

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

AI IOIÔ:

ELABORAÇÕES RÍTMICAS DA LINHA MELÓDICA NO SAMBA-CANÇÃO

MARCÍLIO MARQUES LOPES

RIO DE JANEIRO, 2007

L864 Lopes, Marcílio Marques.
 Ai Ioiô : elaborações rítmicas da linha melódica no samba-canção /
 Marcílio Marques Lopes, 2007.
 148 f. + 1 CD

 Orientador: Martha Tupinambá de Ulhôa.
 Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do
 Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

 1. Música popular – Brasil – História e crítica. 2. Samba. 3. Métrica
 e ritmo musical. I. Ulhôa, Martha Tupinambá de. II. Universidade
 Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes.
 Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.420981

AI IOIÔ:

ELABORAÇÕES RÍTMICAS DA LINHA MELÓDICA NO SAMBA-CANÇÃO

por

MARCÍLIO MARQUES LOPES

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 da Prof.^a Dr.^a Martha Tupinambá de Ulhôa.

RIO DE JANEIRO, 2007



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

**“AI, IOIÔ: ELABORAÇÕES RÍTMICAS DA LINHA MELÓDICA DO
SAMBA-CANÇÃO”**

por

Marcílio Marques Lopes

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Martha Ulhôa

Professora Doutora Martha Ulhôa (orientadora)

Elizabeth Travassos

Professora Doutora Elizabeth Travassos

Paulo H. Loureiro de Sá

Professor Doutor Paulo Henrique Loureiro de Sá

Conceito:.....

Aprovado

AGOSTO DE 2007

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554
<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

A ISOLINA, THOMAZ E RÔMULO

A IS, TATÁ, TINTA, SAÚDE, KAKA E JUA

AGRADECIMENTOS

Aos amigos de roda de samba e choro em Cabo Frio, onde tudo começou, e também aos do Rio de Janeiro, onde amadureceu meu respeito e dedicação à música brasileira.

A Martha Ulhôa, não só pela orientação dedicada e cuidadosa, mas principalmente pelas palavras de incentivo nos momentos cruciais deste trabalho.

À CAPES pelo apoio financeiro que viabilizou este estudo.

LOPES, Marçílio M. *Ai Ioiô: elaborações rítmicas da linha melódica no samba-canção*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo a investigação dos processos de elaboração rítmica inconsciente na prática dos grandes intérpretes da música popular, particularmente do samba-canção. Não se trata somente da acomodação da síncope, mas de grandes deslocamentos dos fragmentos melódicos sobre a grade temporal, que por vezes são conduzidos de um suporte harmônico para outro. Através da transcrição e análise de gravações diversas do samba-canção “Ai, Ioiô” – o primeiro a receber tal designação – desde seu lançamento em 1929 até o final da década de 1950, o texto discute as transformações do perfil melódico deste clássico e tenta avaliar a rítmica característica com que se articula o discurso musical neste gênero, com o objetivo de estabelecer procedimentos que possam simular criar uma abordagem flexibilizada do texto musical popular.

Palavras-chave: música popular – samba-canção – elaboração rítmica

LOPES, Marcílio M. *Ai Ioiô: rhythmic elaboration of the melodic line in the samba-canção*. 2007. Master Thesis (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This text aims to investigate the unconscious rhythmic elaboration process that arises in the common practice of the great brazilian singers, particularly those working with the *samba-canção*. It does not deal only with the flexibility of the *sincope*, but with big displacements of melodic events over the temporal grid, which sometimes are carried from one harmonic support to another. Through the transcription and analysis of several recordings of the *samba-canção* “Ai, Ioiô” – the very first one to receive such designation – since its release in 1929 to the end of 1950, the text discusses the transformations of the melodic curve of this standard, and aims to evaluate the expressive timing which characterizes this genre, and to establish procedures to simulate a flexible approach to a popular song.

