

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

A HARMONIA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:
REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA E A TEORIA DA HARMONIA E SEU
DESENVOLVIMENTO ATRAVÉS DA CANÇÃO NO SÉCULO XX.

BRUNO MAIA DE AZEVEDO PY

RIO DE JANEIRO, 2006

P995 Py, Bruno Maia de Azevedo.
A harmonia na música popular brasileira : reflexões sobre a prática e a teoria da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX / Bruno Maia de Azevedo Py, 2006.
viii, 110 f.

Orientador: Luiz Paulo Sampaio.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

1. Harmonia (Música). 2. Música popular - Brasil. 3. Teoria musical. I. Sampaio, Luiz Paulo. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.3

A HARMONIA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:
REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA E A TEORIA DA HARMONIA E SEU
DESENVOLVIMENTO ATRAVÉS DA CANÇÃO NO SÉCULO XX.

por:

BRUNO MAIA DE AZEVEDO PY

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Luiz Paulo Sampaio.

Rio de Janeiro, 2006

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que colaboraram, direta e indiretamente para a conclusão deste trabalho de pesquisa, especialmente a Luiz Paulo Sampaio pela paciência e dedicação, a Antônio Guerreiro pela grande ajuda e incentivo, a Luiz Otávio Braga pelos esclarecimentos, a Carlos Alberto Figueiredo por sua sabedoria e generosidade, a Paulo Pinheiro por estar sempre disponível e pronto a ajudar, a Cláudio Bergamini pelas conversas sempre enriquecedoras. Aos meus colegas de curso, a Gabriel Santiago pela atenção e companheirismo e a UNIRIO pela oportunidade.

Agradeço à minha família pela confiança e respeito, a Wesley e Marília pelo carinho e amizade e a Ana Lúcia pela cumplicidade, dedicação, paciência e escuta.

PY, Bruno Maia de Azevedo. *A Harmonia na Música Popular Brasileira: reflexões sobre a prática e a teoria da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Apesar do aumento significativo de trabalhos e pesquisas sobre a linguagem e estruturação da música popular nos últimos anos, há ainda muitos assuntos pouco explorados e investigados. É o caso da harmonia. Sabemos que a harmonia praticada por músicos populares é bastante diferente daquela ensinada na academia e nos tratados conhecidos. Trata-se de uma abordagem diferenciada de conceitos e práticas conhecidas, adaptadas a uma outra realidade expressiva. Para contextualizar esta prática, a pesquisa que se segue pretende, num primeiro momento, esclarecer aspectos teóricos e conceituais da harmonia, com o objetivo de estabelecer uma análise comparativa entre os conteúdos de cursos de harmonia em escolas livres de música e a teoria da harmonia conhecida como *Harmonia Funcional*. Apesar da clara referência entre esta teoria e a harmonia praticada por músicos populares frequentadores destas escolas, o que se vê é um razoável afastamento dos conteúdos apresentados pelas apostilas dos cursos em relação aos conceitos e simbologias utilizados pela *Harmonia Funcional*. Há, em vários aspectos, uma aproximação muito maior com uma abordagem estrutural da harmonia. Nas comparações aplicam-se duas unidades de análise, focalizando a simbologia utilizada e as classificações de acordes pertinentes às análises harmônicas aplicadas pelos modelos investigados. Num segundo momento é traçado um breve perfil harmônico das canções desde os primeiros gêneros populares brasileiros até as últimas décadas do século XX. O objetivo aqui é identificar maneiras de harmonizar próprias do músico popular e demonstrar contrastes harmônicos entre gêneros diferentes de canção.

Palavras-chave: Harmonia (Música). Música popular – Brasil. Teoria musical.

PY, Bruno Maia de Azevedo. *The harmony in brazilian popular music: reflexions about the practice and theory of harmony and its development through the song in the twentieth century*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Despite the significant increase in works and research on the language and arrangement of popular music in the recent years, there are still many subjects little explored and investigated. This is the case with the subject of harmony. We are aware that the harmony practiced by popular musicians is quite varied from that one taught in academies and in the known treaties. It is a differentiated approach of known concepts and practices, adapted to another expressive reality. To contextualize this practice, the research which follows intends to, at first, enlighten theoretical and conceptual aspects of the harmony, with the purpose of establishing a comparative analysis between the contents of harmony courses in musical free schools and the theory of harmony known as *Functional Harmony*. Despite the clear reference between this theory and the harmony practiced by regular visiting popular musicians in these schools, what one sees is a reasonable distance from the contents stated by the courses' books in relation to the concepts and symbologies used by the *Functional Harmony*. There is, in many aspects, a much greater approximation with a structural approach of the harmony. Two units of analysis are applied to the comparisons, focusing the used symbology and the classifications of chords pertinent to the applied harmonic analysis by the investigated models. Following, a brief harmonic profile of the songs is planned starting with the first popular Brazilian genres and continuing into the last decades of the twentieth century. The purpose here is to identify harmonizing manners inherent to the popular musician and to demonstrate harmonic contrasts among different song genres.

Keywords: Harmony (Music). Popular music – Brasil. Musical theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – SOBRE O CONCEITO DE HARMONIA.....	7
1.2 Harmonia Tradicional e Harmonia Funcional.....	15
1.2.1 Sobre o conceito de Harmonia Funcional.....	17
1.2.2 Contrastes.....	18
CAPÍTULO 2 – O MITO DA HARMONIA FUNCIONAL NA LINGUAGEM HARMÔNICA POPULAR.....	23
2.2 Identificando os sistemas de análise.....	27
2.2 Classificando acordes.....	39
2.2.1 O acorde bII como exemplo de lógicas distintas.....	45
2.3 Os fatos.....	49
CAPÍTULO 3 – PARA LOCALIZAR A LINGUAGEM HARMÔNICA POPULAR.....	50
CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Série Harmônica	12
Figura 2 – Tríade Maior.....	13
Figura 3 – Harmônicos Inferiores	14
Figura 4 – Tríade Menor	14
Figura 5 – Desenvolvimento da Ressonância Natural	15
Figura 6 – Cadência Conclusiva Completa	20
Figura 7 – Cadência com Paralelismos	21
Figura 8 – Círculo Dialético (estrutura / função)	21
Figura 9 – Cadência Completa no Violão	23
Figura 10 – Análise Funcional da Cantata nº19 de Bach	25
Figura 11 – Acordes no violão	29
Figura 12 a – <i>Harmonização da escala maior – tétrades</i>	33
Figura 12 b – <i>Campo Harmônico</i>	33
Figura 13a – <i>Acordes de sétima</i>	34
Figura 13b – <i>Acordes de sétima</i>	34
Figura 14a – Análise harmônica	36
Figura 14 b – Análise funcional	37
Figura 14c – Sistema russo de análise	38
Figura 15 – Funções secundárias	40
Figura 16a – <i>Função tônica</i>	42
Figura 16b – <i>Função dominante</i>	42
Figura 17a – <i>Acordes diatônicos e áreas</i>	44
Figura 17b – <i>Áreas em harmonia menor</i>	44
Figura 18 – Encadeamento de acordes com tensão acrescentada	84

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 – <i>Sarau para Radamés</i>	31
Exemplo musical 2 – <i>Meu Amigo Tom Jobim</i>	31
Exemplo musical 3 – <i>Meu Amigo Radamés</i>	32
Exemplo musical 4 – <i>Meu Amigo Tom Jobim</i>	32
Exemplo musical 5 – “Escuta, formosa Márcia...”	55
Exemplo musical 6 – “Último Adeus de Amor”	58
Exemplo musical 7 – “Desde o dia em que eu nasci”	62
Exemplo musical 8 – “Garoto”	65
Exemplo musical 9 – “Com Que Roupas”	73
Exemplo musical 10 – “Na Baixa do Sapateiro”	78
Exemplo musical 11 – “Na Baixa do Sapateiro – segunda versão”	81
Exemplo musical 12 – “Samba de Uma Nota Só”	83
Exemplo musical 13 – “Asa Branca”	88
Exemplo musical 14 – “Ninguém Me Ama”	90
Exemplo musical 15 – “Berimbau”	93
Exemplo musical 16 – “Arrastão”	94
Exemplo musical 17 – “Alegria, Alegria”	96
Exemplo musical 18 – “Caminhando (Pra Não Dizer que Não Falei de Flores)”	97

Introdução

Uma inesperada identificação foi estabelecida quando da leitura da introdução do livro “Feitiço Decente”, de Carlos Sandroni. Ali ele conta como o ponto de partida de seu trabalho foi a descoberta de que, num dado momento, o que ele havia aprendido no violão não “combinava” quando precisava tocar um repertório mais antigo. Explico melhor. Tendo aprendido, na adolescência, a usar um ritmo, ou um tipo de batida de samba ao tocar qualquer música do gênero, é tomado de surpresa e frustração ao perceber que tal batida não era empregada no acompanhamento de sambas gravados em discos de 78rpm no Rio de Janeiro a partir de 1917. Esta incompatibilidade o levou a refletir sobre a autenticidade do samba e sua história. O mesmo acontece aqui, só que, ao invés do ritmo, a harmonia é que se tornou o pivô de uma reflexão que dá início a este trabalho de pesquisa.

Para citar um exemplo: quando, acostumados a harmonizar músicas do gênero bossa nova, tentamos utilizar os mesmos princípios de montagem e condução de acordes em canções da década de 1920, o resultado não será muito satisfatório. Percebemos claramente que a harmonia não está como deveria, como se alguma coisa estivesse fora do lugar. O contrário também é verdadeiro, ou seja, se tocarmos bossa nova com um estilo de harmonização utilizado no repertório da década de 20, as coisas não sairão como o esperado. Isso acontece entre vários gêneros e estilos. Tal fato nos dá a convicção de que estamos tratando de um vocabulário harmônico diferenciado ao compararmos harmonizações de gêneros diferentes. Podemos ir ainda um pouco mais longe. Sabemos que a abordagem harmônica popular é bastante diferente daquela utilizada por compositores eruditos e acadêmicos, mesmo quando utilizado um sistema harmônico em comum – o tonalismo. Os motivos pelos quais isto acontece podem estar na base de tais incompatibilidades e incoerências.

A canção popular brasileira já foi objeto de estudo para inúmeras pesquisas no país e no exterior. Encontramos análises e investigações aos mais diversos aspectos de sua estrutura, como sua poética, seu perfil melódico, forma e contexto histórico. Observamos, no entanto, que em relação ao aspecto harmônico das canções, pouca atenção foi dada desde os primeiros esforços em observar detalhadamente sua formação e suas características. Há poucos estudos, em sua maioria recentes, dedicando atenção exclusiva às questões harmônicas no âmbito da música popular brasileira. Dentre estes podemos destacar a dissertação de mestrado, posteriormente publicada em livro, de José Estevam Gava (2002), onde é feita uma comparação entre harmonizações de canções típicas da década de 1930 e outras produzidas entre 1958 e 1962. Tal estudo tem como objetivo descrever o tratamento harmônico utilizado nas canções do gênero Bossa Nova, revelando um possível perfil harmônico destas canções. Outro esforço desta qualidade encontra-se no trabalho de Pedro de Oliveira Py, onde o autor faz uso do método analítico de Heinrich Schenker em análises harmônicas de algumas canções de Tom Jobim, com o objetivo de explicar relações harmônicas presentes na obra do compositor. Para tanto, é escolhida como “caso paradigmático da obra jobiniana” (Py, 2004:27) a canção Sabiá, alvo de comparações com a intenção de estabelecer “paralelismos existentes entre as obras de Chopin, Schumann, Debussy e Tom Jobim, de forma a explicitar a manifestação de influência destes compositores sobre o brasileiro (...)” (Py, 2004:27).

Em linhas gerais, os trabalhos acima citados trazem uma característica em comum, todos utilizam como amostras fragmentos do cancionário popular brasileiro, dando conta de uma parcela localizada da produção em questão. A presente pesquisa pretende voltar um olhar mais abrangente para o universo da canção popular, de maneira a observar características comuns e diferenciadas no discurso harmônico das canções brasileiras em suas diversas fases. Obviamente, dar conta da totalidade repertorial da jovem canção popular brasileira, mesmo

delimitando fronteiras, seria um projeto tanto volumoso quanto ideal. Assim, serão selecionadas algumas amostras de cada fase da canção a fim de traçar um panorama o mais completo possível. Será utilizada como referência para a seleção das canções a obra “A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras” (Severiano & Mello, 1997), onde tal universo é explorado e exemplificado em suas fases e tendências.

Quando falamos em harmonia fica claro que pretendemos abordar um segmento do discurso musical, no entanto, a observação do aspecto harmônico de uma obra oferece ainda diversas possibilidades. Seguindo a proposta de Jan LaRue em seu *Guidelines for Style Analysis* (1970), por exemplo, podemos (ou devemos) observar a harmonia partindo da dimensão total (*Harmony in Large Dimensions*) de uma obra, comparando o tratamento harmônico de seus movimentos ou ainda entre obras distintas. Podemos observar este tratamento partindo de dimensões médias da obra, como seções, partes e sentenças (*Harmony in Middle Dimensions*) e ainda de curtas dimensões, analisando acordes ou encadeamentos de acordes (*Harmony in Small Dimensions*). Em se tratando de análise harmônica, igualmente podemos contar com várias possibilidades, neste caso, com vários modelos analíticos. Segundo a observação de Nattiez (2003), ao classificar e comparar alguns dos mais importantes métodos de análise musical aplicados em estudos do tema da Sinfonia em sol menor, K. 550, de Mozart, o que caracteriza os diversos modelos analíticos “são os parâmetros e os aspectos que eles privilegiam” (*op.cit.*, 2003:8). Assim, de acordo com sua proposta para uma tipologia das várias correntes e práticas de análise musical no século XX, podemos dividir estes métodos em duas grandes famílias ou categorias:

1 - As de orientação semântica - aquelas que aceitam ou destacam “as conotações emotivas, afetivas e imagéticas da obra musical” (*op.cit.*, 2003:6). Destacam-se os modelos de análise hermenêutica de Abert, análise interválica de Cooke e a semiologia de Stefani.

2 - As análises imanentes - as que lidam com as estruturas imanentes da obra e ainda se subdividem em dois grupos:

- análises taxionômicas – dividem a obra em unidades privilegiando um ou outro parâmetro.

Por exemplo, o modelo paradigmático de Ruwet, a abordagem de Reti, Meyer e Lerdahl-Jackendorf.

- análises lineares – descrevem o prolongamento e as implicações das alturas no ponto de vista melódico (Meyer, Narmour) e harmônico (Lerdahl-Jackendorf). Destaca-se ainda o modelo de Schenker.

Também são vários os modelos de representação utilizados em análises harmônicas, tais como a utilização de numerais romanos combinados com arábicos na identificação de acordes, conhecido como *baixo cifrado* (I7, IV7, V7, etc.), o uso de letras do alfabeto latino combinadas com numerais arábicos como na *Harmonia Funcional* (T7, S7, D7, etc.) e ainda a combinação de numerais romanos, arábicos e letras como no modelo majoritariamente utilizado em análises de canções populares (I7M, IV7M, V7, etc.).

Estas observações não pretendem trazer aqui um resumo de todas as metodologias aplicáveis em estudo musicais e sim apresentar um breve panorama das análises disponíveis. Diante deste cenário, a opção por uma análise mais abrangente e menos específica parece ser a mais adequada para a tarefa de demonstrar e comparar canções de diversos períodos da história da música popular brasileira. Por outro lado, no que se refere a comparações entre sistemas harmônicos é necessária uma observação mais detalhada, que consiga dar conta dos objetivos pretendidos.

Em relação ao termo “vocabulário” empregado no título, é necessário sublinhar que o seu uso é por analogia, isto é, não há a intenção de criar relações entre a linguagem escrita e falada com a substância musical, pois até mesmo a condição de música como linguagem é

discutível. No entanto, a analogia parece sustentar-se se levarmos em consideração o sistema tonal e sua organização em paralelo com a estrutura da linguagem, sobretudo no que se refere à harmonia. Como afirma LaRue (1970), “a complexidade deste sistema justifica uma comparação com a linguagem, com seus níveis de entrelaçamento de palavras, gramática e sintaxe.”¹ O paralelo se construiria com o sistema harmônico organizado em acordes, progressões e tonalidade.

A primeira parte desta pesquisa pretende esclarecer o conceito de *Harmonia* no estudo da música, assim como suas bases e referências. Entendemos que o esclarecimento acerca das possibilidades de interpretação diante das combinações simultâneas de alturas (sons), permitirá um melhor entendimento dos conceitos harmônicos e seus resultados estéticos. Como consequência, será necessário passarmos por uma breve delimitação de fronteiras entre os aspectos funcionais e estruturais da harmonia tonal.

No segundo capítulo – O Mito da Harmonia Funcional na Linguagem Harmônica Popular - iremos estabelecer uma análise comparativa entre os conteúdos dos cursos de harmonia em escolas livres de música e tratados de harmonia conhecidos. A referência direta ou indireta à teoria da harmonia conhecida como *Harmonia Funcional* parece delimitar um campo de estudos coerente com as elaborações e conceitos propostos por tal abordagem. No entanto, o que se vê é um razoável afastamento dos conteúdos apresentados pelas apostilas dos cursos em relação aos conceitos e simbologia utilizados pela *Harmonia Funcional*. Há, em vários aspectos, uma aproximação muito maior com uma abordagem estrutural da harmonia. Nas comparações aplicam-se duas unidades de análise, focalizando a simbologia utilizada e as classificações de acordes pertinentes às análises harmônicas aplicadas pelos modelos investigados. Ao identificarmos um sistema distinto daqueles conhecidos por tratados de

¹ *The intricacies of this system justify a comparison to language, with its interlocking levels of words, grammar,*

harmonia de uso comum na academia, podemos presumir que a linguagem harmônica popular se distancia da erudita – ou acadêmica - uma vez que faz uso de um outro vocabulário harmônico.

O terceiro e último capítulo pretende oferecer um breve panorama a respeito dos caminhos percorridos pela harmonia na canção popular brasileira no século XX. Este panorama terá como objetivo demonstrar o tratamento harmônico dado às canções populares no seu desenvolvimento através deste século. Os exemplos musicais e as obras citadas serão escolhidas de acordo com a periodização proposta por Severiano e Mello, considerando o seu destaque na época e sua importância do ponto de vista harmônico.

Capítulo 1

SOBRE O CONCEITO DE *HARMONIA*

Em música, quando falamos em harmonia, geralmente nos referimos ao conhecimento voltado para a formação e o encadeamento de acordes, ou seja, uma ciência ou um método com um conjunto de regras e procedimentos capazes de organizar duas ou mais notas soando simultaneamente (acordes) de maneira a gerar um resultado ou um efeito determinado. Em outras palavras, a *harmonia* pode ser entendida como uma teoria que procura dar conta das possibilidades de combinação de sons simultâneos, orientando seus usos na prática musical. Pois bem, sabemos que em nossa cultura, como um traço fundamental da nossa tradição musical desde os finais do século XVII, dividimos a oitava em doze partes iguais, isto é, a partir de uma fundamental qualquer até a sua repetição (oitava acima) criamos uma “régua” segmentando as frequências sonoras em doze unidades distintas. Desde então, toda espécie de elaboração musical, quer seja na construção de instrumentos ou na criação de melodias e acordes, quem compartilhasse deste princípio estaria subordinado aos doze sons. Deste modo, sendo a *harmonia* o estudo dos sons simultâneos, ela teria à sua disposição um número bastante expressivo de combinações. Se tomarmos as possibilidades de combinação entre dois sons distintos, teremos para cada uma das doze notas, onze possibilidades, excluindo a oitava. Assim, chegaríamos a um total de cento e trinta e duas combinações. Combinando três sons, teríamos um número muito maior, com cento e trinta e duas possibilidades entre o primeiro e o segundo som vezes cento e trinta e duas entre o segundo e o terceiro, resultando em mil trezentas e vinte combinações possíveis. Poderíamos continuar este cálculo formando acordes de quatro a doze sons, o que nos levaria a um número total de quatrocentos e setenta e nove

milhões, mil e seiscentos acordes possíveis. Ademais, a ciência da *harmonia* não se resume apenas na combinação de sons formando acordes, mas, sobretudo, nas possibilidades de encadeamento entre estes acordes. Desta maneira, para cada acorde, teríamos oito mil setecentos e onze possibilidades de encadeamentos com outro acorde qualquer, o que nos levaria a um número absurdamente grande de pares de encadeamentos.

Claro que, ao especularmos sobre estas possíveis combinações, desprezamos o aspecto semântico proporcionado pela união e sequenciamento de notas e acordes. E é principalmente sobre o significado, ou melhor, sobre o sentido que emerge destas combinações que uma teoria harmônica se fundamenta. No entanto, o que se coloca em questão neste momento é o fato de não haver um sistema harmônico que, sozinho, dê conta de todas estas possibilidades. Na verdade, quando falamos em *harmonia*, não nos referimos à totalidade de combinação de notas e encadeamentos de acordes, mas a relações de afinidade próprias de um sistema específico, propiciando um conjunto de regras e procedimentos voltados para um resultado sonoro particular e característico. Para dar conta de tantas possibilidades, certamente teríamos que trabalhar com sistemas harmônicos diferentes, cada qual fundamentado em premissas teóricas particulares, lidando com tipos de combinações diferentes entre si com o objetivo de extrair determinada sonoridade destas combinações sonoras. O que observamos, entretanto, é que o termo *harmonia*, quando usado de maneira genérica, refere-se ao **sistema harmônico tonal**, sistema este em grande parte responsável pelos traços característicos da cultura musical ocidental desde a Idade Média. Se a idéia de "harmonias" parece ser uma visão ampliada da *harmonia*, isso deve-se à força da tradição tonal como um princípio ainda válido e praticado. O Tonalismo - como é conhecido o sistema harmônico tonal - certamente é a "pedra fundamental" da *harmonia* e, conseqüentemente, da tradição musical ocidental.

