de Debussy, particularmente em sua obra pianística, veio a fazer uso de acordes paralelos de todos os tipos, freqüentemente em blocos sem nenhuma diferenciação textural”.¹⁹²

Outro elemento impressionista encontrado foi a suspensão da tonalidade na seção A de Sinal dos Tempos, através da seqüência de acordes com 6^a aumentada sem a resolução habitual dessas dominantes.

“O uso de harmonias pelo seu próprio valor sonoro está de acordo com o tratamento do cromatismo de Debussy. Ele freqüentemente emprega o cromatismo para criar sonoridades dos acordes de dominante com sétima, sensível com sétima [meio diminuto], dominante com nona e acorde francês de sexta aumentada que não podem ser associados com suas funções no grau da escala como dominante, sensível e harmonias de preparação de dominante.”¹⁹³

O uso de acordes por quartas em Jorge do Fusa, Enigma e Sinal dos Tempos foi comum a diversos compositores do início do séc.XX, mas o modo de utilizá-los como notas de extensão dos acordes convencionais parece ser a ligação entre o uso de

¹⁹¹ Partitura: Idem III.1. Vol.1, p.26-27.

¹⁹² Parks, Richard S. *The music of Claude Debussy*. New Haven and London: Yale University Press, 1989. p.496.

¹⁹³ Idem, *Ibidem*. p.5

Debussy e o da MP de Garoto. Schoenberg deixou relato interessante a respeito do uso de tais aberturas em Debussy.

“Isto acontece de maneira especialmente surpreendente em Debussy. Seu impressionismo insere o acorde por quartas com tal força, que parece indissolúvelmente unido ao novo que expressa, e pode considerar-se com justiça como de sua propriedade espiritual ainda que antes dele ou contemporaneamente se tenham escrito coisas similares.”¹⁹⁴

Tais são as características de Debussy que parecem ter sido assimiladas, senão diretamente, mas, possivelmente, pela ascendência de Radamés sobre Garoto.

c. Tom Jobim.

As três vertentes que mais influenciaram a música de Jobim foram: a música erudita, principalmente Chopin os impressionistas franceses e o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos; a própria música popular e tradicional (folclórica) brasileira e, por fim, embora negada pelo autor, o *jazz* norte-americano.

¹⁹⁴ Schoenberg, Arnold, *Armonia*. p.479

“Enquanto outros compositores da Bossa Nova têm admitido abertamente suas conexões com o jazz Norte-Americano, Tom Jobim foi sempre inflexível que a única a única relação que sua música tinha com o jazz resultou de seus ancestrais comuns: escravos africanos e impressionistas franceses. De fato, ele clamou que raramente escutava jazz e conhecia muito pouco sobre os procedimentos empregados pelos jazzistas. Entretanto, a Bossa Nova – como o jazz – faz uso extensivo de acordes alterados (...).Villa-Lobos teve um impacto especialmente forte sobre Tom, enquanto proveu uma fórmula distinta de criar música Brasileira usando procedimentos composicionais Europeus”¹⁹⁵

No primeiro caso, a própria comparação de Insensatez com Prelúdio No 4, de Chopin, e, através do processo de redução, a forma como a melodia de Chega de Saudade se torna uma espécie de *Lied* são exemplos que deixam transparecer a influência romântica, muito embora ela já viesse sendo assimilada desde Ernesto Nazareth. O emprego da téttrade pode ser atribuído tanto ao impressionismo como também ao *jazz*, e foi um elemento a mais que contribuiu para a entrada do autor no mercado norte-americano.

A influência da música brasileira se deixa transparecer na rítmica melódica, derivada do samba, no uso das características do choro em Chega de Saudade e na própria base rítmica do acompanhamento da bossa nova, também derivada do samba, muito embora sua criação seja mais atribuída ao intérprete João Gilberto. Entretanto, o autor assimilou este elemento e o levou para às suas primeiras gravações nos EUA., nas quais ele é o responsável pela execução do violão.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Reily, Suzel Ana. Tom Jobim and the Bossa Nova Era. *Popular Music*. Vol.15 No 1, January 1996. p.9 e 10.

¹⁹⁶ Jobim, Antônio Carlos: *The Composer of “Desafinado”*, Plays. Verve: V6-8547, 1963.

A vertente norte-americana não pode ser vista apenas a partir da base harmônica, isto é, do uso da téttrade e de outras tensões adicionadas aos acordes. Ao simplificar a forma, Tom Jobim se aproximou da forma canção, que é base tanto de modelos europeus como do próprio samba-canção carioca, e também do *standard jazzístico*. Se se comparam temas clássicos desta linha com as estruturas aqui encontradas, será constatada uma série de similaridades, como, por exemplo, nas composições Take the “A” Train (Duke Ellington), Someone to Watch Over Me (George Gershwin), All The Things You Are (Jerome Kern), Beautiful Love (Victor Young), All of You (Cole Porter)¹⁹⁷, entre muitas outras. As três primeiras composições se enquadram no padrão do AABA e as duas últimas são exemplos de canções de uma só parte. Uma das estruturas mais paradigmáticas do *jazz* é o *Rhythm Changes*, um AABA derivado de uma canção de George Gershwin de título I Got Rhythm, que serviu de base para várias composições do *bebop* e de períodos posteriores.

“ ‘Rhythm Changes’, ou a progressão de acordes para a composição de Gershwin *I Got Rhythm*, forma a base para a progressão de acordes mais usada em *jazz* ao lado do *Blues*. Centenas, senão milhares, de composições têm sido baseadas na progressão de acordes de I Got Rhythm. (...). Gershwin, (...), criou um veículo para improvisação que tem uso muito difundido desde então por todos os músicos de *jazz*. (...) É uma forma canção AABA, abrange vários *turnarounds*, finais *Blues*, e ciclos de acordes de dominantes estendidos”.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Em todos esses exemplos só está citado o autor da música, e não o da letra.