Keywords: brazilian popular music – samba-canção – rhythmic elaboration

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS, FIGURAS, QUADROS E TABELAS.....	v
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – ALINHANDO CONCEITOS	16
CAPÍTULO 2 – TEXTO E PERFORMANCE NA MÚSICA POPULAR	36
2.1 – Original e Originais	
2.2 - Por uma genealogia da canção popular	
2.3 – A transcrição do popular	
2.4 – As várias faces de uma mesma canção	
CAPÍTULO 3 - SOBRE OS PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO	63
CAPÍTULO 4 - VÁRIAS VERSÕES DE UM SAMBA-CANÇÃO PIONEIRO	
4.1 – Histórico	
4.2 – Refletindo sobre as gravações de 1929	
4.3 – A mesma canção muitos anos depois	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
ANEXOS – TRANSCRIÇÕES DE “AI, IOIÔ”	117
1 – Grafia Cristóvão Bastos	
2 – Grafia Leonardo Bruno	
3 – Grafia Rildo Hora	
4 – Comparando versões dos arranjadores	
5 – Versão Vicente Celestino / 1929	
6 – Versão Francisco Alves / 1929	
7 – Versão Araci Cortes / 1929	
8 – Versão Orquestra Pan Americana / 1929	
9 – Comparando partes instrumentais	
10 – Versão Isaura Garcia / 1944	
11 – Comparando Isaura Garcia e modelo	
12 – Versão Araci Cortes / 1953	
13 – Versão Zezé Gonzaga / 1956	
14 – Comparando Zezé Gonzaga e modelo	
LISTA DAS GRAVAÇÕES DO CD EM ANEXO	148

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS, FIGURAS, QUADROS E TABELAS

<i>Exemplos musicais</i>	Página
1 – Almirante e um exemplo de samba bem sincopado	4
2 – Almirante e um mau exemplo	4
3 – A entrada tradicional do cantor	7
4 – Entrando atrasado	8
5 – Três versões possíveis para “As rosas não falam”	9
6 – Uma variação	33
7 – Um modelo	33
8 – Uma interpretação real	33
9 – Uma simplificação	34
10 – A primeira parte de “Carinhoso”	52
11 – A versão de Elizeth Cardoso para a primeira parte do “Carinhoso”	53
12 – Um sucesso de carnaval	56
13 – Grafias de um mesmo fragmento flutuando entre síncope e quiáltera	58
14 – Incisos com prosódia correta	58
15 – Pequenas antecipações diferenciadas	59
16 – Passagem cromática	59
17 – Perfil rítmico pouco diferenciado	60
18 – A anacruse da segunda parte	60
19 – A anacruse na repetição	61
20 – Um ponto de partida	62
21 – “Bate feliz”: outras possibilidades de grafia	74
22 – Vicente Celestino – compassos 4 e 5	85
23 – Vicente Celestino – compassos 6 a 9	85
24 – Vicente Celestino – compassos 20 e 21	86
25 – Vicente Celestino – compassos 40 a 42	86
26 – Vicente Celestino – compassos 17 a 20	87
27 – Francisco Alves – compassos 18 a 20	88
28 – Francisco Alves – compassos 40 a 44	88
29 – Francisco Alves – compassos 36 a 39	89
30 – Araci Cortes – compassos 36 a 41	90
31 – Araci Cortes – compassos 9 a 11	91
32 – Araci Cortes – compassos 28 a 31	91
33 – Orquestra Pan Americana – vários trechos	93
34 – Isaura Garcia – compassos 5 a 10	94
35 – Isaura Garcia – compassos 40 a 42	95
36 – Isaura Garcia – compassos 10 e 11	95
37 – Araci Cortes 1929 e 1953 – compassos 14 a 18	96
38 – Araci Cortes 1929 e 1953 – compassos 36 a 39	97
39 – Araci Cortes 1929 e 1953 – compassos 9 a 11	97
40 – Araci Cortes 1929 e 1953 – compassos 28 a 31	97
41 – Araci Cortes 1929 e 1953 – compassos 20 a 21	98
42 – Zezé Gonzaga – compassos 1 a 3	99
43 – Zezé Gonzaga – compassos 4 a 8	99
44 – Zezé Gonzaga – compassos 9 a 11	100
45 – Zezé Gonzaga – compassos 12 a 17	100