Para ampliarmos ainda um pouco mais a visão da *harmonia* como conceito, vale

observar o primeiro parágrafo da obra *Apoteose de Schoenberg* de Flô Menezes, o qual se inicia com a seguinte frase: "Todo fenômeno musical é harmônico." (2002: 27). A noção de que a palavra *harmonia* "não significa estritamente existência de acordes" (*op.cit.*, p. 27) é o argumento explorado pelo autor na sua explanação acerca do conceito e dos fenômenos harmônicos. Isso leva a crer que mesmo numa música monódica, ou seja, numa simples melodia, já existe harmonia. Tal argumento se fundamenta em dois fatores: nas origens do termo ainda na Grécia antiga, onde *harmonia* significava "o modo melódico (constituído de dois tetracordes monódicos encadeados) pelo qual uma peça musical devia desenvolver-se horizontalmente, antes de significar simultaneidade de sons" (*op.cit.*, p. 28) e na idéia de *síntese simultânea*. Sobre este último afirma o autor:

Ainda que o conceito de *harmonia* tenha se firmado implicando necessariamente a coincidência de sons, deve-se ter em mente que a percepção das *proporções harmônicas* prescinde da absoluta simultaneidade entre sons distintos, uma vez que ela pode se valer - e via de regra se vale - daquilo que a linguística costumou designar por *síntese simultânea* (mormente a partir de Roman Jakobson), qualidade humana esta presente tanto na fala quanto na música e que consiste na capacidade que temos em reter as informações do fluxo temporal e compará-las umas com as outras, constituindo o elo semântico que as une, ainda que cada informação sonora linguística ou musical se esvaneça com o próprio tempo. (*op.cit.*, p. 28)

Nesta passagem, Menezes aponta para duas questões fundamentais para a *harmonia* e para a própria arte musical em geral, muito embora seja uma, consequência da outra, a saber: a discursividade e a semântica implícitas no encadeamento das idéias musicais e na exposição do material sonoro. Certamente, quando ouvimos uma frase melódica, a sucessão de alturas separadas no tempo mantêm naturalmente uma relação direta umas com as outras. Isso acontece - de acordo com a idéia de *síntese simultânea* - graças à memória, que nos permite reter a informação (neste caso) musical por tempo suficiente para relacionarmos a nova altura com a anterior. Este acontecimento nos permite perceber as transformações no material sonoro

e buscar algum sentido no que se ouve. Criando uma analogia, é como se os sons marcassem uma superfície com uma tinta que, em instantes depois, se evaporasse, permitindo uma breve superposição de cores à medida em que diferentes tonalidades fossem se agrupando momentaneamente.

Por um lado, se é possível em uma seqüência de alturas percebermos *harmonia*, por outro, quando articularmos duas ou mais alturas simultaneamente, as relações harmônicas entre estas alturas ficarão muito mais evidentes. Assim, "a verticalidade (simultaneidade) obviamente posterior à horizontalidade na música, trouxe consigo a vantagem de expressar um dado harmônico de imediato ao apresentar freqüências relacionadas simultaneamente, não dependendo do dado sequencial para comunicar uma harmonia determinada." (*op.cit.*, p. 29)

Contudo, se ao relacionarmos freqüências simultaneamente formando acordes, conseguimos comunicar uma harmonia, ainda precisamos do "dado sequencial" para encontrarmos sentido musical naquilo que ouvimos. Estamos falando aqui do fenômeno primordial para a arte musical que é o tempo. A música se manifesta no tempo e é através do fluxo temporal que os sons são manipulados adquirindo forma e conteúdo. Acordes isolados podem comunicar a respeito das características das combinações de notas simultâneas, enquanto que um encadeamento de acordes nos permite observar o sentido ou a direcionalidade destes acordes. Uma teoria harmônica, por sua vez, deve dar conta destes dois aspectos, isto é, sistematizar e classificar os aglomerados sonoros (acordes) e as combinações entre eles (encadeamento de acordes). E é disso que o sistema harmônico tonal trata.

Jean-Jaques Nattiez, autor, entre outros, do verbete *Harmonia* da Enciclopédia Einaudi, afirma em sua primeira definição do conceito que "não existem fenômenos harmônicos em si", para ele, de um certo ponto de vista, estes fenômenos harmônicos "só são acessíveis enquanto objeto de um *processo de simbolização*, que os organiza e os torna inteligíveis" (1984:245).

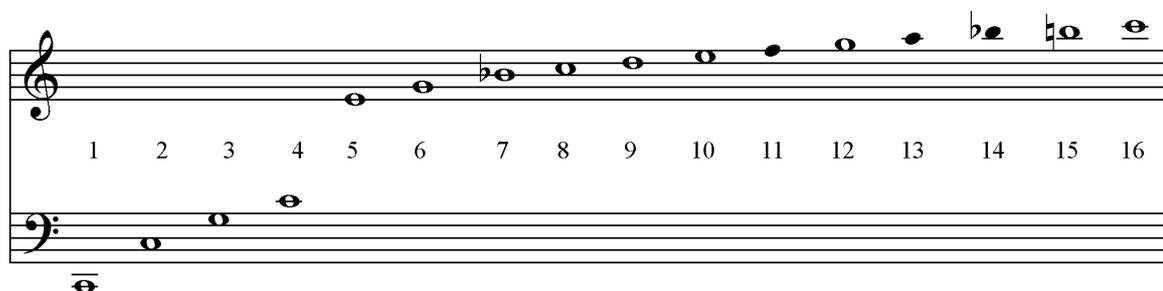
Esta afirmação é pertinente se imaginarmos que a *harmonia* não é, em si, um fenômeno isolado numa obra musical. Muito ao contrário, todos os parâmetros musicais, entre eles o aspecto rítmico, melódico, timbrístico e harmônico se auto-relacionam gerando um resultado acústico único e particular. As ocorrências harmônicas são um recorte de um todo musical que ganha *status* de teoria na medida em que suas unidades são identificadas, ou seja, a *harmonia* é um tipo de observação ou um ponto de vista de uma obra musical. Mesmo uma reflexão ou uma investigação exclusivamente acerca das características harmônicas de uma obra deve admitir outros parâmetros musicais e extramusicais como aspectos determinantes na classificação dos fenômenos relacionados. De qualquer modo, as entidades e os fenômenos harmônicos, segundo Nattiez, só poderão ser entendidas e identificadas a partir de um sistema de classificação que forme as bases para uma teoria. Este “processo de simbolização” torna os fenômenos harmônicos acessíveis, uma vez que os organiza e os transforma em algo inteligível. Assim, para que “uma combinação de notas soando simultaneamente” (Sadie, 1994:407) possa ser entendida como acorde, “é necessário defini-la a partir do stock taxonômico dos acordes, proposto por uma teoria harmônica” (Nattiez, 1984:248). A isto (*stock taxonômico*) entende-se um sistema geral de classificação, um conjunto de códigos e símbolos que, uma vez assimilado, torna-se o vocabulário usado para a identificação das entidades e fenômenos harmônicos ocorridos na prática musical. Em outras palavras, só é possível falarmos em *harmonia* a partir de uma sistematização ou uma teorização correspondente.

Por sua vez, uma teoria harmônica certamente manipulará as combinações sonoras e as análises explicativas em função de seus princípios. Estes princípios, objetivos ou subjetivos, formam as bases para as escolhas, manipulações e explicações dos fenômenos musicais. As decisões tomadas pelo autor de determinado tratado ou pelo compositor, quando faz uso de tal

sistema, são gerenciadas por certos "princípios" que atendem a uma demanda ética, moral ou lógica, de acordo com as exigências culturais contemporâneas. Isso quer dizer que mesmo um sistema como o tonalismo, que encontra suas raízes no *Traité de l'harmonie* de Jean-Philippe Rameau de 1722, sofre modificações e re-interpretações ao longo dos anos, na medida em que novos tratados são escritos e novas observações são feitas sobre os fenômenos musicais. Como diz o verbete *harmonia* na edição concisa do Dicionário Grove de Música, "épocas distintas da música ocidental esposaram idéias diferentes sobre que tipos de harmonia são aceitáveis ou válidos." (Sadie, 1994:407) A questão é que cada teórico vai desenvolver suas hipóteses baseadas em seus próprios princípios, o que nos leva a crer que haja conseqüências inerentes às suas observações, obviamente de acordo com suas idéias.

No caso do *Traité*, Rameau se baseia na "sua concepção das propriedades físicas do som" (*op.cit.*, : 763), conhecida como *ressonância natural*. Para ele, o princípio gerador dos acordes encontra-se na *série harmônica*, nome que se dá ao grupo de harmônicos gerados por uma fundamental. São harmônicos,

os sons parciais que normalmente compõem a sonoridade de uma nota musical. Eles se fazem presentes pelo fato de que tanto uma corda quanto uma coluna de ar têm a característica de vibrar não apenas como um todo, mas também como duas metades, três terços etc., simultaneamente. A força relativa de cada harmônico proporciona a qualidade sonora (timbre) da nota tal como ouvida." (*op.cit.*, : 408)



(as notas em preto têm afinação imprecisa)

Figura 1 - Série Harmônica (Fonte: Sadie, 1994: 408)

A série era usada para explicar a gênese do acorde perfeito maior (superposição de terças gerando uma tríade maior) e a sua aceitação como algo natural. Mais do que isso, a série figurava como uma comprovação de um tipo de combinação de sons simultâneos que representa uma *unidade de significação* para o *espírito humano*. (cf. Riemann, 1932:72)

Muitos teóricos, em épocas diferentes, compartilharam ou compartilham desta visão, na qual a tríade maior é a "principal unidade de harmonia (...) [que] ficou sendo o elemento básico da harmonia ocidental até o séc. XX, mesmo quando a harmonia se compunha de quatro ou mais partes." (*op.cit.*, : 407) Basta observar os seis primeiros harmônicos da série para destacarmos a tríade maior como algo possivelmente inerente à "natureza" sonora:

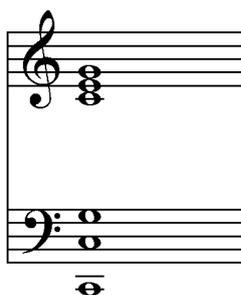


Figura 2 - Tríade Maior

Já o acorde menor precisou de um artifício um tanto "apelativo", segundo Nattiez (1984: 256), para ser explicado. Segundo alguns teóricos, como Hugo Riemann (1849-1919) e Vincent d'Indy (1851-1931), sua explicação encontra-se na teoria da *ressonância inferior*. Esta teoria se baseia na idéia da existência de harmônicos inferiores, algo que não foi comprovado pelas modernas ferramentas de análise sonora que passaram a permitir enxergar o som a partir de representações gráficas. Segundo Riemann, "basta medirmos em sentido descendente a relação da série de sons parciais, para encontrar uma *série inferior* (...)" (Riemann, 1932:72).

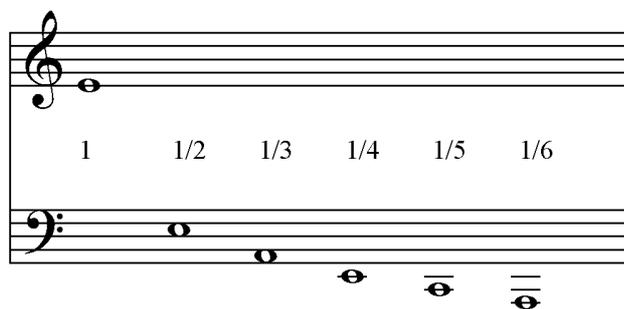


Figura 3 - Harmônicos Inferiores

Assim, a tríade menor aparece de acordo com tal proposta:



Figura 4 - Tríade Menor

Encontra-se também na série harmônica uma explicação para a crescente emancipação das dissonâncias ao longo dos anos, ao passo que muitos acordes novos foram progressivamente sendo admitidos como entidades. Isso seria uma espécie de "desenvolvimento da ressonância natural" (Nattiez, 1984:259), uma vez que historicamente há certa coincidência entre a admissão de alguns intervalos como consonâncias e a sua aparição na série, como mostra o esquema de Jacques Chailley no seu *Traité historique d'analyse musicale* de 1951 trazido por Nattiez no verbete *Harmonia* da Enciclopédia Einaudi.

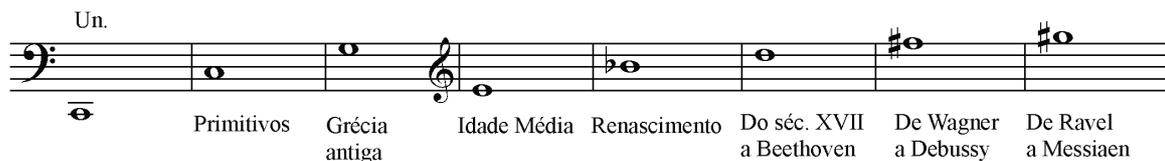


Figura 5 - Desenvolvimento da Ressonância Natural (Fonte: Nattiez, 1984)

Não é só na série harmônica que os teóricos se apóiam para buscar uma explicação coerente para os fenômenos harmônicos ou para as qualidades do discurso harmônico tonal, mas é justo afirmar que este princípio básico se encontra nas raízes do sistema e orienta sua realização como uma espécie de *lei natural*. A adoção de outros princípios como fundamento sistemático oferecerão uma espécie de re-leitura do sistema tonal diante de novas tendências. O que podemos afirmar é que por vários séculos a *Harmonia Tonal* reinou absoluta como realidade expressiva. Somente a partir dos finais do século XIX sua posição vai ser ameaçada por compositores que levaram ao limite os seus recursos, pluralizando o discurso harmônico e sistematizando novas formas de combinações sonoras.

1.2 Harmonia Tradicional e Harmonia Funcional

A noção de que um sistema teórico, por mais completo e elaborado que seja, dá conta da totalidade das variáveis dos eventos observados é, certamente, totalmente equivocada. Imaginar que um tratado de harmonia possa descrever todas as possibilidades de combinações de notas é, como vimos acima, igualmente uma afirmação ingênua e equivocada. O que há é a elaboração de um sistema que permita ao usuário atingir um resultado formal e estético determinado, condizente com certos princípios e coerente a determinada proposta.

Podemos afirmar que, por trás de qualquer teoria, há um objetivo a ser atingido. A

idéia do ensino da harmonia como um dos setores em que se divide o ensino da composição musical (Schoenberg, 2001) parece orientar a elaboração de alguns tratados para um objetivo bem definido. A clareza dos procedimentos e a confiança nas proposições certamente são produto de um acordo entre aquele que ensina e aquele que aprende. A consciência daquilo que se pretende com o estudo da harmonia direciona a busca para um campo de conhecimento adequado às expectativas. No contexto da proposta de Schoenberg (2001) em seu tratado de harmonia, por exemplo, suas referências teóricas são embasadas fundamentalmente nas tradições tonais. Embora sua originalidade e espírito crítico questionem severamente a tradição do ensino musical e os teóricos da música, sua intenção é tão somente promover o ensino da composição à tarefa de “proporcionar ao aluno tal habilidade que o coloque em condições de criar algo de *comprovada eficácia*” [grifo do autor] (2001:47). Os modelos utilizados para tanto são, além de sua própria obra, as obras daqueles considerados os grandes mestres da música ocidental. De Bach a Wagner encontram-se a gênese, a cristalização e os limites da música tonal, assim como uma tradição de ensino voltada para a manipulação desta linguagem e suas aplicações. Assim, uma vez identificado o ambiente em que nos encontramos, a busca por um "resultado satisfatório" de acordo com os princípios teóricos tomados como referência, transforma-se numa ação importante para o cumprimento dos objetivos pretendidos. A “boa etiqueta” da tradição harmônica aconselha uma série de procedimentos para o uso adequado do sistema tonal, sempre na intenção de revelar toda sua potencialidade.

Neste momento, faz sentido falar em uma *Harmonia Tradicional*. Certamente, tal termo se refere a uma perspectiva bem definida. A idéia relativa à tradição, ou seja, a transmissão de práticas, fatos e conhecimentos de geração a geração, aplica-se a um sistema de ensino que apresenta claramente este perfil. Isto não significa que a teoria da harmonia a qual

nos referimos se apresente a mesma desde seu primeiro tratado. As constantes inovações propostas pelos compositores e as transformações derivadas da própria teoria fundaram novos paradigmas musicais através dos tempos. Contudo, as bases da teoria foram pouco ou quase nada modificadas. Desde o *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de Rameau (1722) até o ensino da harmonia nas universidades nos dias de hoje, ao menos na cidade do Rio de Janeiro, os conteúdos básicos dos cursos são praticamente os mesmos. Este fato representa a transmissão de um conhecimento sólido e confiável, baseado em estudos e reflexões conduzidos ao longo de séculos de história da música e aplicados dentro de um ambiente estético próprio. Significa dizer que o estudo da *Harmonia Tradicional* carrega consigo noções típicas da elaboração do discurso tonal partindo de suas raízes.

Não obstante, a crescente emancipação das dissonâncias, a admissão de modalismos e a busca gradual de novas sonoridades e texturas colocaram as tradições tonais em uma posição delicada nos finais do século XIX. Desde então, a busca por novos métodos de composição e novas estruturas de acordes que pudessem revelar resultados sonoros por vezes análogos ao do tradicional tonalismo, passam a ser uma espécie de cartilha a ser seguida. Também repensar as teorias da harmonia com a intenção de sintetizar e adaptar conceitos tonais a uma nova realidade expressiva representa um esforço adequado e urgente de compositores e educadores musicais, sobretudo no que se refere à harmonia. Neste contexto, o aparecimento da *Harmonia Funcional* tenta dar conta de um novo paradigma estético, dirigindo um novo olhar aos conceitos tonais.

1.2.1 Sobre o conceito de Harmonia Funcional

Harmonia Funcional define-se como um sistema de análise harmônica desenvolvido principalmente pelo musicólogo e teórico alemão Hugo Riemann (1849-1919), posteriormente

aperfeiçoada por Max Reger (1873-1916) e Hermann Grabner (1886-1969). Cabe a Riemann o estabelecimento de uma teoria de contraponto, fraseado e harmonia funcional em uma publicação de três volumes, elaborada entre 1902 e 1913, chamada *Grosse Kompositionslehre*, em que promove uma análise da música baseada em princípios de gênero e estilo histórico (cf. Sadie, 1994:784). A **Teoria das Funções Harmônicas** aparece como uma tentativa de simplificar os métodos tradicionais de ensino de harmonia dando ênfase e clareza aos encadeamentos harmônicos dentro de uma composição musical (Apel, 1975:337). O caráter **funcional** da teoria estabelece um procedimento típico de observação de seu funcionamento:

Função é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra. Na harmonia, entende-se por função a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. Esta é determinada pelas relações de todos os acordes com um centro tonal, a tônica (...). O sentido da função resulta do contexto, do relacionamento, consciente ou inconsciente, de fatores musicais, antecedentes e conseqüentes, e varia, oscila, entre os conceitos de repouso (tônica) e movimento (subdominante, dominante), afastamento (subdominante) e aproximação (dominante). (Koellreutter, 1978:13)

Deste modo, a idéia de funcionalidade resume-se pelo fato de que, dentro de uma tonalidade dada, existem apenas três acordes diferentes, “funcionalmente” nomeados *tônica*, *dominante* e *subdominante*. Todos os outros acordes, qualquer que seja seu grau de complexidade estrutural, são variações de um destes três acordes, ou seja, têm *função-tônica*, *função-dominante* ou *função-subdominante*. Assim, um acorde é determinado, não como um fenômeno isolado através de sua hierarquia dentro do sistema tonal, mas como elemento que cumpre um papel representado pela sua função em uma série de encadeamentos (cf. Apel, 1975: 337).

1.2.2 Contrastes

O caráter funcional da harmonia é um fator que separa e, ao mesmo tempo, une

correntes diferenciadas ou opostas de sistematização da harmonia tonal. Esta oposição, no entanto, acontece apenas diante da importância dada a alguns aspectos do discurso harmônico, de maneira a estabelecer procedimentos e análises adequados ao sistema utilizado. Em outras palavras, o que muda é o foco ou a direção do olhar sobre os fenômenos harmônicos. A idéia de oposição aplicada a um contexto determinado estabelece contrastes e diferenças encontradas dentro da própria unidade representada, ou seja, o sistema tonal permite a observação de seu funcionamento de diferentes maneiras. Neste caso tratamos de todos os conceitos aplicados à harmonia tonal, priorizando o caráter **estrutural** ou **funcional** dos acordes. Aqui se encontra a principal diferença entre as abordagens da harmonia conhecidas como *Harmonia Tradicional* e *Harmonia Funcional*. No entanto, ao enfatizar estes contrastes, devemos considerar o fato de que **estrutura** e **função** são variáveis inerentes ao sistema harmônico tonal. Isolá-los em unidades distintas é destruir o complexo de relações que compõem as características do tonalismo. Tentar compreender estas variáveis como elementos independentes gera um ambiente artificial, congela o movimento e distorce o entendimento dos fenômenos musicais. De qualquer modo, a ênfase no aspecto estrutural dos acordes, por exemplo, desencadeia um processo de análise e construção da harmonia baseados, preferencialmente, no comportamento ou, melhor dizendo, no movimento das notas que formam este acorde. A ordem e a posição destas notas traçam o perfil do acorde e gerenciam a análise harmônica, isto é, o pensamento que norteia tanto a elaboração quanto a análise baseia-se na estrutura interna dos acordes. Estes são formados de acordo com a condução das vozes que participam do trecho ou do todo de uma composição. Desta maneira, é privilegiado o aspecto horizontal da composição.