¹⁹⁸ Jaffé, Andy. Op. cit. p. 149. Alguns termos foram deixados em inglês por causa de sua significação técnica.

Na música popular brasileira, a música de Jobim, no contexto da bossa nova, também exerceu uma função específica na música instrumental: a de cumprir o papel de temas originais e nacionais para improvisação.

“Mas, a nosso ver, a sua principal contribuição foi o fato de ter substituído (...) a prática das antigas jam sessions, e das preocupações dos jovens instrumentistas pelo jazz moderno, pelas reuniões informais privadas e em pequenos teatros, cuja a preocupação e tema são: música brasileira moderna. A inexistência de uma música brasileira ‘progressiva’ levava os jovens músicos, sedentos de novas experiências, à prática do jazz, uma vez que esta era a única música popular que dava ao músico a mais plena liberdade de invenção, de improvisação, de busca de sonoridade, harmonia e ritmos raros”.¹⁹⁹

E, por ser extremamente econômico como arranjador, tal economia torna-se mais uma característica da era da bossa nova. Entretanto, João Gilberto também foi, em parte, bastante responsável por tal estilo de orquestrar:

“O arranjo de Tom Jobim para Chega de Saudade, (...), foi aparado ‘diariamente’ por João Gilberto. Vários compassos de violino, viola e cello desapareceram do arranjo.”²⁰⁰

O final da gravação de Desafinado aponta, a meu ver, para aquela que seria a característica da próxima fase da MP do Brasil: o “modalismo” ou “neomodalismo”. A canção de protesto, em oposição à da jovem guarda, tentaria “resgatar as raízes” populares do Brasil. Para tal, a música popular tradicional (folclórica) foi utilizada como fonte inspiradora por compositores como Edu Lobo, Geraldo Vandré, entre outros, em composições como Arrastão, Upa, Neguinho!, Fica Mal Com Deus,

¹⁹⁹ Medália, Júlio em *Balanço da Bossa e outra Bossas*. Org. Augusto de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 5ª edição, 1993. p. 107.

²⁰⁰ Cabral, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: Uma Biografia* . p. 140.

Canção do Sal (Milton Nascimento) etc., nas quais se apresentam características modais ou pentatônicas.

“Aliás, o regionalismo era um caminho muito explorado na música popular brasileira em meados dos anos 60, sobretudo com a produção inicial de Edu Lobo, consagrando composições como *Arrastão* e *Upa Neguinho*.”²⁰¹

No entanto, esse (neo) modalismo diferencia-se bastante daquele encontrado em Corcovado, que se utiliza das notas características no modo, não numa seqüência de dois acordes, mas num só. Tal elemento também figurou no impressionismo de Debussy.

“Modalismo é freqüentemente citado como uma característica importante da música de Debussy, e certamente se encontram muitas passagens aromatizadas pela disposição de materiais diatônicos que são evocativos de um Dórico ou Frígio no lugar do modo menor, de um Lídio ou Mixolídio no lugar do modo maior.”²⁰²

Finalmente, acrescentemos a isso, as sutilezas das aberturas por 4^{as} e 5^{as}, que também figuraram no obra do referido compositor.

V.10 Referências comuns:

a. o Jazz.

²⁰¹ Caramuru, Fábio L. Op. cit. p.218.

²⁰² Parks, Richard S. op. cit. p.42.

A partir dessas considerações, buscou-se, além de situar as peças analisadas no contexto da obra do compositor, relacioná-las com aquelas dos compositores contemporâneos, procurando-se explicações externas para alguns fenômenos, mesmo porque seria absurdo, por exemplo, atribuir a criação da forma rondó a Pixinguinha, da forma canção a Jobim, e assim por diante. Estes compositores se encontram dentro de contextos que implicam época e estilo. Quando se buscam as referências comuns a esses três compositores, uma das mais significativas é a do *jazz*. Embora não tenha sido o mesmo *jazz* que influenciou cada um deles. A viagem dos Oito Batutas a Paris em 1922 levou Pixinguinha não só a entrar em contato com o saxofone como também com o *jazz*, e aquele que se escutava nesse momento possuía aquelas características que levaram Günter Schuller a chamar de *early jazz*.²⁰³ Pixinguinha sofreu diversas críticas por tais influências, mas é na gravação original de Lamentos²⁰⁴ que se pode cogitar um exemplo do porquê das críticas. Alguns chorões entendem que não houve tal influência e argumentam que a estranheza causada por tal gravação se devem a ausência da seção C dessa composição.

“A estranheza causada por ‘Lamentos’ e ‘Carinhoso’ se deve ao fato de eles se diferenciarem muito claramente do formato do choros que se fazia até então. Havia um compromisso muito rígido em se criar choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido havia muito tempo como forma rondó.”²⁰⁵

Quando se ouve a referida gravação, se percebe o porquê da crítica: a melodia é conduzida por um trompete com surdina e a percussão é bastante parecida com a dos

²⁰³ Schuller, Günter. Op. cit.

²⁰⁴ RCA Victor: 34.742-A-1941.

²⁰⁵ Cazes, Henrique. Op. cit. p.72

washboards. Tal instrumentação caracteriza o estilo *new orleans*. É insustentável, no entanto, dizer que tal influência se estendeu aos aspectos melódicos e harmônicos, sobrando apenas a hipótese do contraponto. No que se refere a instrumentação, a própria introdução do saxofone foi apontada como um elemento de aculturação, mas, quando se executam seus choros sem tais instrumentos (trompete, saxofone etc.), nenhum vestígio desta tendência sobrevive.