	Página
Exemplos musicais (cont.)	
46 – Zezé Gonzaga – compassos 18 a 19	100
47 – Zezé Gonzaga – compassos 20 a 24	101
48 – Zezé Gonzaga – compassos 25 a 30	101
49 – Zezé Gonzaga – compassos 31 a 35	102
50 – Zezé Gonzaga – compassos 36 a 40	102
51 – Zezé Gonzaga – compassos 41 a 43	102
52 – Zezé Gonzaga – compassos 44 a 48	103
53 – Elizeth Cardoso – compassos 1 a 3	104
54 – Elizeth Cardoso – compassos 4 a 8	104
55 – Elizeth Cardoso – compassos 9 a 11	105
56 – Elizeth Cardoso – compassos 12 a 16	105
57 – Elizeth Cardoso – compassos 16 a 19	106
58 – Elizeth Cardoso – compassos 20 a 24	106
59 – Elizeth Cardoso – compassos 25 a 29	106
60 – Elizeth Cardoso – compassos 29 a 31	107
61 – Elizeth Cardoso – compassos 32 a 35	107
62 – Elizeth Cardoso – compassos 36 a 39	107
63 – Elizeth Cardoso – compassos 40 a 43	108
64 – Elizeth Cardoso – compassos 44 a 46	108
65 – Elizeth Cardoso – compassos 47 a 49	109

Figuras

1 – Os vários caminhos editoriais de uma obra	44
2 – As várias edições e as performances possíveis	45
3 – Uma genealogia possível para a gravação de uma canção de Pixinguinha	46
4 – Os primeiros trinta segundos de “Carinhoso”	67
5 – Áudio original e pulsos gravados	68
6 – Janela do editor: áudio original e pulsos, gravados e marcados	69
7 – “Meu coração”	71
8 – “Não sei porque”	72
9 – “Bate feliz”	74

Quadros

1 – Gravações do “Ai, Ioiô” até o final da década de 1950	13
2 – Gráfico de Aragão (2001) sobre a produção da obra popular	47
3 – Gráfico de Aragão (2001) sobre a produção da obra popular modificado A obra gravada reconfigura o conceito de original virtual	48
4 – Tonalidades das primeiras gravações de “Ai, Ioiô”	64
5 – Valores mínimos representados	75
6 – Gravações do “Ai Ioiô” – Títulos e descrições de gênero	80

Tabelas

1 – Flutuação de tempo no trecho selecionado	70
--	----

INTRODUÇÃO

Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade observa:

Um dos pontos que provam a riqueza de nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porquê os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a síntese essencial deixando as sutilezas prá invenção do cantador, o certo é que a obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito. (Andrade, 1972, p. 17).

O pesquisador aqui aponta para dois pontos importantes na prática da música popular. Em primeiro lugar chama a atenção para a forma incipiente como o material é normalmente grafado – seja pela dificuldade de registrar todas as nuances da interpretação, seja para manter o registro com uma leitura facilitada, atingindo desta forma um público mais amplo. O segundo ponto é que o autor reconhece que as “sutilezas” da interpretação são deixadas para a “invenção do cantador”. A prática da música popular, construída basicamente sobre um aprendizado informal, “de ouvido”, deu origem a uma gama de grandes intérpretes que apresentam um domínio profundo de seu ofício. São capazes de grandes malabarismos, expandindo e compactando o contorno rítmico da frase, parecendo desenvolver-se independente da base instrumental.

O autor continua:

Do famanado Pinião¹ pude verificar pelo menos 4 versões rítmicas diferentes, além de variantes melódicas no geral leves: 1ª a embolada nordestina que serviu de base pro maxixe vulgarizado no carnaval carioca; 2ª a versão impressa deste (ed. Wehrs e Cia) *que é quase uma chatice*; 3ª a maneira com que os Turunas de Mauricea o cantam; 4ª a variante, próxima dessa última, com que o escutei muito cantado por pessoas do povo. Se compare estas três grafias, das quais só as duas últimas são legítimas porquê *ninguém não canta a música talequal anda impressa* (Andrade, 1972, p. 18, grifo meu).

¹ “Pinião”, de origem reconhecidamente folclórica, chegou ao disco em 1927 (álbum Odeon, nº10067), tendo como intérprete o grupo recifense “Turunas da Mauricéia”. Augusto Calheiros, que era conhecido pela alcunha “Patativa do Norte”, era o intérprete principal do grupo, e ficou registrado como o autor deste sucesso, ao lado de Luperce Miranda. Esta embolada se transformou no grande sucesso do carnaval de 1928.

Alguns pontos novos podemos destacar aqui. Em primeiro lugar observamos uma melodia folclórica deixando seu espaço original de circulação para chegar, através do disco e do rádio, a este novo campo que se configurava, o da chamada música popular. Neste espaço de produção novo que surge atrelado às novas tecnologias, há uma relação intensa de troca com um público crescente: o que se buscava era o sucesso, a resposta imediata na boca do povo. Podemos supor que os novos artistas que iam chegando a este sistema produtivo tinham dois pontos de escuta para uma obra determinada, um representado pela forma fixada no disco, e outro filtrado e incorporado à prática popular (as versões terceira e quarta apontadas no texto do Mário de Andrade, respectivamente). A partir da escuta e observação destas duas formas o novo artista irá construir sua versão pessoal para aquela canção.