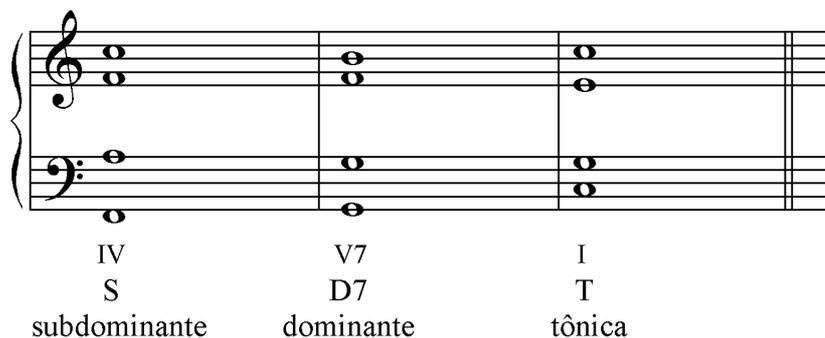


Figura 6 – Cadência Conclusiva Completa

Uma abordagem funcional parece estabelecer outras preferências ou prioridades. A importância dada à estrutura dos acordes tende a ocupar um lugar mais baixo na escala de valores. Não importa tanto, a princípio, a ordem e a posição das notas que formam o acorde. Tais características podem não influenciar na elaboração. O que vale aqui é a função representada pelo acorde. Esta sim (a função) vai direcionar o raciocínio empregado na construção do discurso musical. Assim, é privilegiado o aspecto vertical da composição. Entretanto, nesta perspectiva, o que a prática musical mostra é que o tratamento dos encadeamentos de acordes levando em conta somente o aspecto funcional destes acordes e ignorando completamente qualquer condução de vozes, gerando paralelismos constantes, prejudica o bom funcionamento do sistema (Figura 7). É necessário ter a consciência de que “a independência das vozes, refletida na maior variedade possível de relações intervalares, é condição da gramática tonal...” (Senna, 2002:4). Vale ainda lembrar a ressalva feita por Senna citando Leon Dallin em seu “Techniques of Twentieth Century Composition”: “A ligação dos acordes por movimento paralelo tende a reduzir o valor funcional dos acordes e enfatizar o aspecto colorístico da harmonia...” (2002:4).

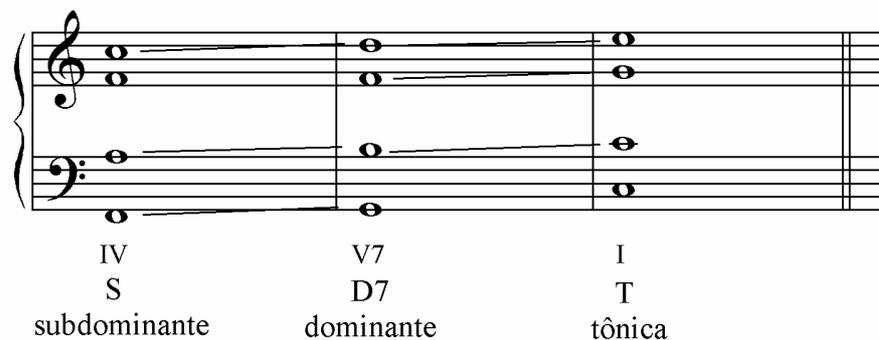


Figura 7 – Cadência com Paralelismos

O que causa uma aparente confusão ao estabelecer limites entre uma abordagem e outra é o fato de ambas estarem intrinsecamente relacionadas. Não há limites precisos. Ao contrário, a relação é de total interdependência. Isso não representa um paradoxo, apenas estabelece critérios diferenciados de um único sistema. Encontramos aqui uma dialética interna: o estabelecimento de hierarquias depende da direção em que se apresenta o movimento:

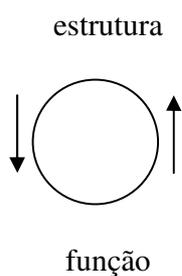


Figura 8 - Círculo Dialético (estrutura / função)

Assim, qualquer harmonia descreve uma estrutura e representa uma função. O que distancia a abordagem estrutural da funcional é o estabelecimento de prioridades. Na primeira,

o que mais importa são os caminhos percorridos pelas vozes e como elas se relacionam no momento em que descrevem um acorde. Na segunda, a função harmônica tem a prerrogativa, ou seja, o que importa é representar a função previamente determinada por uma série de encadeamentos, mesmo que, para isso, seja necessário interromper certa fluência das vozes que formam o acorde. Esta característica dialética do discurso harmônico tonal permite um comportamento um pouco mais moderado ou um tanto radical, tanto quanto for a preferência por qualquer um dos aspectos apresentados.

Capítulo 2

O MITO DA HARMONIA FUNCIONAL NA LINGUAGEM HARMÔNICA POPULAR

A influência da abordagem funcional da harmonia no repertório das canções populares brasileiras pode ter ocorrido já na primeira metade do século XX. O uso cada vez mais freqüente de instrumentos de corda para harmonizar canções pode ter contribuído significativamente para esta aproximação. Cadências simples como nos exemplos anteriores (figuras 6 e 7) podem assumir facilmente uma identidade funcional a partir de sua execução no violão, por exemplo, como mostra a figura 9. A presença de paralelismos parece indicar inicialmente alguma negligência com o aspecto horizontal dos acordes, permitindo tais ocorrências e levando a crer que há uma preferência vertical nos encadeamentos.

F G7 C
 IV V7 I
 S D7 T
 subdominante dominante tônica

Figura 9 – Cadência Completa no Violão

Esta influência, por sua vez, é muito difícil de ser medida ou observada a partir da própria obra. Há, naturalmente, uma grande dificuldade em encontrar limites precisos entre as preferências horizontais ou verticais tomando a obra em si como referência. Koellreutter (1978) nos oferece um exemplo claro a este respeito ao analisar funcionalmente uma cantata de Bach (Figura 10). Apesar de sua concepção destacar prioritariamente as conduções de vozes, traço típico do período, é perfeitamente possível observar o perfil vertical de sua obra sem prejudicar em nenhum aspecto o seu sentido. Assim, o contrário também é possível, ou seja, podemos observar e analisar horizontalmente qualquer peça que tenha sido elaborada a partir de preferências verticais. Dificuldades à parte, a identificação entre a teoria da Harmonia Funcional e a linguagem harmônica popular é uma idéia recorrente entre músicos e instituições de ensino voltadas para esta prática musical, sobretudo nos dias de hoje. Tal fato pode ser observado claramente em apostilas de cursos livres de música, principal reduto de músicos populares em busca de conhecimento teórico.

J. S. BACH, CORAL "ES ERHUB SICH EIN STREIT",
da Cantata N.º 19

T D T=S D SDT Sr D T S=T D

T S TSD T T S (D) S T SrD

T T(D) S T S T D T

Figura 10 – Análise Funcional da Cantata nº19 de Bach

É certo que as escolas ou cursos livres de música ocupam um espaço importante no segmento de ensino musical formal, sobretudo entre músicos populares. Seu perfil didático

independente parece absorver com grande facilidade e rapidez novas metodologias de ensino e novas tendências musicais. Esta facilidade, não raro, admite certa superficialidade conceitual no que se refere às teorias e metodologias utilizadas. Na maioria dos casos, os materiais didáticos não trazem qualquer indicação sobre os referenciais teóricos utilizados nem tampouco das origens dos conceitos abordados. Este fato é compreensível se entendermos o aspecto prático que orienta tais treinamentos, além da urgência no reconhecimento de resultados empíricos. Soma-se a isso a ausência de publicações e pesquisas voltadas para a prática popular, o que cria a necessidade de adaptações e re-interpretações de teorias e conceitos conhecidos.

O que se vê, na grande maioria das instituições de ensino musical formal com perfil didático independente ou livre, é a discriminação do ensino da harmonia voltado para a teoria da harmonia funcional. A referência direta entre os conteúdos destes cursos e a *Harmonia Funcional* parece não carecer de maiores esclarecimentos. No entanto, basta uma breve observação ao material didático oferecido aos alunos, para notarmos a ausência de referências a respeito da fundamentação teórica, fato que levanta suspeitas acerca da fidelidade a algum sistema conhecido.

Foram escolhidas para esta etapa da pesquisa as escolas Musiarte, CIGAM e Centro Musical Antônio Adolfo, todas situadas na cidade do Rio de Janeiro. Esta escolha baseia-se na representatividade exercida por tais escolas diante do aspecto quantitativo da formação de músicos atuantes no cenário musical carioca. De posse das apostilas oferecidas aos alunos, o que se pretende neste momento é desenvolver uma análise dos conteúdos apresentados por estas escolas e uma comparação com tratados de harmonia, orientando-os a um contexto definido. O referencial teórico utilizado para tanto inclui, além de dicionários, enciclopédias, apostilas, depoimentos e anotações, o manual de Harmonia Funcional de H.J. Koellreutter e

diversos tratados de harmonia, como o *Traité de l'harmonie* de J. P. Rameau (1722), *Harmonia Tradicional* de Hindemith e *Harmonia* (1911) de Schoenberg. Koellreutter (1978) contribui significativamente para esta pesquisa, uma vez que faz uso da Teoria das Funções Harmônicas, criada por Hugo Riemann em fins do século XIX (1893), apresentando sua terminologia e simbologia tal como foi concebida originalmente.

2.2 Identificando os sistemas de análise

Segundo o “Harvard Dictionary of Music” (1975), por *Harmonia Funcional* entende-se “um sistema relativamente novo de **análise harmônica** (...)”. Partindo desta afirmação podemos concluir que, antes de tudo, o que define um sistema harmônico como *Funcional* é a correspondência estabelecida entre os sistemas de análise observados. Desta maneira, ao discriminarmos o *stock taxonômico* ou sistema geral de classificação apresentados nas apostilas dos cursos investigados e relacioná-los com sistemas conhecidos, podemos chegar a conclusões irrefutáveis acerca do sistema harmônico utilizado.

O que chama a atenção e representa uma grande novidade apresentada por Riemann em seu “Manual de Harmonia Funcional” é a simbologia criada por ele na denominação dos acordes em seu sistema. Observa-se claramente nestes símbolos a qualidade funcional dos acordes representados por eles. Ao representar o acorde de primeiro grau como “T” e não como “I”, da mesma maneira o de quarto grau como “S” e não como “IV” e o de quinto grau como “D” ao invés de “V”, fica nítida a intenção de trazer embutida na cifra ou símbolo a qualidade de tônica, subdominante e dominante dos respectivos graus e acordes.

Encontra-se aqui um critério sólido para o estabelecimento de limites entre abordagens distintas de harmonia. Se buscarmos compreender o método ou o raciocínio utilizado pelo

compositor em função das características apresentadas pela obra, isto é, se há um sotaque mais estrutural ou funcional na elaboração do discurso harmônico, na maioria dos casos, permanecemos no campo da especulação. Devemos considerar o fato de que a obra em si nos permite um entendimento dos resultados atingidos pelo compositor, nunca dos conflitos e escolhas feitas por ele na concepção da composição. Como foi discutido anteriormente, qualquer harmonia descreve uma estrutura e uma função. É perfeitamente possível fazer uso de uma abordagem funcional mantendo a atenção na estrutura, assim como é bastante comum o uso de um pensamento estrutural com ênfase nos aspectos funcionais dos acordes. O sistema de Koellreutter, apropriando-se da “Teoria das Funções Harmônicas” de Riemann em sua publicação “Harmonia Funcional” é um exemplo disto. As conduções de vozes, as posições de acordes e diversas outras características voltadas para a estrutura dos acordes não são colocadas de lado; ao contrário, tais princípios são rigidamente utilizados. O que justifica o uso do termo no título da obra é, principalmente, o sistema de análise utilizado. Obviamente, soma-se a isso uma série de interpretações a várias ocorrências na harmonia que enfatizam o foco na qualidade funcional dos acordes, reiterando e justificando os contrastes entre distintas abordagens.

A respeito da harmonia ou do discurso harmônico praticado pelos compositores de canções e músicos populares, principais frequentadores de cursos livres de música, sobretudo das escolas investigadas, o tratamento com a formação e encadeamentos de acordes é bastante peculiar. Os acordes são concebidos como uma imagem ou como uma fôrma adequada ao instrumento em que são praticados os encadeamentos. Isto pode ser observado nas tablaturas normalmente utilizadas para a indicação dos acordes nas transcrições de canções populares de publicações conhecidas como *Songbooks* (Figura 11). Entendidos desta maneira, estes acordes parecem adquirir uma autonomia determinante no discurso musical. Já não dependem mais do

relacionamento entre as vozes que participam da composição, ao contrário, tornam-se elementos totalmente independentes da condução de vozes e da elaboração da melodia. Isso não quer dizer que tais conduções não aconteçam, pois em um encadeamento de acordes há, inevitavelmente, ligações melódicas entre as vozes que compõem estes acordes. Entretanto, quando nos referimos à condução, esta significa a ocorrência de uma manipulação consciente das linhas melódicas que participam do encadeamento, ou seja, uma condução no sentido denotativo do termo. O que acontece, na maioria das vezes, é uma escolha baseada no “colorido” dos acordes e não na qualidade do relacionamento entre as vozes. Concebidos assim, assumem um papel parecido com uma “roupa” que “veste” uma linha melódica. Tal afirmação baseia-se na condução de acordes praticada sobretudo por músicos populares, para quem o hábito de tocar harmonias quase sempre parte da representação dos acordes através de uma simbologia específica, derivada do uso de letras do alfabeto romano para a representação das notas do sistema temperado.

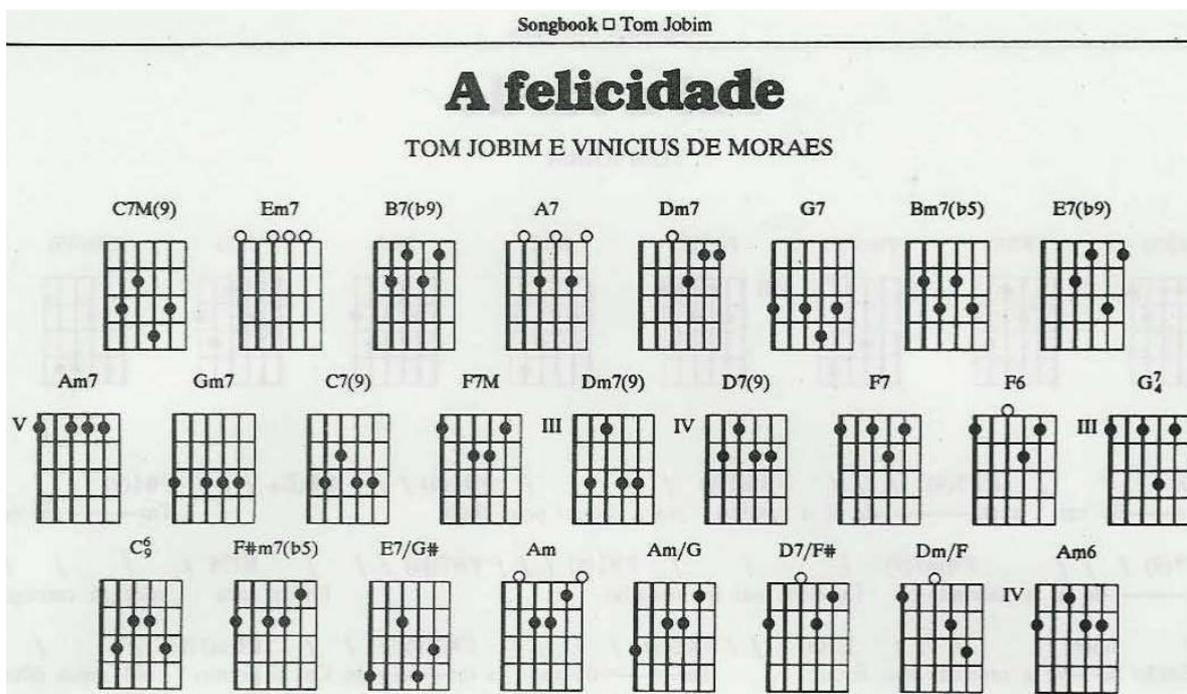


Figura 11 - Acordes no violão. (Fonte: Chediak, 1990)

A cifragem utilizando letras do alfabeto traz embutida algumas informações a respeito da formação dos acordes. Especificamente, descreve tríades, isto é, acordes de três sons: C = dó – mi – sol; D = ré – fá# - lá; E = mi – sol# - si; F = fá – lá – dó; G = sol – si – ré; A = lá – dó# - mi; B = si – ré# - fá#. Observa-se claramente nesta cifragem o caráter independente dos acordes. Não há qualquer vínculo ou referência a alguma tonalidade ou função, são apenas acordes isolados. Este sistema de cifragem² facilita sobremaneira a execução do acompanhamento, sobretudo na música popular. Como afirma Ian Guest na apostila de harmonia oferecida pelo CIGAM, “com o uso da cifra, evita-se a notação do acorde em pauta, o que não somente simplifica a sua leitura, mas também, e principalmente, dá liberdade ao músico para escolher a posição do acorde, a mais favorável à sua sensibilidade criativa e aos recursos de seu instrumento” (Guest, s.d.:2).

Segundo comunicação pessoal de Antônio Guerreiro citando Guerra Peixe, o pioneiro no uso da *cifra* [daqui em diante em itálico referindo-se ao uso do termo no Brasil] no país teria sido Radamés Gnattali, na Rádio Nacional. De fato, o volume de produção de arranjos a partir da década de 40, principalmente nas rádios, exigia o uso crescente de recursos práticos, tanto para o compositor ou arranjador quanto para o músico, intérprete e copista. O fator tempo era determinante num ambiente onde a necessidade de música ao vivo significava muito mais que distração ou pura contemplação. A otimização do tempo era uma condição fundamental para o funcionamento da engrenagem programática das rádios e televisões. Segundo músicos da época, na maioria das vezes, nem mesmo ensaios ocorriam antes dos programas irem *para o ar*. A adoção da *cifra*, portanto, responde a uma demanda prática,

² No Brasil, tal sistema de cifragem é identificado apenas como *cifra*. Entretanto, o uso da palavra cifra no contexto musical pode se referir a qualquer cifragem, inclusive analíticas, como, por exemplo, a funcional, a

circunstancial na elaboração do que seria tocado e, fundamentalmente, no ganho de tempo em todos os níveis. Deste modo, no momento da elaboração de um arranjo, o hábito de escrever todo o acompanhamento, seja para piano, violão ou guitarra é, aos poucos, substituído pelo uso da *cifra*. Nos exemplos abaixo, observamos o seu uso de diferentes maneiras.

No exemplo musical 1, funciona como uma opção extra num determinado trecho, onde o pianista pode montar o acorde ao seu modo, olhando apenas a *cifra* e respeitando a divisão rítmica proposta ou fazendo uma leitura literal da partitura.

The image shows a musical score for 'Sarau para Radamés'. It consists of two staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. The music is in 2/4 time. The right hand has a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand provides harmonic support with chords. The chords are labeled as follows: Dm7, G7, C, Dm, G9., C7+, Dm6/B, and E9. There is a dynamic marking 'p' at the beginning.

Exemplo musical 1 – *Sarau para Radamés* (Fonte: Gnattali, 1985)

Uma indicação de uma ou mais notas longas na pauta acrescida da *cifra* também é bastante comum, como mostra o exemplo musical 2. Ou ainda somadas de idéias rítmicas (exemplo musical 3).

The image shows a musical score for 'Meu Amigo Tom Jobim'. It consists of two staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. The music is in 2/4 time. The right hand has a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand provides harmonic support with long notes and chords. The chords are labeled as follows: Dm7, Dm, and G7. There is a dynamic marking '[sic]' at the beginning.

Exemplo musical 2 – *Meu Amigo Tom Jobim* (Fonte: Gnattali, 1985)

rusa, o baixo cifrado, etc. Não por acaso, a língua inglesa usa o termo *chord symbol*, referindo-se diretamente a

acordes, o que não dispensa uma cifração adequada para a realização de uma análise harmônica. É justamente nesta cifração que encontramos a unidade de análise própria para identificarmos o *stock taxonômico* utilizado pelos cursos e estabelecermos comparações.

Vejamos alguns exemplos extraídos das apostilas:

I 7M C7M	IIIm7 Dm7	IIIm7 Em7	IV 7M F7M	V7 G7	VIIm7 Am7	VIIIm7(b5) Bm7(b5)
-------------	--------------	--------------	--------------	----------	--------------	-----------------------

Figura 12 a – *Harmonização da escala maior – tétrades* (Fonte: Guest, s.d.)

I 7M C7M	IIIm7 Dm7	IIIm7 Em7	IV 7M F7M	V7 G7	VIIm7 Am7	VII [♯] Bm7(b5)
-------------	--------------	--------------	--------------	----------	--------------	-----------------------------

Figura 12 b – *Campo Harmônico* (Fonte: Musiarte, s.d.)

I	II	III	IV	V	VI	VII
I 7M	IIIm7	IIIm7	IV 7M	V7	VIIm7	VIIIm7(b5)

Figura 12 c – *Tétrades diatônicas do modo maior* (Fonte: Antônio Adolfo, s.d.)