Garoto foi aos EUA em 1939. A era do *swing* (das grandes *big-bands*) entrava em declínio, mas o *bebop* ainda era apenas uma possibilidade. O uso dos acordes em bloco e o alto número de tensões também demonstram que Garoto pode ter sido influenciado pelos dois principais guitarristas de *jazz* da época: Django Reinhardt e Charlie Christian.

Tom Jobim, por sua vez, desponta nos EUA no final da fase do *cool jazz*, que se opunha ao *bebop* por ser mais contido, sem vibrato, sem virtuosismo. A própria gravação do disco *Getz/Gilberto* (Verve 810048-2, 1964), do saxofonista norte-americano Stan Getz com o violonista e cantor brasileiro, apontam para essa afinidade. João Gilberto também foi acusado de imitar o cantor e trompetista Chet Baker, outro representante do *cool*.

“Sem dúvida, havia uma diferença na sua maneira de cantar (...). Cantava agora mais baixo, dando a nota exata, sem vibrato, estilo Chet Baker, o que era a coqueluche da época.”²⁰⁶

²⁰⁶ Castro, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P.167.

Esses diferentes tipos de *jazz* podem, ainda que indiretamente (principalmente no caso de Pixinguinha), ter influenciado não apenas os aspectos técnicos, mas os estilos: o “intimismo” da bossa é, certamente, uma marca do *cool*.

Por outro lado, é certo que Tom Jobim também balançou o mercado norte-americano do *jazz* na década de 60. A partir do *cool*, os improvisadores do *jazz* passaram não somente a improvisar nos *standards*, mas a compor temas próprios, que, embora não fossem mais canção, muitas vezes nela baseavam seu tipo formal. Pode-se citar, como exemplos, temas do trompetista Miles Davis - Tune-Up, Solar, So What, etc. - do pianista Bill Evans como Very Early e Waltz for Debbie, e do saxofonista John Coltrane, como Giant Steps, Countdown, Naima, etc. Isso já ocorrera em relação ao *bebop*, mas com a diferença de que, naquele momento, a composição era uma “metalinguagem” do *standard*, pois, como foi colocado, o este tipo de *jazz* partia de esquemas harmônicos (passíveis de variações) e formais (não-passíveis de variação) pré-estabelecidos, advindos principalmente do *blues* e do *rhythm changes*. Portanto, se observa que, na figura do compositor profissional de canções no *jazz*, havia uma lacuna, levando-se em conta que cancioneiros como Gershwin, Porter, Young, Kern, etc, pertencem a períodos anteriores. As canções de Jobim entram na história do *jazz* de maneira parecida: por terem estruturas similares, seqüências de acordes originais e, ao mesmo tempo, “tensões”, são temas passíveis de serem improvisados. É nesta tradição que Jobim se enquadra quando se insere no cenário do *jazz*: como compositor de *standards*.²⁰⁷ Exatamente naquele momento e com esse papel entra em cena sua figura, juntamente com toda a febre da bossa nova, nos EUA da década de 60.

Pode-se, portanto, concluir que, na obra de Pixinguinha, o *jazz* apenas figurou na instrumentação. Em Garoto, no aspecto harmônico e, em Jobim, além desse elemento, figurou também no aspecto formal, ainda que este não advenha exclusivamente daquele gênero. O único aspecto que permanece basicamente inalterado é o rítmico, na medida em que todos trabalharam na base quaternária de divisão do pulso (semicolcheias). Sabe-se que o *jazz*, de maneira geral, é executado em compasso composto, isto é, com a divisão ternária do pulso, muito embora seja escrito em compasso simples

b. A música erudita.

A respeito da influência da música erudita sobre os trabalhos desses compositores, verificou-se que em Pixinguinha ela se exerceu de maneira indireta, isto é, não há referências de que este compositor tenha tocado ou estudado um repertório desse tipo de música. No entanto, o fato de ele pertencer a um segundo período na história do choro (o primeiro corresponderia ao de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Antônio Callado) fez com que esses músicos, do primeiro período, constituíssem uma referência sua, e, como é sabido, principalmente Nazareth possuía conexões fortíssimas com a música de Chopin²⁰⁷ e com a própria polca, música europeia de salão que, segundo Tinhorão, deu origem ao maxixe (antecessor do choro).

²⁰⁷ É desta maneira que o saxofonista Gerry Mulligan se refere a Jobim, em depoimento ao “Especial” da Globo sobre este compositor e que foi ao ar em 1987.

²⁰⁸ “...o tango brasileiro de Ernesto Nazareth deve às mazurcas de Chopin tanto quanto ao choro e maxixe.” Mammi, Lorenzo. Artigo citado.

“Seria exatamente dessa descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta, violão e oficlide, que iria nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva amoldagem daquele gênero de música da dança estrangeira a certas constâncias do ritmo brasileiro”.²⁰⁹

Cotejando estas referências com o resultado da análise harmônica, pode-se especular a respeito de um certo aspecto “barroco” na obra de Pixinguinha. Quer dizer, como este compositor utilizou, principalmente, as relações de dominantes secundárias, este uso o situa, generalizando, dentro da prática harmônica daquela época. Não só harmônica, mas principalmente melódica, pois as linhas, afora os cromatismos, são derivadas das escalas dentro daquela situação. Mesmo as relações tonais entre as partes o levam para isso. Somente as pontuações de subdominante menor é que extrapolam o período barroco, indo em direção ao clássico e, principalmente, ao período romântico. O próprio fato de não se ter, até metade do período barroco, o temperamento igual fazia com que a exploração de regiões longínquas fosse complicada. Talvez, por este motivo, o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos visse no choro uma semelhança com a música de J.S.Bach.