No texto o autor discorre sobre uma embolada nordestina que migra de seu espaço rural para o urbano. O mesmo se podia observar em relação ao samba que deixava seus espaços rituais (os batuques, rodas, etc) e migrava para o disco, repetindo o caminho do folclórico para o popular. Entretanto, já a partir do final da década de 1920, e principalmente a partir da década de 1930, teremos toda uma legião de compositores com a produção voltada especificamente para este novo campo. Serão autores já com uma produção visando a empatia de um público mais amplo, que tentam captar nas ruas o gosto e a dicção do povo.

Se no caso do “Pinião”, Mário de Andrade nos dá um testemunho pessoal e pontual (“com que o *escutei* muito cantado por pessoas do povo”) de um processo dinâmico entre intérprete e público, é interessante observar que quando ampliamos nosso campo de visão, podemos detectar que o cantor popular, sob ação da recepção de seu público, passava por um processo gradual de transformação. Uma escuta preliminar comparando o repertório de samba gravado entre as décadas de 20 e 30, por exemplo, nos revela que aos poucos se abandonava um cantar de articulação rítmica bastante incisiva, ligado à prática do maxixe, por uma forma mais flexibilizada do contorno melódico, na busca de uma expressão melhor do conteúdo do

texto – é claro que neste caso temos que levar em conta também mudanças importantes tanto no que diz respeito aos padrões de gravação, como da própria estrutura do samba gravado, como apontado por Sandroni (2001).

Esta transformação não parecia ser muito bem recebida pelos luminares do samba de então. Em meados de 1947, em um programa de rádio intitulado “O Pessoal da Velha Guarda”, o radialista Almirante² faz, na introdução do programa³, um apelo:

– Há uma observação que me ocorre fazer agora nesta abertura de programa. Tenho cá comigo que alguns dos nossos cantores são culpados pela forma incaracterística que vai tomando a nossa música. Eu me explico melhor: música, qualquer que seja, também se caracteriza pelo ritmo contido na sua linha melódica. A melodia de uma música qualquer deve seguir passo a passo o movimento rítmico de seu acompanhamento.

– Isto tudo, ouvintes, está sendo dito assim de forma bem popular para que todos compreendam facilmente. Somente pela linha melódica deve ser reconhecido o ritmo, seja de um samba, de uma valsa, de uma marcha, etc. Pois bem, o que acontece atualmente, com o nosso samba principalmente, é o seguinte: os cantores, na ânsia de uma interpretação que toca as raias do exagero, vivem se espremendo pelas melodias afora, numa forma gemente, antecipando ou atrasando as frases musicais, fugindo completamente às regras de música que determinam os tempos fortes e os tempos fracos.

– O resultado é que, pela maneira como cantam a linha melódica, ninguém reconhece se aquilo é samba, ou é valsa, ou é marcha.

– Vou dar um exemplo objetivo. Um samba assim, cujo ritmo pode ser reconhecido somente pela sua melodia, assim:

– “Meu amor partiu, e me deixou saudades”.

[o radialista canta esta frase de maneira bem clara e articulada, no estilo dos sambas de Sinhô, o texto e o ritmo são bastante claros]:

² *Almirante* é como ficou conhecido Henrique Foréis Domingues. Radialista de grande influência da chamada “Era de ouro”, era apresentado nas transmissões de seus programas como “a maior patente do rádio”. Credita-se ao seu grupo “Bando de Tangarás”, que contava entre outros com as presenças de Noel Rosa e Braguinha, a chegada da percussão de samba ao disco com a gravação de “Na Pavuna” (de Almirante e Homero Dorneles), sucesso do carnaval de 1930, e divisor de águas no estudo de Sandroni (2001) sobre a mudança de paradigmas no samba.

³ O trecho do programa faz parte do CD em anexo (faixa 10). Foi ao ar em 15/10/1947 (o radialista num ponto cita as comemorações do centenário de Chiquinha Gonzaga, nascida em 1847). Trata-se do programa 02 da série “O Pessoal da Velha Guarda”, reeditado numa coleção de fitas cassete pelo selo Collectors <http://www.collectors.com.br/CS05/cs05_02ah.shtml>. As transcrições dos programas podem ser obtidas em <<http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm>>.