Como podemos observar (figuras 12a, 12b, 12c), os códigos ou sistemas de análise são praticamente os mesmos. O uso de numerais romanos referindo-se às notas e aos acordes formados pela escala maior e menor é um recurso típico do tonalismo. Encontramos este sistema de análise e classificação em diversos tratados de harmonia, sobretudo de harmonia tradicional, como mostram os exemplos 13a e 13b:



Figura 13a – *Acordes de sétima* (Fonte: Zamacois, 1997)

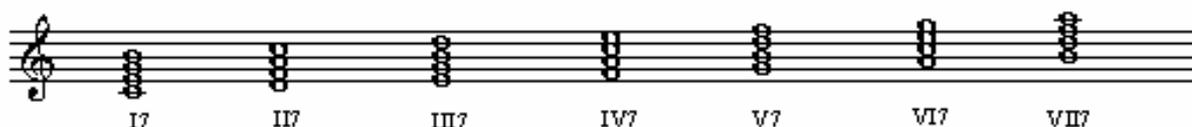


Figura 13b – *Acordes de sétima* (Fonte: Hindemith, 1998)

A diferença mais marcante entre a cifragem usada pelos cursos e pelos tratados de harmonia nos exemplos acima é o tratamento dado à estrutura dos acordes e à qualidade dos intervalos de sétima. Nota-se uma preocupação excessiva na descrição da qualidade dos intervalos que formam os acordes (fig. 12a, 12b, 12c). Ocorre aqui uma cifragem híbrida, meio analítica, meio *cifra*. A princípio, não haveria necessidade de referir-se à qualidade dos acordes diatônicos, uma vez que estes já adquirem um perfil determinado pela tonalidade, ou seja, se a tonalidade é dó maior, obviamente o acorde formado sobre a fundamental do primeiro grau da escala do tom terá uma terça maior, uma quinta justa e uma sétima maior formando sua téttrade, sobre a fundamental do segundo grau, uma terça menor, quinta justa e sétima menor, e assim sucessivamente nos outros graus da escala. Assim é aplicada a cifragem nos sistemas de análise utilizados nas figuras 13a e 13b. Com exceção da categorização ou denominação dos intervalos de sétima proposto por Zamacois, descrições dos intervalos que formam os acordes, além da indicação da presença da sétima, são claramente redundantes. No

entanto, ao que parece, o ato de agregar à análise harmônica informações a respeito da estrutura dos acordes atende a um “uso prático da análise: A primeira aplicação da análise é facilitar a transposição de uma música para um outro tom.” (Musiarte, aula6, s.d.:4)

Contudo, o objetivo aqui é identificar os sistemas de análises partindo de comparações a outros sistemas correlatos. Podemos concluir, a partir dos exemplos extraídos das apostilas dos cursos, que a adoção de um sistema de análise comum e específico é muito mais que mera coincidência. Como foi dito anteriormente, apesar da omissão por parte dos autores das apostilas sobre a fonte dos conceitos e a fundamentação teórica, as características deste material didático remetem diretamente à sistematização da música popular norte-americana, ocorrida a partir da primeira metade do século XX e muito difundida no país. Tal correspondência se confirma por vários fatores:

- a formação em comum de um grande número de músicos, compositores, arranjadores e professores;
- a importação de técnicas de arranjo por profissionais influentes e atuantes no meio artístico e cultural brasileiro;
- a forte influência da cultura norte-americana no país, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial;

O que importa dizer é que este material didático apresenta características próprias, desenvolvidas para atender a uma prática e a uma estética musical específicas. Diante deste fato, tais características saltam aos olhos. A peculiaridade do sistema harmônico a que nos referimos se revela, justamente, na miscelânea de códigos, símbolos e conceitos conhecidos na elaboração da sua teoria. O sistema de análise harmônica utilizado é um exemplo disso. Apropria-se da representação por graus das notas que formam a escala do tom, teorizada no século XVIII, associada a uma descrição da estrutura dos acordes, derivada da prática musical

do século XX. Num primeiro momento, não há qualquer incompatibilidade aparente, o que se pretende aqui é constatar um fato, ou seja, o material didático investigado apresenta características próprias, trazendo algumas semelhanças com tratados de harmonia conhecidos.

Sobre a descrição do aspecto funcional da harmonia em relação à cifragem ou análise adotada, podemos chegar a algumas conclusões partindo dos textos disponíveis nas apostilas:

Escrever os números romanos por cima das cifras é determinar a sua localização dentro do tom e, portanto, sua função na progressão harmônica. Chamamos isso de **análise harmônica**. (Guest, Harmonização da escala maior, s.d.)

Os acordes que participam de uma progressão, não são estruturas isoladas; na verdade, exercem funções harmônicas específicas que conferem à harmonia movimento e coerência. Quando atribuímos graus aos acordes de um determinado tom, estabelecemos não apenas o “lugar” de cada acorde como também determinamos a função do acorde na progressão. (Musiarte, Função Harmônica, S.d.)

Segundo as indicações acima, ambos autores concordam que, no momento em que são determinados os graus dos acordes num encadeamento, as funções destes acordes já estão entendidas. Isso acontece, obviamente, por suposição, ou seja, devemos saber antecipadamente quais as funções harmônicas exercidas pelos graus dentro da tonalidade. Neste caso, a cifragem analítica não oferece qualquer pista a respeito das funções dos acordes, ao contrário, a única indicação é relativa à estrutura (fig. 11).

The image shows a musical staff in G-clef and C-clef. Above the staff, Roman numerals and chord symbols are aligned with the staff's divisions. The first measure contains two chords: Am7 and Dm7. The second measure contains a C chord. The third measure contains a Bb chord. The fourth measure contains an F7 chord. The Roman numerals are: IIIm7, VIIm7, V, IV, and I7M.

IIIm7	VIIm7	V	IV	I7M
Am7	Dm7	C	B♭	F7M

Figura 14a – Análise harmônica (Fonte: Musiarte, S.d.)

A análise acima (fig. 14a) indica que o acorde de lá menor, por exemplo, ocupa o terceiro grau da tonalidade e contém, em sua estrutura, uma terça menor, uma quinta justa e

uma sétima menor. Não há aqui, como foi dito, qualquer indicação sobre a função deste acorde, apenas que ele corresponde ao acorde do terceiro grau da tonalidade, informação esta que permite o conhecimento de sua função através de um estudo prévio, isto é, este acorde pode representar a função tônica ou dominante porque sabemos que esta é uma característica do acorde do terceiro grau tonal. O mesmo raciocínio vale para os outros acordes do encadeamento mostrado no exemplo (fig. 14a).

Este tipo de cifragem analítica, portanto, descreve muito mais a estrutura dos acordes do que a função que eles representam. A cifragem proposta por Riemann e utilizada por Koellreutter, por outro lado, tenta descrever, acima de tudo, a função dos acordes através de sua simbologia. O mesmo encadeamento mostrado na figura 14^a, analisado através do sistema proposto pela *Harmonia Funcional*, aparece na figura 14b.



Onde: Ta – tônica anti-relativa com sétima acrescentada;

Sa – subdominante anti-relativa com sétima acrescentada;

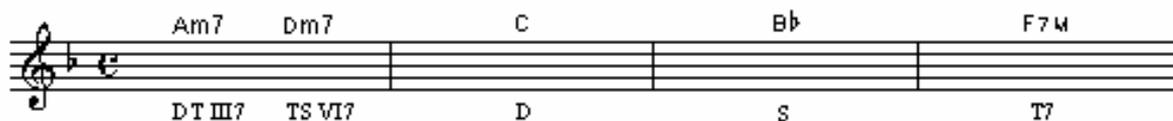
D – dominante;

S – subdominante;

T – tônica com sétima acrescentada;

Figura 14 b – Análise funcional

O sistema russo de análise harmônica, influenciado diretamente pelas teorias de Riemann, oferece ainda outro tipo de análise funcional:



Onde: DT III7 – terceiro grau dominante/tônica com sétima;

TS VI7 – sexto grau tônica/subdominante com sétima;

D – dominante;

S – subdominante;

T – tônica com sétima;

Figura 14c – Sistema russo de análise

Os exemplos acima (14b, 14c) mostram tipos de análises voltados para o caráter funcional dos acordes. Nestas cifragens, a descrição da função tem a prioridade. Aqui, a qualidade dos intervalos que formam os acordes ou a estrutura dos acordes é que são subentendidos.

Como podemos observar, o sistema de análise em uso pelos cursos apresenta características peculiares. O caráter híbrido da cifragem ou código de análise aponta para um tipo de organização da harmonia que não permite uma associação direta a qualquer tratado de harmonia conhecido ou adotado por universidades ou escolas de música, ao menos na cidade do Rio de Janeiro. Vale lembrar que o estabelecimento de relações entre os conteúdos apresentados pelos cursos e a origem dos conceitos abordados é de vital importância para o cumprimento dos objetivos pretendidos. Desta maneira, o que se vê, na verdade, são numerosas publicações sobre harmonia e harmonia funcional que repetem ou retificam os conteúdos abordados pelos cursos em questão e, à semelhança das apostilas, não trazem qualquer indicação a respeito da origem dos conceitos, elaborações ou análises adotadas. O

que torna o estado das coisas preocupante é, sobretudo, a referência direta à *Harmonia Funcional* apresentada por diversos métodos e materiais didáticos, publicados ou não, disponíveis e espalhados por livrarias e cursos de música na cidade do Rio de Janeiro. Tal referência passa por uma afirmativa, isto é, ao anunciar um curso de *Harmonia Funcional* espera-se que os estudos realizados gravitem em torno dos conteúdos apresentados pela teoria correspondente, incluindo seus conceitos e códigos de análise; fato este que, parcialmente, não se confirma, como mostramos acima.

Entendemos que estamos tratando aqui de uma re-significação, isto é, conceitos tradicionais da teoria musical são adaptados para um novo contexto, onde são estabelecidos novos significados e referências. No entanto, o esclarecimento a este respeito ajuda na interpretação dos fatos e na compreensão do vocabulário harmônico popular em toda sua pluralidade e riqueza.

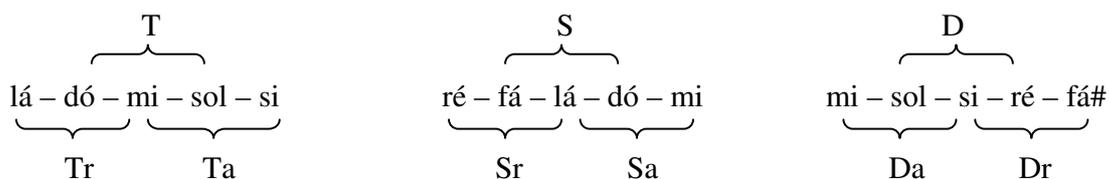
2.3 Classificando acordes

Uma segunda unidade de análise se encontra na classificação dos acordes nas diversas teorias da harmonia. No nosso caso, esta classificação acontece diante da qualidade funcional exercida pelos acordes de acordo com a interpretação dada pelo sistema ou teoria representada. À semelhança da identificação dos sistemas de análise, a correspondência entre símbolos, códigos e conceitos acontece diante de comparações entre tais unidades e as teorias que representam, de maneira a estabelecer contrastes e analogias. Portanto, a comparação entre os sistemas ou códigos de análises permitiu o estabelecimento de proximidades e afastamentos entre variadas abordagens da harmonia, sobretudo entre aquelas utilizadas pelos cursos livres de música e a teoria da *Harmonia Funcional*. Agora, a função representada por determinados acordes é que vai indicar relações e correspondências entre tais abordagens.

Para Koellreutter, utilizando a teoria de Riemann, “todos os acordes da estrutura harmônica relacionam-se com uma das três funções principais: tônica, subdominante, dominante (T, S, D)” (1978:14). Não há novidade alguma nessa afirmação, ao contrário, tal raciocínio representa a noção de funcionalidade e sua principal característica: estabelecer substituições e permutações de acordes que exercem a mesma função tonal. Com relação às funções dos acordes diatônicos à escala maior, ao estabelecer comparações, há poucos pontos contrastantes. Tendo em vista que o modo maior natural serve de base para toda a elaboração da música tonal, espera-se que a fidelidade a suas características seja condição fundamental para o discurso harmônico correspondente. Desta maneira, as funções representadas pelos acordes formados a partir das fundamentais da escala maior, aparecem praticamente iguais em ambas teorias, a saber: *Harmonia Funcional* e apostilas dos cursos. No entanto, quando se trata das funções dos acordes diatônicos aos modos menores, há diferenças significativas.

Tomemos como um primeiro exemplo a *Harmonia Funcional* de Koellreutter:

Em dó-maior:



Em dó-menor:

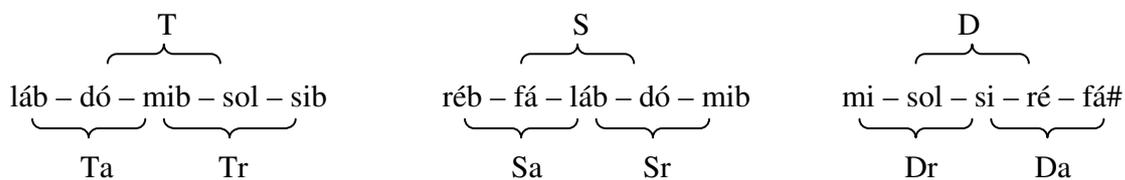


Figura 15 – Funções secundárias (Fonte: Koellreutter, 1978)

Têm função secundária,

acordes diatônicos, vizinhos de terça, cujas fundamentais se encontram a uma distância de terça, maior ou menor, da função principal (T, S ou D); dividem-se em acordes vizinhos de terça inferior e vizinhos de terça superior. O conceito “diatônico” aplica-se aqui ao tom do acorde da respectiva função principal. (Koellreutter, 1978:26)

Desta maneira, temos como funções principais a *função-tônica*, *subdominante* e *dominante* e como secundárias as funções *tônica relativa* e *anti-relativa (Ta/Tr)*, *subdominante relativa* e *anti-relativa (Sr/Sa)* e *dominante relativa* e *anti-relativa (Dr/Da)*. Ao tomarmos como exemplo o modo menor, o acorde de primeiro grau ou tônica é dó menor, o de quarto grau ou subdominante é fá menor e o de quinto grau ou dominante é sol maior. Este último identifica o uso, pela *Harmonia Funcional*, do acorde de dominante sempre maior, tanto no modo menor quanto no maior. Como afirma Koellreutter, os acordes que representam as funções secundárias são vizinhos de terça inferior ou superior das funções principais partindo de suas **tonalidades** correspondentes. Isso significa que, para encontrarmos a subdominante relativa no tom de dó menor, por exemplo, temos que identificar o acorde que ocupa a função principal de subdominante (fá menor) e considerá-lo como um novo tom para, agora sim, encontrarmos seu relativo ou vizinho de terça (superior, em tonalidades menores). Neste caso, o acorde é ré bemol maior, pois, na tonalidade de fá menor, temos quatro bemóis: si, mi, lá, ré. Esta característica permite, no modo maior, a ocorrência de um acorde de quinta justa formado a partir da fundamental do sétimo grau (si). Isso acontece porque o acorde de si é anti-relativo de sol, ou seja, é vizinho de terça inferior e, portanto, assume a armadura do acorde que ocupa a função principal dominante (sol maior).

Ao compararmos a lógica utilizada pela teoria da *Harmonia Funcional* exposta acima e o sistema em uso pelos cursos, podemos chegar a algumas conclusões. Para tanto, é necessário uma breve observação às teorias e exemplos expostos nas apostilas:



Figura 16a – *Função tônica* (Fonte: Guest, S.d.)



Figura 16b – *Função dominante* (Fonte: Guest, S.d.)



Figura 16c – *Função subdominante* (Fonte: Guest, S.d.)

Algumas diferenças são evidentes ao comparar os exemplos das figuras 15 e 16a, 16b e 16c. Em relação aos acordes formados pelas fundamentais da escala maior, como foi dito, a única diferença encontra-se no acorde do sétimo grau. Para Koellreutter, “acordes diminutos

ou aumentados não podem ser relativos nem anti-relativos” (1978:27). No caso específico da tríade diminuta do sétimo grau, na *Harmonia Funcional*, este acorde seria apenas o de sol maior com sétima sem a sua fundamental: (sol) - si – ré – fá. Diferentemente do acorde de dominante anti-relativo, formado a partir da fundamental si (vizinho de terça superior), assumindo a tonalidade do acorde representante da função principal (dominante), portanto: si – ré – fá#.

A adoção de acordes aumentados e diminutos como representantes de funções secundárias, assim como a não identificação da tonalidade sugerida pelos acordes que representam as funções principais, geram as principais diferenças encontradas nos métodos em uso por Ian Guest e Musiarte em comparação com a *Harmonia Funcional*. Entretanto, percebemos o uso de uma terminologia semelhante na apostila do CIGAM, denominando os acordes que representam a mesma função de relativos e anti-relativos (fig. 16a, 16b, 16c). Contudo, os critérios para o estabelecimento de tais relações funcionais não são os mesmos. Nas três funções principais observam-se contrastes significativos, principalmente em tonalidades menores. A começar pela função tônica menor, o acorde relativo pode ser tanto maior quanto aumentado e o anti-relativo simplesmente não existe (fig.16a). Na função dominante o anti-relativo, no modo maior, e o relativo, no modo menor, é que não encontram lugar, enquanto o terceiro grau aumentado assume a função de anti-relativo no modo menor e o acorde de sétimo grau diminuto aparece como uma opção, mas não é contemplado com o “status” de relativo ou anti-relativo em ambos os modos (fig.16b). Já no quadro da subdominante menor ocorre um fato curioso (fig.16c). O anti-relativo é representado por um acorde gerado, segundo a *Harmonia Funcional*, pela tonalidade do representante da função principal subdominante (fá menor), no entanto, o segundo grau formado pela tônica aparece no quadro como uma opção e, à semelhança do sétimo grau na função dominante, não é

considerado anti-relativo. A origem deste acorde (bII) no sistema harmônico em uso pelo CIGAM e outros cursos, será investigada posteriormente.

Com relação ao tratamento dado às funções secundárias pela sistematização da harmonia utilizada pela Musiarte, observa-se claramente o objetivo prático de sua aplicação, como mostra os exemplos abaixo:

ÁREA TÔNICA	I7M, VIIm7 e IIIIm7
ÁREA SUBDOMINANTE	IV7M e IIIm7
ÁREA DOMINANTE	V7 e VIIIm7(b5)

Figura 17a – *Acordes diatônicos e áreas* (Fonte: Musiarte, s.d.)

ÁREA TÔNICA MENOR	É composta dos acordes: Im, bIII7M e VIIm7(b5). O acorde Im pode ser Im7, Im6 e Im(7M). O acorde bIII pode ser bIII7M(#5). O acorde VIIm7(b5) é obtido da melódica menor ou do modo dórico.
ÁREA SUBDOMINANTE MENOR	É composta dos acordes: IVm7, IIIm7(b5), bVII7, bVI7M, bII7M.
ÁREA DOMINANTE	É composta dos acordes V7 e VII°7 obtidos da escala menor harmônica.

Figura 17b – *Áreas em harmonia menor* (Fonte: Musiarte, s.d.)

Apesar de apresentarem de maneiras diferentes os acordes e suas funções, os resultados são praticamente os mesmos, comparando as apostilas dos cursos CIGAM e Musiarte. Como foi observado anteriormente, o fato de a *Harmonia Funcional* adotar para a representação de funções secundárias, acordes que pertençam à tonalidade do representante da função principal, gera contrastes e diferenças significativas entre as qualidades dos acordes representantes destas mesmas funções nos sistemas dos cursos em questão. Este fato permite a adoção de lógicas diferentes para o uso e origem de acordes comuns na prática da harmonia tonal. Uma observação mais detida em alguns destes acordes e como eles se apresentam em distintos sistemas harmônicos certamente contribuirá para a melhor compreensão dos rumos tomados e conseqüências geradas pelo contraste de lógicas descrito acima.

2.2.1 O acorde bII como exemplo de lógicas distintas

A origem deste acorde na *Harmonia Funcional* já foi explanada e utilizada como exemplo, no entanto, faz-se necessário uma breve recapitulação para uma observação mais detida. Trata-se de um acorde encontrado em tonalidades menores, precisamente como subdominante menor anti-relativo. No tom de dó menor, por exemplo, o acorde de subdominante é fá menor e, portanto, seu anti-relatio ou vizinho de terça inferior com sétima acrescentada é o acorde: réb, fá, láb, dó. Como sabemos, o réb é gerado pela tonalidade de fá menor (subdominante de dó menor).

Já no sistema utilizado tanto pelo CIGAM, quanto pela Musiarte, a origem deste acorde encontra explicações muito parecidas:

Outro acorde de uso comum é $bII7M$. É semelhante ao $bVII7$ no tom maior, pois é obtido ao abaixar a nota fundamental por $1/2$ tom do acorde $m7(b5)$ diatônico. Sendo $bII7M$ derivado do tom menor (e também inclui $b6$ do tom), é considerado subdominante menor. (Guest, s.d. – Acorde subdominantes menores usados como empréstimo modal).

O acorde $bII7M$ é muito encontrado em empréstimo modal. Ele corresponde na verdade ao acorde $bVII7M$ que examinamos em harmonia Maior (...). Usando o mesmo princípio adotado para obter o $bVII7M$ em harmonia Maior iremos abaixar em $1/2$ tom a fundamental do acorde $m7(b5)$. (Musiarte, s.d.)