“... Adhemar Nóbrega retrucaria com a apresentação de numerosas semelhanças entre traços da música popular brasileira e aspectos da obra de Bach. Nos chorinhos, para referir apenas um exemplo, a semelhança chega a ser às vezes impressionante.”²¹⁰

O elemento do contraponto e a ocorrência da harmonia bifocal²¹¹ também ajudaram a conferir esse tom à música de Pixinguinha.

²⁰⁹ Tinhorão, José Ramos. Op. cit. p.61.

²¹⁰ Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileiro*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986. P.114.

²¹¹ Ver nota de rodapé No 80.

Já Garoto estudou violão clássico à certa altura da carreira, e foi, talvez via Radamés, influenciado por Debussy. O uso da escala de tons inteiros, do paralelismo em bloco e da suspensão tonal demonstram esta referência. Que também atinge Jobim, juntamente com Chopin e Villa-Lobos.

Portanto, pode-se resumir as referências dos três compositores em dois fatores fundamentais: o romantismo via Chopin e o impressionismo via Debussy. O caso da influência barroca, se é que se pode considerá-lo, é muito mais o de uma assimilação passiva e secular do que o de uma referência direta. Heitor Villa-Lobos foi praticamente contemporâneo dos dois primeiros compositores e foi influenciado também pelas duas vertentes (romantismo e impressionismo), servindo, possivelmente, de referência apenas para Jobim.

c. O caso Debussy.

Pretende-se apresentar aqui alguns elementos presentes na canção Nuit d'Etoiles²¹² do compositor francês que foram encontrados na produção de Garoto e na de Tom Jobim, já que ambos admitiram abertamente essa influência. Além disso, a música de Debussy foi apontada por alguns como um fator formador do *jazz*, muito embora esta seja uma dedução controversa.

“Muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais. Todas as sistematizações de harmonização que nem o cromatismo do Tristão, as nonas eundécimas do Debussismo, principiam com um indivíduo. Porém, como este indivíduo tinha valor e se afirmou,

²¹² Debussy, Claude. *43 Songs for Voice and Piano*. New York City: International Music Company, s/d. p.1-4.

o processo dele foi aproveitado por outros não só do mesmo país como de toda uma parte e num átimo o processo perdeu o caráter nacional que poderia ter. Haja visto a harmonização de Debussy fez fortuna até no jazz.”²¹³

Obviamente a harmonia desta composição não está inteiramente baseada em tétrades, mas uma boa parte dela utiliza esta característica de maneira livre, tal como na MP do Brasil pós-bossa nova, sem resoluções obrigatórias do tipo retardo, nota de passagem etc. A peça está na tonalidade de mi bemol maior e é formalmente constituída das seguintes partes: ABA'B'A”. Harmônica e melodicamente o A se repete literalmente as três vezes, e apenas na figuração do acompanhamento se encontram diferenças. Já o B tem seu direcionamento melódico e harmônico alterado na repetição.

Nos dois primeiros compassos há uma seqüência de quatro acordes que se repetem três vezes. Os três últimos acordes desta seqüência resultam como tétrades na forma de sobreposição de diferentes tríades: Eb (mib sol sib) + Cm (dó mib sol) = Eb6 (mib sol sib dó); Cm + Eb = Cm7 (dó mib sol sib); o último acorde é igual ao segundo. Apesar de o primeiro acorde dessa seqüência ser triádico, a melodia ataca a 7ª maior e se resolve na 6ª maior, aumentando a sensação de tétrede. Os compassos 9, 10 apresentam novas tétrades: Eb7M, Cm7 Ab7M e um acorde dominante com duas tensões: Bb79. No compassos 13 e 14 aparecem os acordes G♭/Db (sol meio diminuto na segunda inversão) e C7 formando, à maneira da MP, uma cadência II V do II. Esta cadência se repete nos dois compassos seguintes e se resolve no c.16 em Fm79 (a fundamental é dada na forma apojetura). Os seguintes acordes dos

²¹³ Andrade, Mário. Op. cit. p.50. Em todas as citações deste autor há uma conhecida preocupação com a nacionalização dos elementos musicais. Não é este aspecto que nos interessa ao citá-lo, mas a sua percepção aguçada e seu testemunho desses processos em plena contemporaneidade, já que a obra foi escrita em 1928.

compassos 16, 17 e 18 são tétrades abertas em *drop 2*²¹⁴: Ab7M (sem se considerar o baixo da apojatura), D ϕ , Fm7/C, F ϕ /Cb, Do/C (ré diminuto na terceira inversão), Do/Ab²¹⁵, Abm6 e F ϕ . Nos compassos 21 e 22 dois acordes se repetem: Bb7 e Bbsus7⁹-. Este último é exatamente a configuração encontrada no final das seções A e A' de Corcovado. O compasso 24 finaliza a seção A na tônica triádica. A Figura V.2 apresenta o resumo da seção A:

Fig.V.2. Nuit d'Etoiles: resumo da seção A.