Exemplo musical 1 – Almirante e um exemplo de samba bem sincopado.

[A apresentação prossegue:]

– *Na voz destes cantores do balanceio, vamos dizer assim, não tem o menor caráter do samba. Pois quem é que reconheceria como samba essa confusão de gemidos assim:*

– *“Meu amor partiu, e me deixou saudades”.*

[o trecho agora é cantado com uma rítmica indefinida, melismática, cheia de suspiros. O texto é perturbado por glissandos, portamentos e uma prosódia débil:



Exemplo musical 2 – Almirante e um mau exemplo.

Concluindo, o radialista convoca os intérpretes para uma nova postura:]

– *Cantores e cantoras de música popular! O maior benefício que vocês podem fazer à música brasileira é cantar o samba como samba, a marcha como marcha, a valsa como valsa, etc, etc. Nada de andar imitando Bing Crosby's e Frank Sinatra's. Os efeitos que eles fazem nos foxtrotos podem ser bom para os foxtrotos, mas não para as nossas músicas.*

– *Neste ponto honra seja feita ao pessoal da velha guarda que toca as nossas músicas com a maior exatidão e maior respeito às suas características inconfundíveis. Isso somente já é boa razão para que a gente aplauda ainda mais os que realizam estas audições. O Pixinguinha... (palmas)... o Benedito Lacerda com seu regional... (palmas)... o Raul de Barros com o grupo dos chorões... (palmas)... e a orquestra formada só pelo pessoal da Velha Guarda...”.*

Como podemos verificar Almirante aqui se coloca como o guardião das “características inconfundíveis” do samba, argumentando contra as mudanças pelas quais o samba inexoravelmente passaria. Curioso é que sua argumentação em favor de uma definição clara de tempos fortes e fracos nos remete mais a uma visão digamos mais purista do que propriamente ligada à prática do gênero.

Se por um lado é possível que se aponte uma ou outra influência dos ritmos estrangeiros que por esta época dividiam as atenções dos ouvintes das grandes emissoras preocupadas em ocupar uma grade de programação cada vez mais extensa, por outro é importante observar que o intérprete da música popular também mudava seu estilo encontrando uma forma intermediária entre aquele quase operístico dos cantores pioneiros da modinha e o outro bastante articulado dos intérpretes do maxixe das primeiras décadas – de maneira geral num estilo se priorizava a voz, noutro a rítmica característica do gênero. E este novo estilo de cantar é particularmente observável no samba canção, um subgênero que praticamente surge dentro destes novos tempos do rádio e do disco.

Nascido nas revistas teatrais que dominavam a cena carioca no final da década de 1920, o samba-canção surge da necessidade de articulação de um texto intimista, com uma pequena diminuição do andamento do samba original, para desta forma dar vazão à teatralidade das divas de então. Nas décadas seguintes o andamento médio cairia ainda um pouco mais, tornando-se o samba-canção o gênero mais comum para os chamados lançamentos de meio de ano – contrastando com aqueles que visavam à circulação durante o período carnavalesco. O andamento mais lento dos sambas-canção permitirá aos intérpretes uma liberdade maior na expressão do texto, o que se reverterá numa liberdade maior para redesenhar o contorno melódico. Em verdade esta liberdade para dizer o texto não é uma característica específica do samba-canção: os grandes artistas trabalham com liberdade em qualquer andamento. Entretanto no samba-canção tais elaborações se tornam mais facilmente

detectáveis, atingindo um nível de elaboração que pode ser grafado com bastante acurácia, ou de uma forma pelo menos representativa daquela realização (tais procedimentos também ocorrem nos sambas de andamento mais rápido, mas em níveis temporais de grafia bastante complexa).

Na realidade esta liberdade na condução da linha melódica torna-se quase um predicado obrigatório dos sambistas, seresteiros, chorões, etc, personagens vitais na consolidação da música popular.

Ao discorrer sobre seu conceito de métrica derramada Ulhôa (1999) chama a atenção para a capacidade de nossos cantores de “articular e salientar o conteúdo emocional de cada canção” (Ulhôa, 1999, p. 55). A autora observa que estes intérpretes podem “jogar com a métrica” redistribuindo os pontos de apoio dentro dos compassos “ampliando ou contraindo seus limites” (p. 56), enquanto a base instrumental mantém a regularidade do pulso. Dessa forma o canto popular opera uma elaboração rítmica que não se restringe aos limites do compasso.