Segundo as explicações dadas acima temos, para o acorde em questão, as seguintes características:

- é gerado através do abaixamento da fundamental do acorde de segundo grau de tonalidades menores;
- é um acorde muito usado em tonalidades maiores, como empréstimo modal do modo menor;
- sua origem é semelhante à do acorde $bVII7M$ em tonalidades maiores, produto do abaixamento da fundamental do acorde de sétimo grau diatônico;

Diante de tais características, percebe-se, novamente, um razoável afastamento entre a teoria da harmonia utilizada pelos cursos e a *Harmonia Funcional*. Um ponto que chama a atenção e não pode ser desconsiderado é a aparente dificuldade em “nacionalizar” o acorde, como mostra a explicação descrita acima. Apesar de tão comum e de uso constante, tal acorde passa por um processo desgastante e complexo para ganhar forma. Primeiro a alteração de um acorde diatônico e, em seguida, expropriado de seu contexto original para o uso comum. De qualquer maneira, o que importa é que o fato de alterar a fundamental do acorde de segundo grau em $1/2$ tom descendente indica muito mais proximidades com uma abordagem tradicional do que com qualquer outra.

Na teoria da harmonia conhecida como *Harmonia Tradicional*, o acorde em questão é conhecido como *acorde de sexta napolitana*:

Chama-se Sexta Napolitana ao acorde sII com alteração descendente da fundamental no modo menor e alteração descendente da fundamental e da 5ª no modo maior³. (...) Este acorde é normalmente usado na 1ª inversão (de onde deriva parte de seu nome – Sexta Napolitana). (Senna, 2002:122)

Neste sistema (tradicional) a alteração de um acorde diatônico é assumida em ambos os modos (maior e menor) de maneira a originar o acorde bII. O caráter de empréstimo modal aqui, perde o fundamento, uma vez que o abaixamento da fundamental do segundo grau, no modo menor, e da fundamental e quinta, no modo maior, gera o resultado esperado. Em todo caso, a idéia de empréstimo modal não é tão absurda quanto parece. Em tese, a interpretação deste acorde pela *Harmonia Funcional* envolve o intercâmbio entre modos paralelos. Mesmo na *Harmonia Tradicional*, a derivação da subdominante menor foi descartada pelo uso, como aponta Schoenberg:

(...) É um acorde de sexta obtido através da relação da subdominante menor, acorde esse que, tanto em Dó-Maior quanto em Dó-menor, soa fá-láb-réb; nesta condição aparece como próprio da escala de Fá-menor, atribuindo-se aí o VI grau (e, respectivamente, o IV grau em Láb-Maior). Dentro de Fá-menor, o seu encadeamento com o V não traz novidades. Porém, o seu aparecimento típico é como imitação do II grau na cadência. Por isso, tem-se admitido que ele seja uma nova transformação cromática do II grau. Contudo, o justo é mencioná-lo como um representante do II grau. (Schoenberg, 2001:338).

Em suma, segundo as apostilas dos cursos, tal acorde é gerado pelo abaixamento da fundamental do segundo grau em tonalidades menores, à semelhança da abordagem tradicional da harmonia. Como este acorde é muito usado em tonalidades maiores, o princípio de empréstimo modal é usado pelo sistema teórico apresentado nas apostilas como subterfúgio para tal acontecimento. Ao contrário da lógica aplicada pela abordagem tradicional, que

admite alterações em ambos os modos como origem do acorde em discussão, a utilização de duas linhas de raciocínio para explicar um único evento parece ser característico.

Já o uso de tal acorde em tonalidades maiores, dentro do sistema da *Harmonia Funcional*, envolve exclusivamente a noção de empréstimo modal, identificado como “dilatação da tonalidade”. Fato que exclui qualquer tipo de alteração, uma vez que trata-se originalmente do subdominante menor anti-relativo.

O acorde bII nos serve, portanto, como um modelo para o estabelecimento de comparações entre lógicas distintas de observação dos eventos harmônicos. O que acontece, em decorrência do uso de raciocínios diferenciados, parece configurar muito mais do que contrastes isolados entre diferentes abordagens. Trata-se de princípios básicos que forjam as propriedades inerentes a cada uma dessas abordagens. Assim como o acorde em questão, a pluralidade de interpretações de vários outros acordes assumem características análogas às observações acima. Um estudo detalhado de outros acordes certamente seria enriquecedor e, ao mesmo tempo, um tanto extenso. A julgar pela semelhança diante das ocorrências de contrastes entre interpretações diferenciadas, o modelo acima oferece pistas suficientes acerca das possibilidades de análise e dos resultados esperados. Além disso, com o auxílio das referências bibliográficas do presente estudo, o interesse em levar adiante estudos detalhados sobre assuntos correlatos, encontra diversas possibilidades.

³ Senna utiliza aqui a cifragem russa que, neste caso, representa o acorde de segundo grau no modo menor.

2.3 Os fatos

Diante das evidências levantadas acima, a correspondência entre os cursos de harmonia investigados e a teoria da *Harmonia Funcional*, como podemos observar, não se confirma. Tal afastamento acontece não apenas em pontos isolados da teoria, mas praticamente em todos os níveis, desde os conceitos até a simbologia utilizada. Conseqüentemente, a adoção do termo por diversos cursos de harmonia oferecidos no mercado de educação musical formal e informal carece de maiores esclarecimentos. Até o momento podemos afirmar com absoluta certeza que, ao adotar tal termo como referência para um curso, não se trata da teoria que dá origem à sistematização da harmonia conhecida por *Harmonia Funcional*, mas possivelmente de uma elaboração paralela. Isso leva a crer que não há a intenção de estabelecer tal correspondência. Também relações com outros sistemas teóricos são apenas iniciais. Portanto, o uso do termo referindo-se à harmonia ensinada nos cursos livres de música, ao menos nas escolas investigadas, não significa o ensino da *Harmonia Funcional* segundo a teoria de Riemann e seus seguidores, mas um tipo de elaboração harmônica que pretende dar conta de uma estética específica, para onde tal teoria se dirige.

Estamos falando aqui de um contexto no qual o músico popular busca suas referências. Este tipo de teorização oferecida por cursos livres de música, quando absorvida pelo músico, certamente se refletirá na sua expressão musical, o que permite dizer que a linguagem harmônica popular, ao menos neste contexto, apresenta características próprias deste sistema. Identificar estas características é, portanto, encontrar na linguagem harmônica popular uma parte do que a separa de outros tipos de abordagens harmônicas.

Capítulo 3

PARA LOCALIZAR A LINGUAGEM HARMÔNICA POPULAR

Podemos afirmar que esta sistematização da harmonia identificada acima (Capítulo 2) se estabelece como uma referência para o músico e atende às suas necessidades expressivas, ao menos em determinada população de músicos. Certamente é um tipo de abordagem que remete a um resultado estético específico, na medida em que organiza e manipula as escolhas de encadeamentos e formações de estruturas de acordes, voltadas para um tipo de resultado sonoro. Esta estética por trás de tal metodologia encontra lugar de destaque no vocabulário harmônico popular brasileiro, dada a sua popularidade e eficácia. Por sua vez, tal metodologia vai ser difundida e aplicada, somente a partir da divulgação deste conhecimento por músicos que tenham passado por um treinamento específico.

Atribui-se aos norte-americanos a sistematização de uma harmonia aplicada à música popular, assimilando as experimentações e inovações dos compositores e arranjadores do *Jazz* na primeira metade do século XX. É difícil, senão impossível, atribuir tal sistematização a uma única personalidade ou a algum tipo de tratado. Fica claro, como mostram as breves análises comparativas de sistemas harmônicos realizadas no Capítulo 2 deste estudo, que há referências a vários sistemas harmônicos neste tipo de metodologia. Para se ter uma idéia do emaranhado teórico ou do hibridismo que fundamenta esta “escola”, basta nos voltarmos para a trajetória de uma instituição de ensino musical norte-americana que é em grande parte responsável por difundir este conhecimento, a *Berklee College of Music*. Fundada em 1945 por Lawrence Berk, originalmente com o nome de Schillinger House of Music, tinha como principal objetivo ensinar o *Schillinger System*, um sistema harmônico e composicional

elaborado pelo russo Joseph Schillinger (1895–1943), fundamentado em premissas quase exclusivamente matemáticas. Este, por sua vez, foi professor de importantes compositores da música norte-americana, como George Gershwin, Benny Goodman, Glenn Miller, Paul Lavalle, Oscar Levant, Tommy Dorsey e Carmine Coppola. Em 1954 é re-batizada como *Berklee School of Music* e posteriormente, em 1973, passa a ser conhecida por *Berklee College of Music*.⁴ Vê-se como concepções diferentes da teoria musical conviveram e se relacionaram desde as origens deste sistema. Talvez se deva a isso sua grande capacidade de adaptação e renovação constantes. O fato é que, a partir da década de 1970, muitos músicos brasileiros embarcam para os Estados Unidos da América em busca deste conhecimento. No entanto, mesmo polivalente, não podemos admitir que encontremos aqui um sistema que dê conta da diversidade expressiva da nossa harmonia, tampouco que seja esta uma teoria totalmente original. Podemos, sim, encontrar originalidade na aplicação destes conceitos.

Seria ingênuo afirmar que mesmo a linguagem harmônica popular como um todo se apresente como algo totalmente original e nunca antes experimentado. Sabemos que boa parte das “inovações harmônicas” propostas, sobretudo por compositores, arranjadores e intérpretes populares já haviam sido reveladas e experimentadas nos meios eruditos e acadêmicos. O que podemos observar é a adaptação de combinações sonoras e conceitos harmônicos às necessidades expressivas destes profissionais. Devemos entender também que quando falamos em linguagem harmônica popular não nos referimos a algo homogêneo e imutável, mas a um universo heterogêneo, repleto de particularidades e singularidades. Para se ter uma idéia, desde o aparecimento de canções tipicamente nacionais até os dias de hoje, já se passaram séculos de história. Como afirma José Ramos Tinhorão em sua “Pequena História da Música Popular Brasileira” (1991), a *Modinha*, “considerada até hoje como o primeiro gênero de

⁴ Informação retirada do verbete *Berklee College of Music*, da Wikipedia, disponível em

canção popular brasileira” (1991: 11), desponta já a partir da segunda metade do século XVIII como um tipo de canção feita especificamente no Brasil⁵.

Mesmo a importância da Harmonia na identificação de traços típicos é comumente diminuída, dado o seu caráter universal. Mário de Andrade já dizia que “o problema da Harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades” (1962). Este pensamento é apoiado pelo fato de que os processos harmônicos, sobretudo na música popular, são fundamentados na tradição musical européia e estão sujeitos às suas leis de referência.

Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso populário persiste o tonalismo harmônico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonização [sic] tem que se sujeitar conseqüentemente às leis acústicas gerais e às normas de harmonização da escala temperada. (Andrade, 1962: 51)

Andrade aponta ainda para a pouca importância da “harmonização acompanhante” no repertório popular. Segundo ele, os “processos harmônicos populares” são simples por demais e estão sujeitos aos desenvolvimentos oriundos da música acadêmica e de concerto. Lembramos que estamos falando de um esforço pioneiro empreendido pelo poeta, escritor e estudioso da cultura em revelar o Brasil para os brasileiros, numa época em que o popular era visto como exótico e de menor valor. Nos idos dos anos 20, década da publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, nossa cultura musical popular ainda embrionária já revelava seus traços e atraía os olhares atentos de personalidades engajadas na valorização do que era popular e autêntico. Esta subserviência do vocabulário harmônico popular, por sua vez, pode

http://en.wikipedia.org/wiki/Berklee_College_of_Music

⁵ Pela ausência de registros e documentos, esta fase inicial da música popular brasileira oferece grande dificuldade para o seu reconhecimento. Os registros que se tem dos primeiros anos de colonização portuguesa mostram como os únicos tipos de música ouvidos no país, os cantos das danças rituais dos indígenas, os batuques dos africanos e as canções dos europeus colonizadores. A nossa cultura popular urbana produziu o primeiro compositor de canções brasileiras reconhecido historicamente como tal, na segunda metade do século XVIII, na pessoa de um mulato carioca tocador de viola chamado Domingos Caldas Barbosa.

ser entendida como uma conseqüência natural da influência de uma vanguarda empenhada em romper barreiras e revelar novos caminhos, universalizando novos conceitos e idéias. A criação de uma Harmonia original e autêntica certamente seria fruto de um rompimento de padrões e de estéticas, fato ousado e, segundo Andrade, praticamente impossível de acontecer nos seus dias, afinal, para tanto, seria necessário criar...

(...) um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa. Carecia abandonar desde as sinfonias e diafonias pitagóricas, desde o conceito do acorde por superposição de terças, e a gerarquia [sic] dos graus tonais, desde os cromatismos, alterações, apogiaturas, etc. etc. até as nonas, undécimas, decimaterceiras, a atonalidade e a pluritonalidade dos contemporâneos. (Andrade, 1962: 49)

Portanto, em acordo com Andrade, buscar uma Harmonia autenticamente brasileira, do ponto de vista do ineditismo, seria um esforço em vão. No entanto, identificar nas estruturas harmônicas e nas conduções de acordes aspectos que identifiquem uma prática e uma estética específicas passa a ser um esforço reconhecidamente necessário.

Podemos observar, por exemplo, que o tratamento harmônico das canções populares sofre uma profunda modificação a partir do advento da bossa nova, localizada no final da década de 1950. Já a partir deste momento encontramos harmonias recheadas de dissonâncias e novos encadeamentos, rompendo com uma tradição enraizada nas modinhas e nas canções produzidas ainda no século XVIII. Estas, por sua vez, despontaram em seu tempo também com certa originalidade em sua harmonia, traço identificado como característico dos nossos “modinheiros”.

Aspecto bem curioso das Modinhas de salão é o plano modulatório. Aí elas vencem o eruditismo que as dominava e o deformam de maneira adorável. Frequentemente não permanecem numa única tonalidade e nisso é manifesta a influência erudita. Porém o plano clássico de modulação pra dominante é muito raro nelas. Convidados a modular, por influência erudita, e ignorantes ou descuidados dos preceitos clássicos de modulação, os compositores modinheiros se estenderam nas mais surpreendentes liberdades. (...) as poucas

Modinhas antigas portuguesas que conheço, nada apresentam dessa “originalidade modulatória absoluta”. Já o mesmo não se dá com as brasileiras. O primeiro contraste, o mais empregado, já é a passagem de Modo sem sair da Tonalidade. A impressão que dá é que esses modinheiros tinham uma sensibilidade harmônica quinhentista, concebiam o Modo Menor, não como um outro Modo, mas como o Maior como terceiro grau abaixado, e o empregavam pra dar variedade à fisionomia tonal (...). (Andrade, 1980: 9)

A modinha a seguir é um exemplo típico do repertório da época a que o autor se refere.

Escuta, formosa Marcia...

Devagar.

VOZ.

Es - cu - ta for - mo - sa Mar - cia tris - tes ais do teu pas - tor

PIANO.

São ais que a dar - lhe en - sinou O ti - ra - no Deus A - mor

O ti - ra - no Deus A - mor O ti - ra - no Deus A - mor.

4105

2.

Eu nem suspirar sabia
 Antes de te conhecer
 Mas depois que vi teus olhos
 Sei suspirar, sei morrer.

L. G. M. 128

Esta modinha (Exemplo musical 5), retirada do álbum “Modinhas Imperiais” de Mário de Andrade, publicado pela primeira vez em 1930 é um exemplo, entre outros, dos mais tradicionais deste repertório. Ainda em sua primeira edição, esta compilação de Modinhas foi publicada com a intenção de resgatar parte da história musical setecentista já esquecida no início do século XX. O caráter documental e nostálgico pode ser observado no prefácio escrito pelo autor.

Do milionário... “bouquet de rosas” que enfeitou a nossa festa imperial, uma centena de flores deve escapar do esquecimento, e não seria tolice que agora, já conhecidas e amadas as forças lindíssimas do nosso populário musical, a modinha de salão encontrasse da parte de nossos compositores e cantores um discreto renascimento. Elas merecem este favor pelo que têm de bonito, de curioso e brasileiro.” (Andrade, 1980: 11)

Se vê como estamos lidando com um repertório dos mais tradicionais da nossa história cancionista-popular. E é, curiosamente, no plano harmônico que o autor se debruça para destacar elementos típicos de nossa maneira de compor canções. Trazendo vários exemplos de Modinhas, juntamente com breves análises harmônicas, o autor chega à seguinte conclusão:

O que não se pode contestar na verificação destas constâncias – e por isso me demorei tanto nelas – passagem de Maior pra Menor dentro da mesma Tonalidade, modulação pra subdominante – é que nossos compositores vivos, tão justamente desejosos de se nacionalizar [sic], podiam tirar daí verdadeiros planos tonais que especificariam de geito [sic] característico a maneira modulatória nacional. (Andrade, 1980: 11)

Esta “maneira modulatória nacional” pode ser sentida no exemplo musical 5. A primeira parte marcadamente em ré menor é seguida por uma modulação direta para o relativo maior, onde permanece até o fim, como se não houvesse qualquer mudança de tonalidade. Isto seria um tipo de mudança de eixo tonal inspirado nas tradições musicais européias, mas com uma liberdade e “descuido” próprios dos modinheiros nacionais, como dito anteriormente. A

canção “Último Adeus de Amor” (Exemplo musical 6) também pode ser trazida como um exemplo de peripécias harmônicas típicas. Mais elaborada que o último exemplo, esta Modinha trás elementos auxiliares de forma, como uma pequena introdução e uma “cauda instrumental [que] é uma gostosura.” (Andrade, 1980: 10) Aqui podemos ouvir e observar um tipo de tratamento semelhante ao citado acima, mas com um planejamento harmônico um pouco “mais lógico”. No plano geral a primeira parte é em sol menor, incluindo a introdução, e a segunda modula para o relativo maior através de sua dominante (fá), enquanto a elogiada Coda retoma a primeira tonalidade. Como afirma Andrade “esta tendência pra acabar no Modo inicial não é muito freqüente” (1980: 10), o que seria bastante previsível em se tratando de uma harmonia tradicional, mas no repertório em questão, o caráter despojado e descompromissado das harmonizações revelam caminhos atípicos ou, por que não dizer, característicos. O que causa espanto e chama a atenção neste repertório é o capricho e a ousadia dos compositores no tratamento harmônico das canções num contexto onde, em regra geral, os acordes das funções primárias (I, IV, V) ganhavam a preferência.

40

Ultimo Adeus de Amor.

Moderado. (♩ = 69)

V O Z.

PIANO.

f *dimi - nuin - do.* *rall.*

De ti bem lon - ge Meu do - ce en - can - to Sin - to mi - nha - ma

En - vol - ta em pran - to De ti bem lon - ge Meu do - ce en - can - to

agitando *acel.* *Cre - - - scen - -*

L. G. M. 128

Sin-to mi-nh'al - ma En-vol - ta em pran-to Meu Deus que dó-res Que

fe-bre ar - den-te Me a - bra - za o pei-to Me faz de - men - te

Ah! qu'eu não pos - sa Nos bra - ços te - - us

Nes - - ta ho - ra ex - tre - - ma Di - - zer - te a - de -

do *sf* *alargando.* *p*

marcado *cedendo* *rall.*

Rapido

L. G. M. 128

42

Doloroso e com ternura.

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo/mood is 'Doloroso e com ternura'. The lyrics are: 'us Ah! qu'eu não pos - - sa Nos bra - ços te - us Nes - ta ho - ra ex - tre - ma Di - zer - te a - deus .'. The piano part features dynamic markings of *f* and *p*. The score ends with the word 'FIM.' in the final measure.

Adeus, meu anjo,
Morro te amando,
No pensamento
Só te abraçando.

Ah! que eu não possa...etc.

Pensa constante
Num pobre louco
Que os teus amores
Gozou tão pouco.

T. G. M. 128

Um dado importante nas harmonizações, sobretudo no contexto popular, é o modo como eram escritas. Podemos observar nestes exemplos a predominância do piano como instrumento harmônico e a partitura como suporte das canções, isso se confirma também em edições do período, como mostra o exemplo musical 7. Sabemos que na tradição popular, a comunicação oral prevalece, o músico aprende ouvindo e experimentando, ainda mais nos idos dos séculos XVIII e XIX. A alfabetização lingüística e musical, neste período, era privilégio das elites, assim, como poderia, o pobre populacho, ter sempre um piano à disposição e condições de traduzir uma partitura? Claro que havia negros ex-escravos ou filhos de escravos que recebiam educação musical, mas seria mesmo, a modinha, o lundu e seus correlatos, uma manifestação autenticamente popular? Ao que parece, tais gêneros trazem na essência os ritmos das danças africanas misturados com a tradição musical dos colonizadores europeus. Deste modo, mesmo freqüentando os salões nobres, já assimilavam a identidade popular brasileira, tais como mulatos de pele parda, meio branco, meio negro. De qualquer maneira, a produção e execução das partituras ficavam a cargo dos letrados.