O compasso 25, que inaugura a seção B traz uma autêntica progressão em bloco, chamada de *4way-close* pela MP, do acorde de A ϕ . Tratando-se de uma seção modulatória, este acorde se resolve em um sol menor triádico que, por sua vez, se resolve em um ré maior. Somente no compasso 30 se tem um volta às tétrades com a cadência G7M(IV) e G# ϕ (IV+), que se resolve no acorde de ré maior na segunda inversão, o que indica a direção tonal da seção. Portanto, a partir do lá meio diminuto

1 9 13 17 21

I VI I IV V I (II V)II II Vo9 II V I

a seção poderia ser analisada da seguinte maneira: II 7do IV, IV, I, IV7 IV+7, I6/4 em ré maior. Após esta resolução, se tem mais uma formação por tétrades no compasso 32: Bm6. Esta se resolve na medianta maior (fá sustenido), que se estabiliza na forma de tônica passageira por quatro compassos, às vezes com 6^a,

²¹⁴ Ver Figura III.1.

outras com 4ª justa que se resolve na 3ª maior. No compassos 37 há uma passagem muito interessante: G#m7 (II grau de fá sustenida) e Bb7 (dominante da próxima tonalidade). A análise poderia ser II, V do VI em fá sustenido maior e o mi bemol maior do compasso 38 seria o VI, que deve ser igualado ao I grau, pois aqui se tem o início de A'. Há, portanto, uma modulação de três graus no círculo das 5^{as}, como a modulação de dó para lá maior. A Figura V.3 apresenta o resumo da seção B.

D: (II D)IV I IV IV+ I VI III
F#: I
Eb: V
II V do VI

Fig.V.3. Nuit d'Etoiles: resumo da seção B.

Já foi dito que o A se repete literalmente do ponto de vista melódico e harmônico. Na seção B', no lugar da tríade de sol menor, há uma téttrade de G6 no segundo pulso em *4way-close* do compasso 61, que se resolve na tríade de fá sustenido menor na primeira inversão nos compassos 63 e 64. A melodia é completamente diferente a partir daí. No compasso 67 aparece um Asus79, tipologia já comentada, mas aqui com 9ª maior. Resolve-se nele mesmo no compasso seguinte, na forma de dominante com 7ª e 9ª, para finalmente concluir em ré maior. Esta conclusão demonstra que a tonalidade de B era realmente ré maior e que, em um procedimento do mesmo tipo da forma sonata, se realizou uma modulação para fá

²¹⁵ Na prática esses acordes seriam cifrados simplesmente com dó e lá bemol diminuto, devido a tendência da cifra ser simplificadora, daí a necessidade da transliteração.

sustenido maior, que não figurou em B'. Portanto a análise de B, a partir de $A\phi$, é a seguinte: II do IV, IV, III, V, I, V, I. Figura V.4.

The musical score shows a sequence of chords in D minor. The progression is: D: (II) at measure 60, D:IV at measure 61, III at measure 62, V at measure 63, I at measure 64, V at measure 65, I at measure 66, and Eb:V at measure 69. Measure 72 shows a final chord in Eb major.

Fig.V.4. Nuit d'Etoiles: resumo da seção B'.

Através de uma pequena transição, c. 72 e 73, ocorre a última volta à seção principal. Com uma ligeira modificação no compasso 79, no lugar de $Ab7M$ se têm um Gm/Bb e um nova figuração; a resolução se dá no acorde de mi bemol aumentado, que se resolve em si mesmo na forma de tríade maior.

Portanto, foram encontradas as seguintes características nesta canção que coincidem com aquelas evidenciadas no recorte da MP analisado neste trabalho: a) o uso de tétrades articuladas na forma de *Drop 2* e *4way-close*; b) o uso do acorde meio diminuto com função de subdominante na cadência II V secundária (c.13) e c) o uso da tipologia $Xsus79$ e $Xsus79-$ com função de dominante.

V.10 Considerações históricas.

Em síntese: há uma redução formal, acompanhada por uma estratificação melódica e um ampliação dos recursos harmônicos, que se inicia com Pixinguinha e prossegue até Jobim. Muito embora Garoto tenha-se destacado em seu tempo, tal fato também lhe rendeu críticas na época.

“Aviso-o: nada de excessivamente moderno.(...) Não vês o Garoto? Faz música para músicos e dá-se mal.”²¹⁶

Nessa perspectiva o avanço harmônico que tem lugar na época da bossa nova também pode ser visto como acompanhado de um “retrocesso” formal, rítmico e até melódico. Talvez estes aspectos justifiquem o opinião de Jacob do Bandolim em relação à bossa nova:

“Eu noto que todas as vezes que se fala em música brasileira atual, fala-se necessariamente em evolução. Nunca se fala em involução, que é justamente o vocábulo antônimo, o oposto. Eu acho que o fato de se modificar alguma coisa não significa necessariamente evolução. Pode ser involução. E, aliás, é o que eu vejo.”²¹⁷

Tal “involução” pode ser vista como necessária e compensadora, no sentido de garantir uma unidade que poderia estar ameaçada pela introdução de tensões (“dissonâncias”). Diferentemente da que ocorre na música erudita, MP a emancipação das dissonâncias, na MP, não é acompanhada pela dissolução da tonalidade, pelo menos até o período estudado. Contrariando a opinião de Schoenberg, a tonalidade na MP permanece regida pela compensação.

“O rápido desenvolvimento da harmonia, desde o início do séc. XIX, tem sido o grande obstáculo à aceitação de todos os novos compositores a partir de Schubert. O afastamento freqüente da região de tônica para outras regiões mais ou menos estranhas parecia obstruir a unidade e a inteligibilidade. Entretanto, mesmo a mente mais avançada estará sempre sujeita às limitações

²¹⁶ Carta de Jacob do Bandolim para seu amigo Rossi. Paz, Ermelinda A. Op. cit. p.107, 108.