Este é um traço do canto popular que sempre nos intrigou: observar intérpretes, amadores experientes e profissionais, tratando com liberdade o perfil melódico. Como exemplo apresentamos duas situações reais que, embora pessoais, representam um lugar comum para qualquer músico que vivencia a música popular.

Estamos numa roda informal de choro e samba, num dado momento o seresteiro “da antiga” pede licença para cantar um samba: “No Rancho Fundo” (de Ary Barroso). O bandolim faz a introdução, e ao final a base instrumental faz uma pausa, e o violão de sete cordas segue com uma baixaria⁴ para conduzir à entrada do cantor:

⁴ Neste caso a baixaria é uma “chamada” ou “virada” conforme a nomenclatura proposta por Carneiro (2001) ao estudar as funções do violão de sete cordas na tradição do choro: “A chamada é uma baixaria de ligação que introduz ou reintroduz uma seção da música, ou como diz o próprio nome, chama uma parte da peça” (p. 26).

Introdução

F F^{m6} C E^b Dm⁷ G⁷

canto

No ran - cho fun - do bem prá - la do fim do mun - do

C C G⁷ A^m

violão 7 cordas

Exemplo musical 3 – A entrada tradicional do cantor.

A música prossegue, e tendo terminado de cantar a música pela 1ª vez, o cantor deixa para o “regional” o solo da 1ª parte, como de praxe. Ao final da parte instrumental, o cavaquinho mostra-se preocupado pois o violão começa a puxar a baixaria para reconduzir ao tema, mas o seresteiro parece distante. Com os olhos arregalados, ele sente o violão terminando, e nada do cantor retornar. Num último instante, na última semicolcheia ele aparece! Retomando a melodia a partir deste ponto, quase um compasso “atrasado”, o seresteiro redesenha a frase com uma plasticidade e elegância digna dos grandes intérpretes do samba, repousando no próximo ponto cadencial como se nada tivesse acontecido. Neste instante o cavaquinho respira aliviado ... (exemplo musical 4).

canto _____

No ran - cho fun - do bem etc -----

C C G⁷

violão 7 cordas _____

Exemplo musical 4 – Entrando atrasado ...

Numa outra situação, agora atuando como músico profissional, tomei parte da gravação ao vivo de um grande cantor popular. Grande admirador do artista, me dediquei nos ensaios, observando a postura um pouco formal do mesmo na interpretação das peças. Que transformação quando no dia do show o diretor gritou: “ – Gravando!”. O cantor se revestiu de tamanha sutileza nas divisões rítmicas (como se diz: “na malandragem”, “no suíngue”), que por alguns instantes fiquei perplexo, e por pouco não perdi minhas entradas no arranjo.

Estas duas situações dão uma idéia das muitas em que nos deparamos ao acompanhar artistas populares em apresentações ao vivo, ou estudando suas gravações, a grande maioria iletrada em matéria de música, usando com tal destreza a rítmica, acomodando com tamanha facilidade o fraseado, que nos leva a crer num procedimento bem estudado e planejado, mas que é de fato produto de anos de experiência.

Esta liberdade na condução do texto e da linha melódica é uma tradição de longa data, misturando sua história com a própria história da música popular, desde os primórdios da gravação mecânica até os dias de hoje. Pode ser observada com maior ou menor intensidade num determinado período, ou ser mais intensa num ou noutro intérprete, mas de qualquer forma sempre aparece como traço de estilo dos intérpretes do samba.

O objetivo deste estudo será a investigação destes processos de deslocamento rítmicos na prática dos intérpretes da música popular brasileira, e em particular do samba-canção. Não

se trata de estabelecer um julgamento de valor, mas de tentar avaliar a elasticidade rítmica com que se articula o discurso musical, a intensidade com que cada um deles redesenha a melodia. Procuraremos a partir disto estabelecer procedimentos que possam simular a abordagem “malandra” do cantar popular, permitindo uma leitura mais flexível (“suingada”) de peças cujas partituras em geral são grafadas de forma esquemáticas, despidas de todos os maneirismos do intérprete.