Desde o dia em que eu nasci...
modinha de Joaquim Manoel

harmonização: Sigismund Neuhomm
revisão por Mozart de Araújo

Adagio

Desde o di-a em que eu nasci — na — quel-

le funes — to di-a di-a ve-yo ba — fe-

jar meo berço a cru-el melan — co

Exemplo musical 7 – “Desde o dia em que eu nasci” (Fonte: Araújo, 1964: 22)

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on top and a piano accompaniment below. The lyrics under the first system are "li-a ve-yo li-a a cru-el melan-co-". The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with lyrics "li-a a cru-el melan-co-li-a." The piano part includes dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Exemplo musical 7 cont. – “Desde o dia em que eu nasci” (Fonte: Araújo, 1964: 23)

O Choro, também considerado um dos primeiros gêneros musicais tipicamente brasileiros, era igualmente realizado por “músicos educados”. Na verdade não se pode dizer que fosse propriamente um gênero, quando de seu nascimento em bairros do subúrbio do Rio de Janeiro. Era mais uma maneira de tocar, um “recurso que o músico popular utilizou para tocar, do seu jeito, a música importada que era consumida, a partir da metade do século 19, nos salões e bailes da alta sociedade.” (Rochel, 2006) Esta maneira de tocar, rapidamente se transformou em uma linguagem, com suas formas típicas de interpretação. Eram comuns improvisações melódicas e harmônicas, o que exigia uma habilidade avançada dos instrumentistas que participavam dos grupos. Também conhecidos como grupos de pau-e-corda, tinham uma formação básica que incluía um instrumento solista, em geral uma flauta, que originalmente era feita de madeira - daí o apelido – um violão, que cuidava do

acompanhamento à maneira de um contrabaixo, e cavaquinho, que fazia um acompanhamento mais harmônico. Desta fase ancestral do choro, praticamente não há registros, uma vez que se tratavam de re-interpretações, ou seja, lia-se ou ouvia-se as peças no formato original – ou de alguma edição conhecida - e estas eram transfiguradas pelos chorões. Certamente, as harmonias eram adaptadas para os instrumentos que cumpriam a tarefa de harmonizar nestes grupos. Recentemente, através de um trabalho de pesquisa realizado por Maurício Carrilho e Anna Paes (2003), foi possível resgatar centenas de choros compostos a partir da segunda metade do século XIX. Como afirma Luciana Rabello no prefácio da 1ª edição, das 214 músicas publicadas, “apenas 61 estavam harmonizadas em edições para piano e dessas foram conservadas somente as harmonias das músicas de Ernesto Nazareth” (*op.cit.*, 2003: 8). O Exemplo musical 8 mostra um destes choros de Nazareth (1863 – 1934).

Garoto

choro

Ernesto Nazareth

adaptação: Mauricio Carrilho

♩ = 90

D_m D_m/A $A7/E$ $A7$ D_m/F D_m/A $A7/E$ $A7$

D_m $D^{\#0}$ A_m/E A_m/C $E7/B$ $E7$ $A7$

D_m D_m/A $A7/E$ $A7$ D_m/F D_m/A $A7/E$ $A7$

$D7/A$ D/C G_m/Bb G_m D_m/A $A7$ \oplus D_m

Fim

D_m $C7/G$ $C7$ F F/A $C7/G$ $C7$ F $D7$

G $C^{\#0}$ D_m A_m/E $E7$ A_m

$C7/G$ $C7$ F F/A $C7/G$ $C7$ F $D7$ G_m B^0

Garoto

The musical score for "Garoto" consists of six systems of music. Each system features a melodic line in the treble clef and a series of guitar chords written above it. The chords are often in inverted positions, such as F/C, D7, Gm, C7, Dm, D, A/C#, G/B, Aomit3, D, D/F#, G, B7/F#, Em, Em/D, A/C#, A7, D, D/A, D, A/C#, G/B, Aomit3, D, D/F#, G, B7/F#, Em, G#0, D/A, D/F#, Em/G, A7, D/F#, D, D/F#, and D. The score includes a key signature change from F major to D major between the second and third systems. It also features first and second endings and concludes with the instruction "Ao fim".

Exemplo musical 8 cont. – “Garoto” (Fonte: Carrilho & Paes, 2003: 85)

De tom menor, com uma modulação para o relativo maior na segunda parte, a grande riqueza e variedade harmônica deste choro se encontra na abundância de inversões de acordes, que proporciona uma movimentação harmônica constante e uma expressividade característica

do gênero. Este tipo de condução dos baixos vai influenciar definitivamente a nossa maneira de harmonizar, contribuindo para o desenvolvimento de um vocabulário harmônico típico.

Há de se compreender a adoção do piano como principal instrumento harmônico, dado a grande influência da música européia, mas soma-se a isto, a reconhecida dificuldade da escrita e leitura harmônica em instrumentos de corda. O violão, instrumento dos mais preferidos do músico popular até os dias de hoje, traz inúmeras dificuldades neste sentido. Sua escrita deve ser adequada à afinação de suas cordas, assim como a posição dos acordes, de maneira a tornar possível a realização dos encadeamentos. O uso das cordas soltas é característico do instrumento, o que leva a uma preferência por algumas tonalidades. A leitura é demasiadamente lenta, em comparação com o piano, uma vez que é necessária a elaboração de uma estratégia de execução para ganhar fluência. Assim, o piano, juntamente com o que é próprio e idiomático do instrumento, aparece como um personagem de destaque nos primeiros gêneros de canção popular reconhecidamente brasileiros. Esta hegemonia do piano, em particular na música popular, adentra o século XX e parece ter diminuído somente a partir dos finais dos anos 10, com a crescente preferência dos compositores pelo samba e pela marchinha carnavalesca, gêneros recém chegados aos ouvidos dos brasileiros na época. Como afirmam Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, a música popular brasileira no início do século XX

repete basicamente as características que já predominavam no final do século XIX. São os mesmos gêneros – valsa, modinha, cançoneta, chótis, polka -, as mesmas maneiras de cantar e tocar, as mesmas formações instrumentais, a mesma predileção pela música de piano. Também continua a predominar a influência musical européia, principalmente a francesa. (1997: 17)

Embora tenhamos que destacar alguns dos mais importantes compositores na nossa história musical, como Chiquinha Gonzaga (1847 –1935) e Anacleto de Medeiros (1866 – 1907), do ponto de vista harmônico não podemos observar maiores inovações no período que

inicia o novo século. Na verdade, de certo ponto de vista, há alguma simplificação nos encadeamentos de acordes, predominando o tratamento rítmico das composições, que seria identificado como o “molho” ou o “tempero” brasileiro. Temos que ressaltar, no entanto, que os compositores de destaque desta época eram músicos versados e verdadeiros conhecedores das tradições musicais européias. Produziram obras primas como “Odeon”, de Ernesto Nazareth, um tango amaxixado que possui uma estrutura harmônica rica e fluente, já com um tratamento rítmico bem característico.

Podemos observar uma estrutura harmônica mais simples no “Gaúcho”, também conhecido como “Corta – Jaca”, eterno sucesso de Chiquinha Gonzaga desde 1904. De tom menor, fica entre o primeiro e o quinto graus, com uma leve inclinação para o quarto na primeira parte e uma modulação passageira no relativo maior na segunda parte. O que mais chama a atenção na composição, no entanto, é o ritmo de maxixe que conduz toda a música. Apesar de classificada originalmente como tango “é na verdade um maxixe bem sacudido, característica que muito contribuiu para o seu êxito”. (Severiano & Mello, 1997: 20)

Como apontam Severiano e Mello, a primeira década do século XX revela uma importante novidade, que influenciará definitivamente a produção musical brasileira, mais precisamente no ano de 1902 observamos o advento da fonofixação ou, melhor dizendo, da gravação em disco no país, através da Casa Edison. Esta novidade formatará boa parte da nossa criação musical, uma vez que passará a exigir certos padrões na feitura dos discos. Esta padronização acontece em vários aspectos, desde a duração das canções até o perfil instrumental mais ou menos adequado para a gravação, o que influenciaria diretamente no estilo e nos costumes dos compositores e intérpretes, além de uma postura profissional inédita para os costumes da época. No entanto, é só a partir da segunda metade da década de 10, impulsionados pela deflagração da Primeira Guerra Mundial, em 1914, que observaremos

maiores rompimentos e inovações da nossa cultura, sobretudo na área do entretenimento. Musicalmente vemos o aparecimento de novos gêneros e de uma identidade marcante na produção popular.

Assim, em 1917, aparece o que é considerado por alguns musicólogos o primeiro samba gravado, a canção “Pelo Telefone”, atribuída a Donga e Mauro de Almeida. Tida como “uma de nossas composições mais polêmicas em todos os tempos” (Severiano & Mello, 1997: 53), até mesmo sua designação como samba é questionada, assim como sua letra, autoria e tudo mais que se possa afirmar sobre ela. Assim comentam Severiano e Mello:

“Pelo Telefone” tem uma estrutura ingênua e desordenada: a introdução instrumental é repetida entre algumas de suas partes (um expediente muito usado na época) e cada uma delas tem melodias e refrões diferentes, dando a impressão de que a composição foi sendo feita aos pedaços, com a junção de melodias escolhidas ao acaso, ou recolhidas de cantos folclóricos. (...) é, digamos, um samba de terreiro, de ritmo amaxixado, com quatro linhas melódicas distintas. Cada uma dessas linhas possui três letras diferentes, focalizando assuntos diferentes, somando assim um total de doze partes... por tudo isso é difícil acreditar que dois compositores tenham se reunido para, conscientemente, produzir obra tão disparatada, sem o menor sentido de unidade. Bem mais verossímil seria a possibilidade de “Pelo Telefone” ter surgido numa roda de samba, com diversos participantes improvisando versos e melodias. (1997: 53)

Do ponto de vista harmônico, não há qualquer passagem de destaque. No entanto, a importância de “Pelo Telefone” não se resume às polêmicas no seu entorno ou à sua autenticidade ou originalidade. Depois dela, os compositores passaram a se dedicar quase que exclusivamente à tarefa de compor sambas e marchinhas carnavalescas, inaugurando um novo ciclo na canção brasileira. Este marco na nossa música vai também servir de exemplo na

identificação de um estilo de samba considerado “antigo” nos finais da década de 1920, em oposição ao estilo “novo” de samba, que se diferenciaria rítmica, melódica e poeticamente.⁶

Trazendo o assunto mais próximo de nossos objetivos, o que vai influenciar diretamente no aspecto harmônico das canções é a sensível mudança de instrumentação dos grupos populares a partir deste período. Neste momento, o piano se retira do centro do palco, e os grupos de choro perdem espaço, com a crescente influência da música norte-americana e a proliferação das *Jazz-bands*. O violão ganha posição de destaque, assim como a produção de discos cantados, que passam a superar em grande número os instrumentais. Tudo isso, graças à chegada no Brasil da tecnologia de gravação eletromagnética, que permitiria a gravação de instrumentos de menor “ganho” ou “massa sonora”, facilitando a interpretação dos cantores e melhorando a qualidade da reprodução das gravações. Ainda na década de 1920, vemos o surgimento do rádio, com a primeira transmissão feita no país em 7 de setembro de 1922 e a chegada do cinema falado em abril de 1929. Obviamente, tais novidades tecnológicas mudariam profundamente os hábitos culturais dos brasileiros e influenciariam diretamente os modos de produção musical. O período que vai de 1929 até 1945 é também conhecido como *Época de Ouro*, momento alto das rádios e do culto aos cantores e cantoras.

Este “samba novo”, comentado acima, apresentava um curioso contraste em relação ao outro, como apontam João Máximo e Carlos Didier (1990):

⁶ Este é um momento marcante para a identidade do samba e como o conhecemos nos dias de hoje. A discussão a respeito da origem e da autenticidade deste que se tornaria o cartão-postal da música brasileira passa, necessariamente, por este momento na história. Os representantes e criadores do estilo “antigo” seriam os freqüentadores da casa da Tia Ciata e outras tias baianas, eles próprios baianos ou filhos de baianos, descendentes de escravos e autênticos representantes da cultura afro-americana. Este samba seria uma mistura de maxixe, lundu e das batucadas e umbigadas praticadas pelos negros em reuniões nas casas das tias baianas. O outro, o “samba novo”, tem como principais criadores, moradores do bairro Estácio de Sá e redondezas, se diferencia do outro principalmente por ser mais cadenciado e menos improvisado. Segundo musicólogos e historiadores é este estilo de samba que se estabelece como referência através das décadas seguintes até os dias de hoje. O musicólogo e professor Carlos Sandroni aborda detalhadamente esta questão em sua tese de doutorado publicada com o título “Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)”.

(...) Tal pulsação – sua alma – resulta de ser o acompanhamento feito basicamente por instrumentos de percussão, na maioria fabricados pelos próprios ritmistas ou por eles inventados. Se na Cidade Nova [no estilo antigo] as festas são animadas por músicos treinados, bons tocadores de piano, flauta, clarineta, cordas e metais, no Estácio de Sá [no estilo novo], salvo por um ou outro violão ou cavaquinho em mãos desajeitadas, tudo é tamborim, surdo, cuíca e pandeiro. Ou acompanhamento ainda mais rudimentar, palmas cadenciadas ou batidas em mesas, cadeiras, copos, garrafas. Uma seção rítmica barata, bem de acordo com as magras algibeiras dos sambistas. (1990: 118)

Mesmo discutível, a questão da proficiência musical e da instrumentação diferenciada dá pistas importantes a respeito do tratamento sonoro dado a este novo estilo de samba que ganhou posição privilegiada nas vitrolas e nas programações de rádios no Rio de Janeiro e no país. Como podemos imaginar, o ritmo se sobrepõe aos outros parâmetros musicais e invoca o espírito da marcha carnavalesca no lugar das danças africanas. Segundo o sambista e compositor Ismael Silva (1905 – 1978), “o samba da época [antigo] não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua... O estilo não dava pra andar” (Sandroni, 2001: 137). Então o novo estilo viria a resolver este problema cadenciando mais o samba e criando um novo padrão de composição.

De qualquer modo, há de se esperar algum tipo de retrocesso em relação às harmonias, uma vez que os instrumentos de percussão protagonizam o novo espetáculo do samba. Mas entra em cena um personagem que, apesar de ter lugar cativo nos gêneros populares há décadas, ainda não havia ocupado a função principal de harmonizador e parceiro fiel dos compositores: o violão. A partir deste momento, o hábito de tocar harmonias encontra neste instrumento vantagens e limitações típicas de sua linguagem. Como aponta Sandroni, o violão se reveste de um tremendo poder de síntese quando utilizado por um intérprete de samba, podendo insinuar toda a bateria de uma escola numa versão condensada do que acontece ali. “No Rio de Janeiro, o mesmo samba pode ser interpretado, na época do carnaval, por 300

ritmistas e outros tantos cantores; e em qualquer época do ano, numa versão de câmara, por um cantor que se acompanha no violão” (Sandroni, 2001: 13). Esta parceria entre compositor e violão se estabelece definitivamente na história do samba e da música popular brasileira, o que pode ser confirmado em inúmeras letras do cancionário popular do período.

Noel Rosa pode ser considerado um dos grandes compositores do novo estilo, tendo seu samba “Com Que Roupas” (Exemplo musical 9) se transformado no grande sucesso do carnaval de 1931. Do ponto de vista da modulação ou de contraste entre tonalidades, este samba é bem simplificado, pois assim como a grande maioria das canções desde o advento do samba, não trás contrastes tonais. Muito ao contrário, em comparação com as canções que freqüentavam os salões imperiais, sua harmonia adota um esquema bastante simples, sem modulações ou peripécias harmônicas muito elaboradas. Como afirma Tom Jobim, em entrevista dada a Almir Chediak (1991: 14), o “lado vertical” (harmonia) da música não preocupava Noel. Sua música tem nas melodias (lado horizontal) e nas letras suas maiores qualidades. Podemos observar, entretanto, seqüências de acordes que vão ser muito comuns no repertório de canções populares, principalmente nos sambas. A conhecida dominante do quarto grau, como vemos, novamente entra em cena, mas a passagem que se torna marcante é aquela que vai do acorde de tônica para a dominante do segundo grau, resolvendo no seu alvo (segundo grau), passando pelo dominante do tom e retornando à tônica - simples, mas característico. No entanto, o contraste é gerado pelos versos e melodias, deixando a harmonia e o ritmo obedecerem a um padrão ou uma seqüência determinada. As durações das canções, neste momento mais curtas, talvez possam ser responsáveis por tal simplificação, fato este provavelmente incentivado pela inclusão da música popular nos meios de produção comercial. Neste caso específico temos que considerar que “Com que Roupas” foi o primeiro

sucesso de Noel Rosa, portanto, vemos aqui um dos grandes compositores de nossa música popular no início de sua breve e profícua carreira.

intro B \flat B \circ F/C D7

voz

A -
A -
Eu

F

go - ra vou mu - dar mi - nha con - du - ta Eu vou pra lu -
go - ra eu não an - do mais fa - guei - ro Pois o di - nhei -
ho je_es - tou pu - lan - do co - mo sa - po Pra ver se_es - ca -

D7 Gm

ta Pois eu que - ro me_a - pru - mar
ro Não é lá - cil de ga - nhar
po Des - ta pra - ga de_u - ru - bu

C7

Vou tra - tar vo - cê com_a for - ça bru - ta
Mes mo_eu sen - do_um ca - bra tra - pa - cei - ro
Já es - tou co - ber - to de far - ra - po

F C7

Pra po - der me re - a bi - li - tar Pois es - ta vi - da não tá
Não con - si - go ter nem pra gas - tar Eu já cor - ri de ven - to_em
Eu vou - a - ca - bar fi - can - do nu Meu ter - no já vi - rou es -

F

so - pa E_eu per - gun - to: com que rou - pa? Com que rou -
po - pa Mas a - go - ra com que rou - pa? Com que rou -
to - pa E_eu nem sei mais com que rou - pa Com que rou -

Exemplo musical 9 – “Com Que Roupa” (Fonte: Chediak, 1991: 47)

The musical score consists of four systems, each with a treble clef staff and lyrics below. Chords are indicated above the staff.

System 1: Chords: D7, Gm. Lyrics: pa que_eu vou Pro saín / pa que_eu vou Pro saín / pa que_eu vou Pro saín.

System 2: Chords: C7, F, F7. Lyrics: ba que vo - cê me con - vi - dou? Com que rou - / ba que vo - cê me con - vi - dou? Com que rou - / ba que vo - cê me con - vi - dou? Com que rou -

System 3: Chords: B♭, B°, F/C, D7. Lyrics: pa que_eu vou Pro saín / pa que_eu vou Pro saín / pa que_eu vou Pro saín.

System 4: Chords: G7, C7, F. Lyrics: ba que vo - cê me con - vi - dou? / ba que vo - cê me con - vi - dou? / ba que vo - cê me con - vi - dou? D.C.

Exemplo musical 9 cont. – “Com Que Roupa” (Fonte: Chediak, 1991: 48)

As marchinhas carnavalescas, por sua vez, ocupam um espaço considerável na preferência popular, apresentando um esquema harmônico bastante simples. Grande sucesso em 1932, “O Teu Cabelo Não Nega” dos Irmãos Valença e de Lamartine Babo (1904 – 1963), mostra exatamente isso. Basicamente repete seqüências de acordes já muito conhecidas, como aquela citada acima – tônica, dominante do segundo grau, segundo grau e quinto grau – que se repete em toda a primeira parte, além do já famoso dominante do quarto grau resolvendo no alvo. Este exemplo representa muito bem o perfil harmônico do gênero, com estrutura harmônica simples e de poucas variações.

Seria desnecessário, aqui, comentários mais profundos em relação aos aspectos sociológicos e políticos vividos pelo país na primeira metade do século XX. É suficiente

lembrar que, a partir Revolução de 1930, com Getúlio Vargas como presidente, o povo experimenta alguma prioridade no esforço político nacional, transformando o discurso nacionalista em uma espécie de modelo expressivo a ser seguido, para o bem próprio e do país. Artisticamente isto significa simplificar as coisas, facilitar o entendimento e a assimilação pela maioria. Engajados ou não politicamente, o produto artístico dos compositores será sempre julgado pelos paradigmas sociais contemporâneos. Tal qual a revolta dos críticos musicais quando da gravação, em 1935, do primeiro disco do cantor Orlando Silva (1915 – 1978) com arranjos de Radamés Gnattali (1906 – 1988):

Gostam do que é bom. O Orlando Silva, que acabou sendo o primeiro a gravar música brasileira com orquestra sinfônica, vendeu toneladas de discos, apesar das reclamações contra meus arranjos. O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no jazz, era porque os compositores de jazz ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar a não ser em música americana, e vieram as críticas. Mas o povo não se deixou levar e assimilou muito bem a novidade. (Bresson, 2006)

Radamés será um dos maiores colaboradores no desenvolvimento da linguagem harmônica popular brasileira. Contribuirá de diversas maneiras, desde o uso de acordes ousados para os padrões nacionais da época, influenciando até a maneira de tocar e interpretar harmonias dos nossos instrumentistas. Como foi dito anteriormente, provavelmente cabe a ele a adoção da *cifra* como um símbolo que representa acordes, facilitando a leitura harmônica dos arranjos e das composições.⁷ Em 1993 Tom Jobim dedicou-lhe o poema:

Alô Radamés, já comprei amendoim

Quero homenagear o meu amigo e falar da minha saudade.
Meu amigo Radamés é coisa melhor que tem.
É um dia de sol na floresta, é a graça de querer bem.

⁷ O uso da cifra vai ser responsável por uma maneira de interpretar a harmonia típica dos músicos populares, contribuindo significativamente para o desenvolvimento de um sotaque característico na condução e no encadeamento de acordes.

Radamés é água alta, é fonte que nunca seca.
É cachoeira de amor, é chorão,

Rei da peteca.
Deu sem saber que dava e deu muito mais que tinha.
Multiplicaram-se os pães, multiplicou-se a sardinha.
O Radar é concertista, compositor, pianista, orquestrador, maestrão.
É mais que tudo é amigo, navega junto contigo,
É constante doação.
Ajudou a todo mundo e mais ajudou a mim.
Alô Radamés, te ligo.
Aqui fala o Tom Jobim.
Vamos tomar um chope,
Te apanho na mesma esquina,

Já comprei o amendoim.
Cinco anos de saudade.