²¹⁷ Depoimento dado no “Programa Gláucio Gil”, em 1965. Idem, ibidem.

humanas, e os compositores daquele período, sentindo instintivamente o perigo da incoerência, contrabalancearam a tensão num plano (a harmonia complexa) pela simplificação de um outro (a construção motívica a rítmica). Isto talvez explique as repetições idênticas e as freqüentes seqüências de Wagner, Brukner, Debussy, César Frank, Tchaikovsky, Sibelius e muitos outros. Para os contemporâneos Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Maurice Ravel etc., a harmonia complexa não colocava em risco a compreensibilidade, e, atualmente, os compositores de música popular atuam na mesma direção!”[grifo nosso]²¹⁸

Se por um lado o compositor Johnny Alf pode ser visto como o principal nome da pré bossa-nova, e sua influência sobre Jobim pareça ser maior do que a de Garoto (basta comparar Desafinado com Rapaz de Bem), Johnny não foi, definitivamente, um chorão. Garoto, por sua vez, gravou obras de Pixinguinha²¹⁹ e se contrapunha a Jacob do Bandolim como virtuoso e multinstrumentista. Por outro lado, Jobim, antes de se tornar célebre, assistiu ao violonista no bar Clube da Chave.

“Quando o radialista Manuel Barcelos e o compositor Humberto Teixeira criaram o Clube da Chave, no Posto Seis, Tom se tornou imediatamente um dos seus mais assíduos freqüentadores. (...) A programação – se assim podemos chamar uma sucessão de apresentações improvisadas – do Clube da Chave era deslumbrante: no microfone revezavam-se músicos como Garoto, Johnny Alf, Valzinho, etc. Até o maestro Radamés Gnattali aparecia por lá, depois de um dos seus programas na Rádio Nacional.”²²⁰

²¹⁸ Schoenberg, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Nota de rodapé da página 58.

²¹⁹ Carinhoso (Pixinguinha)- Garoto- violão. RCA-Victor 800061-B-12/01/43. Um a Zero (Pixinguinha)- Garoto- bandolim. Odeon 12966-A-03/10/49.

²²⁰ Cabral, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim - Uma Biografia*. p.76-77.

Jobim ainda compôs um choro de duas partes chamado Garoto, gravado pela primeira vez em 1959 pelo pianista Bené Nunes²²¹, mas seu título foi substituído por Choro em 1970, na gravação do disco *Stone Flower* (CTI), tendo, em 1982, voltado a ser Garoto.²²² Este ir e vir do título desta composição parece coincidir com os períodos de esquecimento e resgate de Garoto.

“No dia 23 de abril de 1982, Tom Jobim ganhou o Prêmio Shell de Música Popular, (...). A festa de entrega do prêmio ocorreu em novembro, com um concerto na sala Cecília Meireles que teve a participação de grande orquestra regida por Radamés Gnattali executando arranjos de Radamés e do próprio Tom, da cantora Olívia Byinton e do violonista Rafael Rabelo, que tocou o choro Garoto, novo nome [na verdade antigo] de Choro, gravado no lp Stone Flower.”²²³

Contudo, parece ter sido o maestro Radamés Gnattali que perpassou, foi influenciado e influenciou os três compositores. Sua ascendência sobre Garoto já foi colocada na conclusão a respeito deste compositor. Além disso, Radamés trabalhou com Pixinguinha na mesma gravadora: a RCA-Victor.

“Pixinguinha trabalhava mais com arranjos carnavalescos, que eram o seu forte, ficando a parte romântica comigo e outros maestros. Na orquestra Velha Guarda, eu era o pianista e Pixinguinha o arranjador. Nas músicas românticas, nos sambas-canções, nas gravações de Orlando Silva, eu era o arranjador e Pixinguinha o flautista.”²²⁴

²²¹ Odeon(s/n). Idem, ibidem. P.497. A informação desta gravação me foi confirmada via *email* por Paulo Jobim.

²²² Rabelo, Rafael- violão. Fontana (s/n).Em Idem, Ibidem.

²²³ Idem, Ibidem. P.359.

²²⁴ Depoimento de Gnattali, Radamés em Barbosa, Valdinha & Devos, Ana Marie. *Radamés Gnattali – O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. P.34.

Radamés considerava Pixinguinha um dos compositores-pilares da MP do Brasil, tanto que dedicou a ele um movimento de sua Suíte Retratos, ao lado de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros.

“A Suíte Retratos foi arquitetada para homenagear quatro compositores que Radamés considerava os pilares fundamentais da música brasileira. O primeiro foi o compositor que ele mais admirou na música popular, Pixinguinha.”²²⁵

É também bastante conhecida sua ascendência sobre Tom Jobim, inclusive como incentivador musical quando trabalharam juntos na gravadora Continental.

“Radamés via nele um candidato sério a orquestrador e sabia que ele se preparava para isso, e ia passando para Jobim todas as soluções que adotava na distribuição das partes para orquestra, o timbre obtido através da utilização de determinada instrumentação, etc.”²²⁶

Tom Jobim, por sua vez, também foi admirador de Pixinguinha. Gravou Carinhoso em seu disco *Tide*²²⁷ e deixou o seguinte depoimento a respeito deste autor:

“Não posso deixar minhas músicas nos discos empoeirados e geralmente mal gravados. Onde Pixinguinha deixará sua obra? Pixinguinha não é só Carinhoso. É muito mais.”²²⁸

Há, aí, uma contradição entre o discurso e a prática. Isto talvez se deva ao fato de o disco *Tide* ter sido gravado e lançado, primeiramente, no exterior. É possível que Jobim quisesse apresentar Pixinguinha ao público da Europa e dos Estados Unidos,

²²⁵ Cazes, Henrique. Op. cit. P.123.

²²⁶ Cabral, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: Uma Biografia*. P.78.

²²⁷ A&M-1967.

utilizando, para isso, sua composição mais famosa. Além disso, a última citação vai de encontro ao direcionamento deste trabalho. Deve-se lembrar que Jobim, dos três compositores escolhidos aqui, é o único que não era um instrumentista, mas, sim, um compositor profissional, fato que o coloca num patamar diferente dos outros dois que viam registradas, além de suas obras, suas performances nas gravações.

Se a bossa nova foi parte marcante na obra de Tom Jobim, e aquilo que efetivamente o projetou no exterior e no Brasil (haja vista a mentalidade colonialista reinante no país, para a qual o compositor brasileiro só se torna mais célebre quando é bem sucedido fora do Brasil, como bem ilustram alguns de seus expoentes, desde Carlos Gomes até Egberto Gismonti, passando por Villa Lobos e Hermeto Pascoal), ele soube superar essa fase, indo ao encontro, inclusive, do regionalismo mais radical de Quebra-Quebra, Matita Perê, Pato Preto, da valsa em Luíza, Eu te Amo, e ainda do *waltz* (valsa com acentuação *jazzística*) em Chovendo na Roseira. Parece que o álbum que apresenta os primeiros sinais dessa mudança é o já citado *Stone Flower*.

Portanto, na obras dos compositores estudados, verifica-se que cada um realiza uma síntese pessoal de elementos diversos. E a incidência dos mesmos elementos na obra de cada um contribuiu para que haja uma coerência entre os três. Tal síntese pessoal parece ser, mais do que a predominância de um elemento sobre o outro, a marca maior desses compositores. Na medida em que, à exceção de Garoto, existiu uma verdadeira prática comum de procedimentos nos compositores de choro e de bossa nova – exatamente quando, no contexto da música clássica ocidental, a prática comum deixou de existir – é possível cogitar-se a hipótese de que os procedimentos adotados por esses compositores – Pixinguinha, Tom Jobim e Garoto apenas no

²²⁸ Cabral, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: Uma Biografia*. P.301.

aspecto formal – podem ser generalizados em relação aos demais compositores que lhes eram contemporâneos.

Apêndice

Classificação das Relações entre tonalidades, segundo Schoenberg: Tonalidade Maior.

1. Direta e Próxima: **SD** [subdominante ou IV grau maior], **D** [Dominante ou V grau maior], **sm** [submediante ou VI grau menor], **m** [mediante ou III grau menor].

2. Indireta porém Próxima: A.: através da mesma dominante: (1) t [tônica ou I grau menor], **sd** [subdominante ou IV grau menor], **v** [dominante ou V grau menor].

(2) SM [submediante ou VI grau maior], **M** [mediante ou III grau maior]. **B.:**
Através da Transposição Proporcional: bM [mediante bemol ou III- grau maior],
bSM [submediante bemol ou VI- grau maior].

3. Indireta: bm [mediante bemol ou III- grau menor], **bsm** [submediante bemol ou VI- grau menor], **MM** [mediante maior da mediant maior: sol# maior em dó maior], **Mm** [mediante menor da mediant maior: sol# menor em dó maior], **bsmSM** [submediante maior da submediante bemol menor: fá# maior em dó], **bsmsm** [submediante menor da submediante bemol menor: fá# menor em dó maior].

4. Indireta e Remota: Np [napolitano ou II- grau], **dor** [dórico ou II grau menor], **S/T** [supertônica ou II grau maior], **bMD** [dominante da mediant bemol maior ou V do III- grau], **bmV** [V grau menor da mediant bemol menor: sib menor em dó maior].

5. Distante:

MSM, Msm, SMM, SMm, SMSM. SMsm, S/Tm, S/TSM, S/Tsm, bmVM, etc.

Tonalidade Menor

1. **Próxima:** **M** [mediante ou III grau maior], **T** [tônica ou I grau maior], **v** [dominante ou V grau menor], **sd** [subdominante ou IV grau menor].
2. **Indireta porém Próxima:** **D** [dominante ou V grau maior], **SM** [submediante ou VI grau maior].
3. **Indireta:** **m** [mediante ou III grau menor], **sm** [submediante ou VI grau menor], **SD** [subdominante ou IV grau maior].
4. **Indireta e Remota:** **#sm** [submediante sustenida ou VI+ grau menor: fá# menor em lá menor], **#SM** [submediante sustenida ou VI+ grau maior], **#m** [mediante sustenida ou III+ grau maior: dó# menor em lá menor], **#M** [mediante sustenida ou III+ grau maior], **subT** [subtônica ou VII- grau maior], **subt** [subtônica ou VII- grau menor], **Np** [napolitano ou II- grau maior].
5. **Remota: Todas as outras regiões.**

Bibliografia

- Andrade, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Ed. Livraria Martins, s/d.
- Barbosa, Valdinha; Devos, Ana Marie. *Radamés Ganttali – O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- Cabral, Sérgio. *Pixinguinha Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- _____. *Antônio Carlos Jobim Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- Campos, Augusto. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 5ª ed., 1993.
- Campos, Haroldo & Vieira, Trajano. *A Ira de Aquiles: Canto I da Ilíada de Homero*. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 1994.
- Castro, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Cazes, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed.34, 1998.
- Chediak, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1988.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: W.W.Norton, 1992.
- Dahlhaus, Carl. *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 5ª edição, 1998.

Forte, Allen; Gilbert, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York-London: W.W.Norton & Company, 1982.

Guest, Ian. *Arranjo*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

Jaffe, Andy. *Jazz Harmony*. Tübingen: Advance Music, 2^a ed., 1996.

Kiefer, Bruno. *Villa Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

Nestrovsky, Arthur. *Notas Musicais do Barroco ao Jazz*. São Paulo, Publifolha, 2000.

Parks, Richard. S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Paz, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

Piston, Walter. *Harmony*. New York : W.W.Norton & Company, 5^a ed., 1987.

Pereira, Regina; Antônio, Irati. *Garoto, Sinal dos Tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Platão. *Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

Puterman, Paulo. *Indústria Cultural: A Agonia de Um Conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

Riemann, Hugo. *Armonia y Modulacion*, Trad. A. Ribeira y Maneja. Barcelona: Labor, 2^a ed., 1952.