(Jobim, 2006)

Não poderíamos deixar de citar Pixinguinha (1897 – 1973), igualmente personagem dos mais importantes na nossa história musical, seja como arranjador ou como instrumentista e compositor. Sua obra é riquíssima, tendo ele participado dos famosos encontros na casa de Tia Ciata, gravado com as mais diversas formações, regido e arranjado para rádios, enfim, sua obra se localiza na origem dos gêneros brasileiros até a sofisticação dos arranjos orquestrais para a música popular. Também fez carreira internacional, passando seis meses em Paris com seu grupo Os Oito Batutas, em 1922. Lá teve a oportunidade de travar contato mais direto com a música européia e com o *Jazz*, influenciando sua obra e alargando as fronteiras de nossa música.

Estes nomes, entre outros de igual importância na história da música brasileira, são responsáveis pela criação e estruturação da linguagem da nossa canção. Principalmente a partir da década de 1930, com a abundância de talentos, a crescente produção industrial do disco e uma maior abrangência das estações de rádio, a riqueza musical do país cresce e se multiplica. Há um certo consenso entre pesquisadores da linguagem musical popular

brasileira, que a partir deste momento são lançadas as bases estruturais da canção nacional, o que permitirá diversos desdobramentos futuros, como o aparecimento da bossa nova e outros gêneros.

Publicada com o título “A Linguagem Harmônica da Bossa Nova”, a dissertação de mestrado de José Estevam Gava (2002), pretende identificar o perfil harmônico das canções do gênero bossa nova comparando-a com outras canções do período identificado como *velha guarda*. A escolha das canções da *velha guarda* foi feita a partir da delimitação dos anos 30 como período de referência, segundo o autor, por alguns motivos específicos:

a) pela própria importância da década de 1930, como período de fundação da linguagem da canção popular e do surgimento de inúmeros compositores e intérpretes que entrariam para a história como criadores de obras e estilos a se tornarem grandes clássicos de nossa música popular; b) pela relativa abundância de gravações fonográficas, e c) pelo fato de que, com a década de 1940, a Bossa Nova já iniciava sua gênese. Isto é, em meados desta década, por meio de influências recebidas da música estrangeira e de novas tendências interpretativas (enriquecimento rítmico/harmônico e canto mais coloquial, principalmente), já eram antecipados os traços fundamentais que caracterizariam, anos mais tarde, o surgimento da Bossa Nova. (Gava, 2002: 105)

Fica claro que, dentro da década de 30, a partir de um certo momento, as canções se revestem de um rico e variado tratamento harmônico, predominando ainda uma estrutura triádica de acordes, mas com grande variedade no encadeamento. Os caminhos dos baixos ganham destaque, atribuindo uma expressividade comovente às harmonizações. A seguir, temos um exemplo da riqueza harmônica alcançada por nossos compositores representados por Ary Barroso (1903 – 1964).

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of six staves of music. The first staff is labeled 'Bb7 instrumental'. The second staff is labeled 'voz Bb7' and includes a dynamic marking 'p'. The third staff has chord markings E 7(♯9), Eb 7M, and Eb m6. The fourth staff has chord markings Ab 7(13), D m7, Db 7(9), C m7(9), and B 7(9) (first ending). The fifth staff has chord markings B 7(9) (second ending), Bb 6, B °, C m7(9), and F 7(♯5). The sixth staff has chord markings Bb 6/D, Db °, C m7, F 7(13), and F 7(9). The piece concludes with the word 'Fim'.

90

Exemplo musical 10 : “Na Baixa do Sapateiro” (Fonte: Chediak, 1994: 90)

Songbook □ Ary Barroso

Ao fim
s/ rep. e Fim

Exemplo musical 10 cont. : “Na Baixa do Sapateiro” (Fonte: Chediak, 1994: 91)

Apontada como a segunda composição mais gravada de Ary Barroso (1903 – 1964) e grande sucesso em 1938 na voz de Carmem Miranda (1909 – 1955), “Na Baixa do Sapateiro” confirma a tendência de uma elaboração harmônica mais rebuscada. Já podemos ver aqui alguns traços que vão caracterizar as harmonias da bossa nova algumas décadas depois, como o uso de dominantes substitutas, movimentos cromáticos descendentes do baixo e uma relação melodia/harmonia mais dissonante. A propósito da harmonização proposta por Chediak, percebe-se claramente o perfil bossa-nova de acordes, sempre carregados de

dissonâncias e alterações, com toda certeza, tais “recheios” não pertencem à harmonia praticada na época de sua composição, mas sua riqueza harmônica original permite este tipo de interpretação.

Na figura abaixo podemos observar uma outra harmonização, desta vez mais coerente com o estilo da época.

Na Baixa do Sapateiro

Tom: C – Dó Maior
Ritmo: Samba

Ary Barroso

(C) ^{C7} Oi o amô ai ai
 Amô bobagem que a gente não explica, ai, ai
^F Prova um bocadinho, oi
^{Fm} Fica envenenado, oi
^C E pro resto da vida
^{Db°} É um tal de sofrê
^{Dm7} O la-rá, ^{G7} ole-rê
^{C7} Oi Bahia, ai, ai
 Bahia que não me sai do pensamento ai, ai
^F Faço o meu lamento, oi
^{Fm} Na desesperança, oi
^C De encontrá pr'esse mundo
^{Db°} O amô que eu perdi na Bahia ^{Dm7}
^{G7} Vou contá:
^C Na Baixa do Sapateiro ^{Db°}
^{Dm7} Encontrei um dia ^{G7}
^C A morena mais frajola da Bahia ^{Eb°} ^{Dm7} ^{G7}
^{Dm7} Pediu-me um beijo
^{G7} Não dei...
^C Um abraço,
 Sorri...
^{B7} Pediu-me a mão
 Não quis dar
^E ^{G7} Fugi...
^C Bahia, ^{Am} terra da felicidade ^{Em} ^{C7}
^F ^{F7} Morena...
^{E7} ^{A7} Eu ando louco de saudade
^{Dm} Meu Sinhô do Bonfim
^{Fm} ^C ^{A7} ^{D7} ^{G7} Arranje uma morena igualzinha
^C Prá mim.

A harmonização proposta por Chediak de “Na Baixa do Sapateiro” (Exemplo musical 10) permite observarmos claramente elementos que foram considerados como inovações na linguagem harmônica popular praticada pelos compositores bossa-novistas. O uso de notas acrescentadas aos acordes, como nonas, décimas primeiras e décimas terceiras junto com a ampliação de suas estruturas, formando acordes de, no mínimo, quatro sons (tétrades), é uma característica típica do vocabulário harmônico da bossa nova. Outros padrões ou “clichês” são também muito comuns. Segundo Gava, podemos identificar e resumir alguns dos “recursos harmônicos” típicos a partir do uso constante de:

- movimentos cromáticos descendentes da voz aguda;
- movimentos cromáticos descendentes do baixo;
- cromatismos entre notas de acordes de mesmo radical [estrutura] e função;
- cromatismos paralelos;
- notas pedais agudas;
- Dominantes Individuais Substitutas;⁸
- acordes com sétimas maiores;
- caminhos harmônicos alternativos sempre propiciando clichês e cromatismos entre uma ou mais vozes;
- clichês construídos sobre o cromatismo de notas acrescentadas: nona -> nona menor e décima terceira -> décima terceira menor; (2002: 238)

A canção “Samba de Uma Nota Só” (Exemplo musical 12) é um exemplo típico da utilização de recursos harmônicos característicos, como os listados acima.

⁸ O Dominante Individual Substituto, ou simplesmente *subV* é muitíssimo utilizado no repertório da bossa nova. Na teoria tradicional da harmonia é conhecido como acorde de *sexta alemã*. Trata-se do acorde de VII grau da dominante com terça e sétima abaixadas na primeira inversão. No repertório popular, no entanto, esta estrutura perde o vínculo com a inversão que o gerou e ocupa o lugar de qualquer dominante uma quinta diminuta (ou quarta aumentada) acima ou abaixo.

The musical score consists of seven staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The music is written in a single melodic line with various chord voicings indicated above the notes. The chords are: Bm7, Bb7(13), Am7(11), Ab7(#11), Bm7, Bb7(13), Am7(11), Ab7(#11), Dm7, Db7(9), C7M(9), F7(13), Bm7, Bb7, Am7(11), Ab7(#11), G6, Cm7, F7(9), Bb7M, Bb6, Bbm7, Eb7(9), Ab7M, Am7(b5), Ab7(#11), F7(13), Bb6, A7, Ab7M, and G6. The score concludes with a double bar line and a final chord of G6.

Exemplo musical 12: “Samba de Uma Nota Só” (Fonte: Chediak, 1990: 91)

O uso do violão certamente é muito responsável pelo desenvolvimento de certos padrões de interpretação que serão característicos do período. É creditada a João Gilberto (1931) a invenção de um tipo de acompanhamento de samba ao violão que se tornaria emblemático e imitado por todos, mesmo que tocado em outros instrumentos. Esta “batida”, juntamente com cuidados especiais na condução e na montagem de acordes a quatro ou mais vozes, fazem do violão, com suas características e limitações, o pivô de mudanças marcantes no vocabulário harmônico popular. Acordes muito carregados de dissonâncias trazem a este instrumento dificuldades típicas de sua linguagem para a montagem e execução. A omissão de

uma ou mais notas da estrutura destes acordes é sempre necessária, o que permite um certo enfraquecimento funcional, favorecendo um estilo de harmonização vago e inusitado. A condução das vozes principais da estrutura dos acordes – terças e sétimas – são quase sempre sacrificadas em função do emprego ou da movimentação das tensões acrescentadas.

The figure displays a musical sequence in G major. The top staff shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Above the staff, the chords are labeled: C7, Am7(b5), D7(#5), Gm7, and A7(b9). Below the staff, three guitar chord diagrams are shown for Am7(b5), D7(#5), and Gm7, all in the IV position. The Am7(b5) diagram shows notes on strings 2, 3, 4, 5, and 6. The D7(#5) diagram shows notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5. The Gm7 diagram shows notes on strings 2, 3, 4, 5, and 6.

Figura 18: Encadeamento de acordes com tensão acrescentada

Como mostra a figura acima, a cadência que prepara a ida para o acorde de sol menor tem a condução das vozes totalmente prejudicada em função da sonoridade do acorde de ré com sétima com quinta aumentada e nona menor acrescentadas – observamos então que, como as tensões precisam ser incluídas no acorde, este ganha uma montagem um pouco desordenada em função das limitações do violão, instrumento para o qual a tablatura da figura acima foi apresentada. Esta passagem é retirada da canção “Desafinado” de Tom Jobim (1927 – 1994) e Newton Mendonça (1927 – 1960), que tem sua primeira gravação no ano de 1959. Como afirmam Severiano e Mello, esta música “já mostrava tudo o que a bossa nova oferecia de inovador e revolucionário: o canto intimista, a letra sintética, despojada, o emprego de acordes alterados e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre o violão, a bateria e a voz do cantor.” (1998:27)

Esta tendência harmônica, juntamente com o retumbante sucesso de dimensões internacionais da bossa nova, influenciará definitivamente a maneira de criar e interpretar dos nossos músicos e compositores. Há quem diga que o gênero ajudou a “disciplinar o músico popular brasileiro, que passou a ler e a estudar com mais seriedade”. (Mariz, 2002: 178) Citando o compositor Ronaldo Bôscoli (1929 – 1994), “antes, o pessoal se orgulhava de tocar de ouvido”. (Mariz, 2002: 178) Não obstante, sua maneira de montar e encadear acordes vai romper com uma linguagem anterior, que já havia desenvolvido seus próprios macetes e padrões, com suas nuances interpretativas e seu perfil expressivo. Por exemplo, seqüências como estas:

Bbm – F7/C – Bbm/Db – Gb7 – F7

Passaram a ser tocadas desta maneira:

Bbm7(9) – F7(b13) – Bbm7(9) – Gb7(13) – F7(b13)

De um ponto de vista puramente estrutural, percebe-se, como uma das diferenças marcantes entre os modos de harmonização, que a movimentação e o interesse na condução dos acordes muda totalmente de foco. O uso de tensões acrescentadas, apesar de enriquecer de dissonâncias a sonoridade dos acordes, vai, de certa maneira, congelar a sua estrutura. Inversões, nestes casos, passam a ser cuidadosas e de uso restrito. Quando, em acordes carregados de tensão, a fundamental não está no baixo, corre-se o risco de descaracterizar seus perfis funcionais e estruturais, diminuindo seu efeito dissonante e sua sonoridade característica. Daí a mudança de foco. Os contrastes e as movimentações entre os acordes são realizadas a partir de uma preferência entre uma densidade harmônica menor e uma mobilidade maior, ou uma densidade maior e uma mobilidade menor. Esta seria uma, entre outras conseqüência e diferenças citadas acima.

Observa-se uma estreita relação entre o vocabulário harmônico da bossa nova e do *Jazz* norte-americano. Polêmicas à parte, esta proximidade pode ser medida em função do intenso intercâmbio de compositores, músicos e repertório entre os dois países. Um grande número de canções brasileiras do gênero foram gravadas e interpretadas por músicos norte-americanos, sobretudo a partir da década de 1960. Na verdade, a divulgação internacional da bossa nova ganha fôlego e notoriedade a partir do primeiro Festival de Bossa Nova, realizado no Carnegie Hall em Nova York, no ano de 1962. De qualquer modo, o estilo de harmonização dos bossa-novistas encontra na música popular norte-americana um parente próximo e influente, que vai aproximar definitivamente as duas formas de expressão popular.

Voltamos aqui à questão dos conteúdos transmitidos pelos cursos livres de harmonia no Rio de Janeiro e no país. Sabemos que a origem daquela sistematização revela seus reais objetivos estéticos. Com o advento da bossa nova trazendo em seu bojo esta nova maneira de harmonizar, a estética sonora de nossa música revela uma semelhança autêntica com o discurso harmônico dos criadores do *Jazz*. Vemos então uma adaptação perfeitamente natural entre a sistematização da harmonia popular americana e seu uso prático no repertório popular brasileiro, sem ferir o “gosto” ou o senso estético de nossos músicos. Claro que, a aplicação deste estilo harmônico, vai sempre fazer referência ao jeito bossa nova/*jazz* de harmonizar e seu repertório original.

Uma das grandes novidades que aconteceriam ainda num período anterior ao surgimento da bossa nova e de grande projeção das rádios, sobretudo da Rádio Nacional, foi o surgimento do *baião*, gênero musical vindo do nordeste. Tendo Luiz Gonzaga (1912 – 1989) como seu mentor e principal representante, seria ele responsável por adaptar e sintetizar uma prática musical comum no folclore nordestino, o “repente”. Com o sucesso de “Asa Branca”

(Exemplo musical 13) em 1947, que tem sua origem num tema folclórico nordestino, o baião entra definitivamente na lista de gêneros musicais originalmente brasileiros.

A origem do baião se associa ao breve trecho instrumental existente no repente nordestino que é chamado justamente de "baião". O termo, sinônimo de "rojão", designa as células rítmicas que o violeiro-cantador toca na viola, ao afinar o seu instrumento, antes de começar a cantar. É o mesmo som que faz quando, no meio do desafio, espera vir a inspiração para novos versos. Com esse ritmo, ele preenche o espaço entre uma estrofe e outra.

Essa seqüência serviu de ponto de partida para Luiz Gonzaga criar o baião. A invenção foi portanto consequência de uma descoberta. A de que, às células rítmicas do repente (de canto recitativo e monocórdio), transplantadas da viola para a sanfona, podia-se justapor uma melodia cantável. Assim começou a se delinear o formato que o baião veio a ter. (Rennó, 2006)

Asa Branca

Baião-Xôte

Luiz Gonzaga
e Humberto Teixeira

The musical score for "Asa Branca" is presented in four systems. The first system shows the piano introduction with chords B \flat , F7, G \flat m, F, E \flat , F, B \flat , F7. The second system includes a vocal line labeled "Voz" and piano accompaniment with chords G \flat m, F, E \flat , F, E \flat , F, E \flat , F, E \flat , F. The third system is marked with a double bar line and a "X" symbol, with piano accompaniment chords F, F7, B \flat , B \flat 7, F, C7. The fourth system continues the piano accompaniment with chords F, F7, B \flat .

Exemplo musical 13: "Asa Branca" (Fonte: Mascarenhas, 1982: 102)

Exemplo musical 13 cont.: “Asa Branca” (Fonte: Mascarenhas, 1982: 103)

A contribuição da música nordestina para a linguagem harmônica brasileira é singular. Seu modalismo regional inclui um tratamento melódico característico, permitindo o uso de encadeamentos modais, por exemplo, I7 – IV – I7, I – V7 – I7 - como se observa em Asa Branca.

A década de 1950 vê ainda a projeção de um tipo de samba mais lento e com letras de temáticas angustiantes e depressivas, conhecido como samba-canção-depressivo ou samba-de-fossa. Certamente o “clima” para este estilo de canção já estava preparado graças à influência do *bolero*⁹. Esta música encontra em Antônio Maria (1921 – 1964) e Nora Ney (1922) seus maiores representantes. O próximo exemplo traz uma de suas canções mais famosas.

⁹ Canção e dança de origem espanhola, muito popular no final do século XVIII e em todo século XIX. Em sua versão cubana influencia toda a América latina, inclusive o Brasil, na primeira metade do século XX.

Ninguém Me Ama

Tom: Am – Lá Menor
Ritmo: Samba-Canção

Fernando Lobo e
Antônio Maria

(Am) Ninguém me ama, ninguém me quer
Ninguém me chama de meu amor
A vida passa e eu sem ninguém
E quem me abraça não me quer bem
Vim pela noite tão longa
De fracasso em fracasso
E hoje descrente de tudo
Me resta o cansaço
Cansaço da vida, cansaço de mim
Velhice chegando e eu chegando ao fim
Ninguém me ama, ninguém me quer.

Exemplo musical 14: “Ninguém Me Ama” (Fonte: Pimenta, S.d.: 251)

A música acima (Exemplo musical 14) mostra uma harmonia típica do gênero samba-canção que, como é identificado, traz características da *canção* também entendida como um gênero musical, além de uma forma de composição. A forte expressividade gerada pelo encadeamento funcional bem elaborado mostram um tipo de harmonização que faz lembrar as modinhas do final do século XIX e início do século XX. Mais tarde, identificadas com o nome de “Seresta”, as canções que trazem este perfil expressivo vão ser agrupadas em um repertório que inclui modinhas, valsas, toadas, sambas-canção, tangos e outros gêneros.

O período que se segue aos anos 60 mostra uma geração de músicos e compositores diretamente influenciados pela bossa nova, mas com estilos e talentos individuais e marcantes. Os festivais de música organizados pela televisão evidenciam e mobilizam o

trabalho destes músicos e compositores, que se encarregam de transformar a música popular brasileira em objeto de admiração e respeito por todo o mundo. Do ponto de vista criativo, não há precedentes na nossa história musical. As tendências se multiplicam, assim como a fusão de gêneros e estilos a serviço da criatividade. A canção como veículo de comunicação da opinião popular também passa a ser muito explorada, a ponto de reconhecermos um novo gênero em função desta atitude, a *canção de protesto*. O posicionamento político e ideológico da classe musical também vai ser responsável por momentos controversos e criativos da nossa canção, como o movimento tropicalista, liderado por Caetano Veloso (1942) e Gilberto Gil (1942), no final da década de 60. Este movimento poético-musical tinha como principal “bandeira” a defesa da música brasileira contra a influência estrangeira, assim como a intenção de mostrar, mesmo que de uma maneira extravagante, a ambigüidade entre o moderno e o arcaico, o nacional e o estrangeiro, a cultura mais elevada e a cultura de massas (Mariz, 2002:191), muito embora eles próprios usassem como recurso expressivo, guitarras elétricas e processamentos sonoros típicos do *rock* e do *pop*, gêneros norte-americanos que já invadiam o país.

Conhecido como o primeiro afro-samba a se destacar, dos compositores Baden Powell (1937 – 2000) e Vinícius de Moraes (1913 – 1980), “Berimbau” (Exemplo musical 15) – destaque em 1964 - é uma mistura de samba e folclore africano, inspirada, segundo Severiano e Mello, “em um elepê sobre sambas de roda e pontos de macumba, gravados nos terreiros da Bahia, que Vinicius ganhara do compositor baiano Carlos Coqueijo”. (1998: 73) O apelo, em parte, modal da harmonia, fica a cargo do dominante menor na primeira parte. A cadência dominante menor e tônica (ré menor) é característico da obra e ocupa toda a primeira parte, com uma espécie de interlúdio instrumental – repetindo a introdução – separando-a da segunda parte. A introdução, que serve também de interlúdio, é baseada no som do berimbau,

instrumento monocórdio usado nos terreiros de candomblé, que dá nome à canção. Este exemplo mostra como os compositores da época, mesmo que influenciados pela bossa nova, buscam caminhos diferentes para suas composições. Esta mudança na temática poética e no estilo das canções aponta para uma ligação mais intensa com a cultura popular brasileira. Este fato deflagrará um movimento de revalorização do samba, reconhecendo, mesmo que tardiamente, alguns mestres do gênero, como Cartola (1908 – 1980) e Nelson Cavaquinho (1910 – 1986). Como apontam Severiano e Mello, desta revalorização, a partir de “reuniões de sambistas iniciadas no restaurante Zicartola e desdobradas em bem-sucedidos espetáculos como “Opinião” [1964] e “Rosa de Ouro” [1965] (...), resultou o aparecimento de uma valorosa geração de compositores ligados a escolas de samba” (*op.cit.*,1998:16), como Paulinho da Viola (1942), Candeia (1935 – 1978) e cantoras como Clara Nunes (1943 – 1983) e Beth Carvalho (1946), entre outras. Voltando o olhar para o passado, os jovens músicos de destaque na época vão ainda colocar a música nordestina novamente em evidência, regravando sucessos de Luiz Gonzaga, que, neste momento, vivia um momento de ostracismo.