Rue, Jan La. *Guidelines For Style Analysis*. New York-London: W.W.Norton &

Company, 1970.

Tarkovsky, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Trad. Jefferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed., 1990.

Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Ed. do Círculo do Livro, s.d.

Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, inc., 1982

Schoenberg, Arnold. *Armonia*. Trad. Ramon Barce. Madrid: Real Musical, 1974.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp., 1991.

_____. *Structural Functions of Harmony*. London: Wiliams and Norgate, 1976.

_____. *Style and Idea*. London: Faber & Faber, 1975.

Schuller, Gunther. *Early Jazz*. New York: Oxford University Press, 1968.

Stein, Leon. *Structure and Style*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1979.

Zamacois, Joaquin. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 6ª ed., 1985

Teses e Dissertações

Caramuru, Fábio. *Aspectos da Interpretação Pianística na Obra de Antônio Carlos*

Jobim. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2000.

Dudeque, Norton Eloy. *Harmonia Tonal e o conceito de Monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 1997.

Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: Uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado. UNESP, São Paulo, 1995.

Mehry, S. *Oscilações de Centro Tonal em Choros de Garoto*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

Oliveira, Ledice Fernandes de. *Radamés Gnattali e o Violão: Relação entre dois campos de produção na música brasileira*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

Prandini, José Carlos. *Um Estudo da Improvisação na Música de Hermeto Pascoal: Transcrições e Análises de Solos Improvisados*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, 1996.

Artigos em Periódicos

Alvarenga, Oneyda. “Música Folclórica e Popular”. *Revista Brasileira de Folclore*, Ano IX ,No 25, Setembro/Dezembro de 1969.

Béhague, G. “Recursos para o Estudo da Música Popular Urbana Latino-Americana”. *Revista Brasileira de Música*, Vol.20, 1992-3.

Lacerda, Marcos B. “Textura Instrumental na Africa Ocidental: A Peça Agbadza”. *Revista Música*, Vol.1, No 1, Maio de 1990.

Lacerda, Marcos. “Música de culto nagô-iorubá e a *Barform*”. *Anais do XIII Encontro Nacional da Anppom*. Belo Horizonte, Vol. 1, 2001.

Mammi, Lorenzo. “Uma Promessa Ainda Não Cumprida”. *Mais*. São Paulo: Folha de São Paulo, 10/12/00.

Moura, Paulo C.; Peron, Italo. “A Concepção Harmônico e Melódica em Jorge do Fusa, de Garoto”. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, No 3, Outubro de 1990.

Reily, Suzel Ana. “Tom Jobim and the Bossa Nova Era”. *Popular Music*, Vol.15 No1, January 1996.

Partituras

Coletânea. *O Melhor do Choro Brasileiro: 60 peças com melodia e cifras*. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 1998.

Debussy, Claude. *43 Songs for Voice and Piano*. New York City: International Music Company, s/d.

Filho, Alfredo Rocha Vianna. *O Melhor de Pixinguinha*- Rio de Janeiro: Irmãos Vitale S/A, 1997.

Jobim, Antônio Carlos Brasileiro de Almeida. *Songbook- Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1990.

Sardinha, Annibal Augusto. *15 Choros de Garoto*. Rio de Janeiro: editora Fermata, 1970 - com os direitos autorais de 1951 da Editora Musical Bandeirante.

Sardinha, Annibal Augusto. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco-USA: Guitar Solo Publications, 1991.

Gravações²²⁹

Bellinati, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. GPS, 1991.

Filho, Alfredo Rocha Vianna. *Segura Ele*. RCA Victor 80.0447-B-1946.

_____. *Proezas de Solon*. RCA Victor 80.0534-B-1947.

_____. *Um a Zero*. RCA-Victor 80.0442-A-1946.

_____. *Vou Vivendo*. RCA Victor 80.0458-A-1946.

_____. *Naquele Tempo*. RCA Victor 80.0447-A-1946.

_____. *Lamentos*. RCA Victor: 34.742-A-1941.

_____. *Carinhoso* – Intérprete: Garoto- violão. Rca-Victor
800061-B-12/01/43.

²²⁹ Há duas espécies de referência colocadas aqui: a primeira diz respeito à gravação específica de uma determinada composição e o autor é o referido; a segunda diz respeito à um álbum, seja LP ou CD, aonde o autor do disco é referido.

_____. *Um a Zero* - Intérprete: Garoto- bandolim. Odeon
12966-A-03/10/49.

Getz, Stan; Gilberto, João. *Getz/Gilberto*. Verve 810048-2, 1967. (LP/CD)

Gnattalli, Radamés; Rabello, Rafael. *Tributo a Garoto*. gravado na década de 70
para a Funarte. (Lp)

Jobim, Antônio Carlos Brasileiro de Almeida. *Chega de Saudade*- Intérprete: João
Gilberto. Odeon 3073 – 1959.

_____. *Desafinado* – Intérprete: João Gilberto. Odeon 3073 – 1959.

_____. *Meditação* - Intérprete: João Gilberto. Odeon 3151 – 1961.

_____. *Corcovado* - Intérprete: João Gilberto. Odeon 3151 – 1960.

_____. *Insensatez* - Intérprete: João Gilberto. Odeon 3151 – 1960.

_____. *The Composer of “Desafinado”, Plays*. Verve: V6-8547,
1963.(LP/CD)

_____. *Tide*. A&M, 1967.(LP/CD)

Moura, Paulo. *Pixinguinha*. Blue Jackel, 1998.(CD)

Sardinha, Annibal Augusto. *Viva Garoto*. Projeto Memória Brasileira,1993. (CD)