The musical score for "Berimbau" is written in 2/4 time and consists of six staves. The chords are: Dm7, Am7, Dm7, Am7, Dm7, Am7, Dm7, Am7, Dm7, Am7, Dm7, G/D, Dm7, G/D, Dm7, Gm7, C7(9), F7M, F7, Bb7, A7, Eb7M(9), Dm7, and D.C.

Exemplo musical 15: “Berimbau” (Fonte: Chediak, 1993: 35)

Vencedor do I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior em 1965, Edu Lobo (1946) projeta o seu nome e o de Elis Regina (1945 – 1982) com a canção “Arrastão” (Exemplo musical 16), dele e de Vinícius de Moraes. Também de forte apelo modal, ao que parece, influenciada pela música nordestina, o esquema harmônico da música utiliza uma seqüência de acordes menores distantes em um tom um do outro como um tipo de recurso para “esconder” a tonalidade. Isto acontece graças à duração deste encadeamento, que ocupa toda a primeira parte da música. Sobre Edu Lobo, Tom Jobim dizia que “sua música, muito bem feita, tem cheiro de mato, às vezes de mar, como no Arrastão, cheiro de mar bem brasileiro.” (Lobo, s.d.: 05)

ARRASTÃO

Edu Lobo e Vinicius de Moraes

ALLEGRO *Am*⁹

*Am*⁹ *Bm*⁹/*A*

*Am*⁹ *Bm*⁹/*A*

Bm *Bm*^{7M} *Bm*⁷ *Bm*⁶

*Am*⁹ *D*₄⁷⁽⁹⁾ *D*^{7(#9)}

G^{7M} *G*₄⁷⁽⁹⁾ *G*^{7M} *G*₄⁷⁽⁹⁾ *G*₄⁷⁽⁹⁾

C^{7M(9)} *F*₄⁷ *F*⁷ *G*^{7M} *G*₄⁷⁽⁹⁾ *G*₄⁷⁽⁹⁾

1. *C*^{7M(9)} *F*₄⁷ *F*⁷ 2. *C*^{7M(9)} *C/Bb*

Exemplo musical 16: “Arrastão” (Fonte: Lobo, s.d.: 55)

Handwritten musical score for "Arrastão" by Lobo. The score consists of four staves of music. The first staff has chords F/A, D/c, G/F, Em⁷(b5), and Bb⁷(#11). The second staff has F/A, Ab⁷(#11), Gm⁷, C/Db, and a "Da Capo com r.p." instruction. The third staff has C⁷M(9), Bm⁷, Am⁷, and Ab⁷M(#11), with a "rall" marking. The fourth staff has G⁷M(#11).

Exemplo musical 16 cont.: “Arrastão” (Fonte: Lobo, s.d.: 56)

“Arrastão” representa um momento de ruptura na canção nacional. Sua concepção, como afirmam Severiano e Mello,

funcionou como uma espécie de divisor de águas entre a bossa nova e um tipo de música inicialmente chamada de “música popular moderna”, ou MPM. Esta sigla depois seria impropriamente trocada por MPB, mas MPB sempre foi e continuaria sendo usada como designativa de música popular brasileira, não importando se moderna ou antiga.” (Severiano & Mello, 1998: 83)

A canção “Alegria, Alegria” (Exemplo musical 17) ilustra bem a liberdade sem limites anunciada pelo tropicalismo. Convidando o grupo argentino de *rock*¹⁰ Beat Boys para apresentação e gravação da música, Caetano se aproxima da linguagem do gênero, mostrando uma melodia simples e uma harmonia tonalmente elementar. Este retrocesso harmônico vai

¹⁰ Na verdade um tipo de *rock* conhecido no Brasil como iê-iê-iê.

Dizer que Não Falei de Flores)”, segundo lugar no III Festival Internacional da Canção em 1968, é um ícone do gênero (Exemplo musical 18).

Prá Não Dizer Que Não Falei de Flores

Tom: Am – Lá Menor
Ritmo: Guaraña

Geraldo Vandré

(Am) Caminhando e cantando
e seguindo a canção
somos todos iguais,
braços dados ou não.
Nas escolas, nas ruas,
campos, construções,
caminhando e cantando,
e seguindo a canção.
Vem, vamos embora,
que esperar, não é saber,
Quem sabe, faz a hora,
não espera acontecer.
Pelos campos, a fome,
em grandes plantações
Pelas ruas marchando
precisos cordões
Inda fazem da flor
seu mais forte refrão
E acreditam nas flores,
vencendo o canhão
Nas escolas, nas ruas,
campos, construções,

} BIS

Exemplo musical 18: “Caminhando (Pra Não Dizer que Não Falei de Flores)”

(Fonte: Pimenta, S.d.: 295)

^G
 somos todos soldados,
^{Em} armados ou não. ^{Am}
^G
 Caminhando e cantando
^{Em} e seguindo a canção, ^{Am}
^G
 como todos iguais,
^{Em} braços dados ou não. ^{Am}
^G
 Os amores na mente,
^{Em} as flores no chão ^{Am}
^G
 a certeza na frente,
^{Em} a história na mão, ^{Am}
^G
 Caminhando e cantando
^{Em} e seguindo a canção, ^{Am}
^G
 aprendendo e ensinando
^{Em} uma nova lição... ^{Am}

Exemplo musical 18 cont.: “Caminhando (Pra Não Dizer que Não Falei de Flores)”

(Fonte: Pimenta, S.d.: 296)

Ainda nos finais da década de 1950, se popularizou um estilo de *Rock* conhecido no Brasil como iê-iê-iê, mas o gênero alcança sua maior projeção nos finais da década de 1960. Liderada por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, a Jovem Guarda, graças à televisão, alcança enorme sucesso, principalmente entre os adolescentes da época. Sua música é diretamente influenciada pelo grupo de rock inglês The Beatles e representava uma versão brasileira do gênero. A atitude rebelde e o ritmo marcante do *rock* tradicional eram sustentados por harmonias simples e previsíveis. Em alguns casos traziam o modalismo típico do *blues*, um gênero afro-americano que serviu de base expressiva para o *rock*, o *jazz* e outros gêneros norte-americanos. “As Curvas da Estrada de Santos”, lançada em 1969 é um exemplo marcante deste tipo de canção.

Ainda seguindo a tendência *pop/rock*, mas desta vez revelando uma proximidade maior com a tradição inglesa de uma música mais elaborada e virtuosística, destaca-se o grupo Os Mutantes. Mesmo que revelando obras primas no estilo, harmonicamente suas canções, como a maior parte da produção no gênero *rock, pop* e correlatos, primam pela simplificação das estruturas de acordes e poucas novidades nos encadeamentos, concentrando a atenção nos *riffs* e melodias das guitarras e na elaboração rítmica de base.

Outro gênero norte-americano que encontra terreno fértil no Brasil na década de 1970 é o *soul*. Com um ritmo contagiante e uma pulsação vibrante, esta música faz do *swing* ou, como diriam no Brasil, balanço, seu maior atrativo. As harmonias são, em geral, herdadas do *blues*, e os poucos encadeamentos de acordes ajudam na grande variação rítmica típica do gênero, como na canção “Sossego” de Tim Maia (1942 – 1998), sucesso em 1978, que tem um único acorde – maior com sétima menor - na música inteira.

Neste período, as bases da linguagem harmônica popular já tinham se estabelecido. Observamos nas últimas décadas do século XX o crescimento avassalador da cultura de massas e da mídia, assim como a grande penetração da televisão no cotidiano da população brasileira. Do ponto de vista da criação musical, muitos talentos são revelados, assim como novas tendências. Acontecem muitas fusões de gêneros, como o samba-rock, a *disco-music* - uma mistura entre *soul* e música eletrônica - e isto se reflete, em parte, no aspecto harmônico das canções, que mostram esta multiplicidade de influências. Neste sentido, podemos destacar um grande número de compositores mineiros, que, numa onda de “crescimento dos regionalismos musicais nunca antes alcançados” (Severiano & Mello, 1998: 188), surgem com uma música emblemática da fusão de diferentes estilos musicais. Na esteira deste regionalismo musical, migram para os maiores centros de produção cultural do país – Rio de Janeiro e São Paulo – músicos e compositores de vários estados brasileiros, trazendo, cada

um, uma combinação de estilos diferentes. Portanto, as duas décadas que encerram o século XX, trazem a inter-relação entre gêneros e tendências como sua principal característica na produção musical popular brasileira.

Conclusão

Entender claramente o que significa o conceito de *Harmonia* e seu lugar na expressão musical popular nos permite, neste trabalho, localizar mais precisamente onde se encontra o vocabulário harmônico popular entre a produção do conhecimento nesta área de estudo da música. É certo que os conceitos harmônicos são, em geral, apoiados por leis acústicas e desenvolvidos em um – e para um – ambiente cultural específico. Como descendentes, continuadores e legítimos representantes da tradição cultural ocidental, herdaríamos, portanto, tais preceitos como referência. Isto de fato acontece, no entanto, basta olharmos – ou ouvirmos – com um pouco mais de atenção para percebermos contrastes e diferenças marcantes entre vários exemplos de expressão musical que dividem o mesmo “código de representação sonora” ou o mesmo sistema de organização dos sons. Construindo uma analogia com a linguagem falada, é semelhante à capacidade de desenvolvermos várias línguas diferentes, todas elas apoiadas em um único alfabeto, ou seja, linguagens diferentes, letras iguais. Isto também acontece na música. Por exemplo, a dicotomia popular/erudito como linguagens musicais distintas. Admitimos, contudo, que esta dualidade é cada vez mais combatida em função da proximidade e convivência de músicos e compositores de ambas as tendências. Há um forte movimento de aproximação e interseção neste sentido. Sabemos, no entanto, que na prática as diferenças são marcantes. Na música popular o ritmo parece se superpor a todos os outros parâmetros musicais. Nele se encontra a grande variedade e riqueza desta música. Certamente muitos recursos harmônicos são empregados em função desta preferência. Estruturas e encadeamentos de acordes podem ter sido elaborados num contexto onde o ritmo ganha a prioridade. De qualquer maneira, no nosso caso, nenhum tratado de harmonia utilizado nas academias ou no treinamento de um compositor erudito pode ser

adotado por um músico popular sem um penoso esforço na adaptação de seus conceitos. Isto revela uma nítida incompatibilidade entre sistemas, o que reforça a idéia de que estamos lidando com linguagens diferentes.

Diferentemente do ambiente acadêmico, que encontra na pesquisa e na investigação o caminho para o seu desenvolvimento, no contexto popular a experimentação é que parece impulsionar a criatividade. Tanto é assim, que basta olhar para o número de estudos e tratados sobre a linguagem da música popular em comparação com a música acadêmica para confirmarmos isto. Esta lacuna vem diminuindo, temos que reconhecer, mas em alguns assuntos ainda encontramos um abismo. É o caso da harmonia. No contexto popular não há tratados ou estudos de referência. Os materiais são escassos e dispersos. Em geral, são sistematizações apoiadas em alguma experiência pedagógica individual, isto é, o músico aprende com outros e organiza e transmite um material que serviu para o seu aprendizado profissional. É uma espécie de “oralidade anotada”. Esta é uma das possíveis razões para a dificuldade de se encontrar um material metodologicamente consistente, com referências claras e confiáveis. Neste sentido, o material que está à disposição dos alunos de cursos livres de música na cidade do Rio de Janeiro e no país é extremamente útil. Adaptado a uma linguagem específica, mesmo sem referências ou bibliografias de apoio, possui uma metodologia própria e eficaz. Deste modo, cumpre com a tarefa de educar e orientar os aspirantes à proficiência nesta maneira de harmonizar. No entanto, devemos tentar esclarecer, sempre que possível, as falsas relações entre sistemas harmônicos conhecidos – como no caso da Harmonia Funcional e a harmonia ensinada em cursos livres de música – de maneira a facilitar o entendimento de conceitos tradicionais e abrir caminho para novos desenvolvimentos, eliminando falsas referências e cruzamentos de informações.

Esta ausência de estudos e observações parece esconder, de certo modo, as diferentes abordagens de estilo nas harmonias praticadas por músicos populares. A institucionalização de uma abordagem harmônica específica, não pode ter a pretensão de representar a linguagem harmônica popular como um todo. Neste sentido, a atual pesquisa pretende contribuir para a correção de possíveis distorções por parte de alunos e professores ao se referirem ao discurso harmônico popular como algo homogêneo e esteticamente limitado. Assim, de maneira a ilustrar este pensamento, podemos resumir a trajetória do desenvolvimento da linguagem harmônica popular brasileira da seguinte maneira, seguindo a periodização proposta por Severiano e Mello:

1901 a 1916

- nos seus primórdios, tem como principal referência as canções portuguesas, diferenciando-se destas pelo tratamento harmônico inusitado e descompromissado com fundamentos teóricos tradicionais;
- num segundo momento já mostra a influência da cultura negra, principalmente no aspecto rítmico, levando a uma relativa simplificação das estruturas e encadeamentos de acordes;

1917 a 1928

- com a mistura de danças e batuques negros e as práticas musicais da época, o samba aparece junto com polêmicas discussões sobre sua autoria e autenticidade, mas ainda com um tratamento harmônico pouco elaborado.
- influenciada pela música norte-americana e por novidades tecnológicas, a canção brasileira assume novas formas e identidades, permitindo uma gradual assimilação de estilos diferenciados;

1929 a 1945

- uma nova identidade para o samba aparece e a criação fundamentada neste novo estilo encontra em talentosos compositores um caminho aberto para o seu desenvolvimento. O violão é responsável por alinhar a expressividade popular com suas qualidades idiomáticas, contribuindo para a elaboração de caminhos harmônicos típicos;
- é atingida uma notável maturidade musical nas canções, que mostram harmonias bem elaboradas e de grande expressividade;

1946 a 1957

- o modalismo se faz presente no repertório das canções brasileiras, ampliando o vocabulário harmônico com sotaques regionais, sobretudo nordestinos;
- a invasão do *bolero* permite o aparecimento de canções com caráter depressivo e nostálgico, resgatando a tradição harmônica das modinhas, valsas, tangos e outros gêneros musicais de andamento mais lento.

1958 a 1972

- as inovações propostas por jovens compositores ampliam significativamente o vocabulário harmônico popular, abrindo caminho para estruturas de acordes e encadeamentos dissonantes e ousados;
- experimentações e incursões modais ganham espaço e lançam novos olhares para a cultura popular, resgatando estilos antigos e descobrindo novas sonoridades;
- a atitude rebelde e o ritmo contagiante se identificam com a juventude, produzindo músicas de harmonias simples, ora diatônicas, ora com algum sotaque modal emprestado do *blues*;

- as guitarras também chamam a atenção dos jovens, que vêem surgir um estilo de *rock* mais trabalhado, porém, com harmonias pouco elaboradas;

1973 a 1985

- o *blues* se localizando na gênese de vários gêneros norte-americanos, também encontra na *soul music* sua força expressiva, que revela uma identidade em comum com a música negra brasileira;

- a riqueza de gêneros e estilos no ambiente cultural brasileiro permite a fusão de múltiplas influências na obra dos compositores populares. Muitos gêneros híbridos surgem daí, mas sempre fundamentadas nas tendências harmônicas que os precedem;

Claro que este panorama não é preciso, nem tenta encerrar o assunto. É uma tentativa de identificar na história da música popular brasileira, o tipo de tratamento conferido ao plano harmônico das canções em sua trajetória através dos tempos. Tampouco há aqui, a intenção de qualificar um ou outro compositor ou uma ou outra obra como mais significativa ou mais importantes do que outras. O fato de omitir tantas obras primas, assim como tantos nomes de extrema importância na nossa história musical é demasiadamente penoso, mas necessário para a conclusão da pesquisa no tempo em que lhe é devido. Além de adotar critérios específicos na escolha dos exemplos musicais, a proposta da análise destas obras parte do pressuposto de que são emblemáticas e representativas do estilo harmônico que passa a ser adotado por um determinado número de compositores.

Temos que ter em mente, também, que esta possível trajetória da linguagem harmônica popular não é linear. Muito ao contrário, podemos dizer que as idéias, neste sentido, se espalham de maneira caótica e imprevisível. Devemos partir do pressuposto de que todos os compositores foram influenciados por idéias passadas e influenciaram idéias futuras,

mapear estes caminhos é praticamente impossível. Assim, o trabalho de seleção das canções, tenta mostrar aquilo que representa uma novidade, ou que apresente um alto grau de inovação para o repertório da época. As canções que, mesmo obras-primas, tragam elementos já conhecidos do vocabulário harmônico no período de sua composição, não são tomadas como exemplo. Aliás, justamente por este motivo, muitas delas não aparecem, pois, em geral, são produtos de um trabalho mais delicado em cima do que era novo e bruto. Também não faz parte de nossos objetivos uma seleção de gêneros musicais ou qualquer tipo de comparação entre eles. Tendo a harmonia como objeto de estudo, sua observação não depende do gênero para ter seus procedimentos analisados e qualificados. Aqui, ao contrário, é através da harmonia que poderemos identificar traços em comum ou distintos entre gêneros musicais.

Acreditamos que este trabalho de pesquisa mostra, sobretudo para o músico popular, que a linguagem harmônica utilizada por músicos e compositores brasileiros tem um vocabulário próprio e heterogêneo, certamente com pontos de intersecção com outras culturas, mas nunca com a mesma trajetória e pluralidade. Se diferencia daquela ensinada na academia e, dentro do seu próprio ambiente, se adapta a diferentes estilos e gêneros, mostrando uma versatilidade típica da cultura brasileira. Certamente, apontar com mais precisão e acuidade as diferenças entre modos e estilos de harmonização tendo como referência o sistema harmônico tonal e esquemas modais, seria uma tarefa de grande utilidade num estudo detalhado sobre o assunto. Apontar encadeamentos típicos, estruturas de acordes características, interferências da interpretação no resultado harmônico, assim como discutir esteticamente a linguagem harmônica popular em comparação com outras abordagens harmônicas é parte desta pesquisa e também consequência dela. É verdade que pouco se fez para esclarecer detalhes a respeito destes assuntos, mas se optássemos por um exame mais detalhado não seria possível comentar o que se fez em um século inteiro de música. Este panorama, portanto, dá uma visão

abrangente das questões que, porventura, poderão ser estudadas com uma maior riqueza de detalhes no futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADOLFO, Antônio. *Harmonia – Profissionalizante*. [s.l.] [s.e.] [s.d.]
 - ANDRADE, Mário. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980.
 - _____. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
 - APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts, 1975.
- ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1964.
- BRESSON. Bruno Cartier. *Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba*. In: Fundação Biblioteca Nacional Home Page. Disponível em <http://www.bn.br/fbn/musica/radames/noradio.htm> Acesso em 11 mai. 2006.
 - CARRILHO, Maurício & PAES, Anna. *Princípios do Choro*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
 - CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.
 - _____. *Songbook Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
 - _____. *Songbook Vinícius de Moraes*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.
 - _____. *Songbook Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
 - _____. *Songbook Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Lumiar, S.d. 6ª Ed.
 - GAVA, José Estevam. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: UNESP, 2002.
 - GNATTALI, Radamés. *Arranjos de Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
 - GUEST, Ian. *Harmonia (material didático)*. S.l., S.e., S.d.
 - HINDEMITH, Paul. *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*. (S. Lima, Trad.) 13. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

- JOBIM, Tom. Alô Radamés, já comprei amendoim. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1993. in: Fundação Biblioteca Nacional Home Page. Disponível em <<http://www.bn.br/fbn/musica/radames/noradio.htm>> Acesso em 11 mai. 2006.
- KOELLREUTTER, Hans Joachin. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira Sociedade Anônima Editorial e Comercial, 1978.
- LOBO, Edu. *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar, S.d.
- MARIZ, Vasco. *A Canção Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.
- MASCARENHAS, Mário. *O Melhor da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1982.
- MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.
- MENEZES, Flô. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MUSIARTE. *Harmonia Funcional* (material didático). S.l., S.e., S.d.
- NATTIEZ, Jean-Jaques. *Harmonia*. (V. Melo, trad.) in: Enciclopédia Einaudi. 3 v. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- PIMENTA, Alexandre. *Saudade Seresteira*. Belo Horizonte: Lemi S.A., S.d.
- PY, Pedro de Oliveira. *Estrutura Tonal na Obra de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana da canção Sabiá*. 2004. Dissertação (Mestrado em musicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*. (P. Gosset, Translated) New York: Dover Publications Inc., 1971.
- RENNÓ, Carlos. *Luíz Gonzaga*. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/luizgonzaga/>> Acesso em 13 mai. 2006.

- RIEMANN, Hugo. *Teoria General de la Música*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1932.
- ROCHEL, Renato. *Choro*. Disponível em <<http://almanaque.folha.uol.com.br/choro.htm>>
Acesso em 11 mai. 2006.
- SADIE, Stanley. *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Washington D.C.: Macmillian Publishers Limited, 1980.
- _____. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. (E. F. Alves, Trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. (M. Maluf, Trad.) São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SENNA, Caio. *Curso de Harmonia*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2002.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem. *A Canção No Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 2 vol. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira: da Modinha a Lambada*. São Paulo: Art. Editora, 1991.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonia*. Cooper City: Span Press Universitaria., 1997.