E não se trata somente de investigar a acomodação da síncope para um grupo de valores entre esta figura e a quiáltera⁵. Os procedimentos em vista são os grandes deslocamentos, que não respeitam barras de compasso, que eventualmente deslocam fragmentos de um suporte harmônico para outro, e que desta forma poderiam criar situações de conflito, mas não criam... Podemos simular esta situação tomando como exemplo os versos iniciais de “As Rosas não Falam” (Cartola):

I° **IV°**
 Am Am/G Dm⁶/F /

Ba-te ou-tra vez com es-pe-ran-ças o meu co-ra-ção

1)
 Ba-te ou - tra vez com es-pe-ran-ças₃ o meu co-ra-ção

2)
 Ba-te ou-tra vez com es-pe-ran-ças o meu co-ra-ção

3)
 Ba-te ou-tra vez com es-pe-ran-ças₃ o meu co-ra-ção

Exemplo musical 5 – Três versões possíveis para “As rosas não falam”.

⁵ Cançado (2000) descreve “fator atrasado” estas irregularidades rítmicas encontradas na performance da subdivisão interna dos padrões rítmicos afro-brasileiros. Refletindo sobre a interpretação da obra de Ernesto Nazareth, a autora concluirá que “para se interpretar de uma maneira idiomática os ritmos da música brasileira, o músico necessita não só do conhecimento desses elementos mas, literalmente, incorporá-los”.

No primeiro caso a melodia está grafada em sua forma mais despojada. Os dois exemplos seguintes apresentam possibilidades, geradas aqui como exemplos, mas que refletem procedimentos comuns de interpretação. Repare-se a tendência dos fragmentos serem atrasados em relação à sua posição inicial. No terceiro exemplo o atraso se acumula e termina por fazer com que o fragmento “com esperanças” seja articulado sobre o acorde do IV grau, ao invés de sua posição esperada sobre o I grau.

É evidente que esta é uma situação hipotética, mas tomando como base observações pessoais, acreditamos que existe na prática popular uma forma de cantar, principalmente sambas de andamento mais lento – mas também possível em outros mais movidos – em que o cantor está sempre atrasado em relação à base instrumental, retornando à sincronicidade entre melodia e acompanhamento pouco antes dos pontos cadenciais. Tal elaboração reflete a experiência do profissional na “reconstrução” de uma linha melódica bastante independente da regularidade da base, mas com total consciência do pulso. É possível apontar casos em que, para provar sua capacidade de controle, o intérprete apresenta primeiro uma versão mais regular, para depois, na repetição do samba, partir para os deslocamentos e elaborações.

Em sambas mais movidos, tal elaboração parece ser impulsionada mais pelo “balanço” do que propriamente pela prosódia, isto é, o intérprete refaz o perfil melódico despreocupado com uma prosódia mais correta. É claro que a letra do samba representa um primeiro fio condutor, mas por vezes o significado das palavras fica em segundo plano, a voz sendo utilizada mais como um instrumento de sopro.

Por força de seu aprendizado informal, a partir da audição de gravações e experimentações em rodas de samba, um intérprete tende a começar imitando um ídolo da geração passada, guardando dele alguns maneirismos na construção de seu estilo pessoal. Em sendo assim, seria possível detectar tais traços e apontar para uma relação de parentesco entre

duas performances? Talvez fosse possível estabelecer pontos de contato ou até mesmo repercussões de um estilo consolidado no intérprete iniciante.

Observamos que por vezes alguns fragmentos melódicos sofrem pequenas alterações e se incorporam lentamente à prática de determinada canção, num processo lento de transmissão dentro da tradição, criando uma espécie de nova versão. Seria possível detectar tais modificações e a partir delas traçarmos a história musical de uma canção determinada?

Toda esta ação de troca entre o repertório gravado e a tradição constroe dentro de nosso campo de expectativas uma linha melódica a qual nos referimos quando lembramos de uma canção. Que linha melódica é essa? Seria um mesmo contorno para todos, ou cada um de nós percebe o acervo de maneira diferenciada? Existe um modelo para cada canção popular?

O estudo da performance através de gravações é uma abordagem relativamente recente na musicologia. Ganhou força principalmente a partir do aumento do poder de processamento dos computadores pessoais. Com o barateamento do custo de produção do Compact disc (CD), têm havido também um grande número de relançamentos de gravações antes somente disponíveis nos antigos discos de 78 rpm, em fitas cassete e nos discos de vinil (LP). No caso específico do acervo em 78 rpm, a disponibilização se deu também devido à redução de custos em relação ao direitos autorais, na medida em que o acervo passou para o domínio público.

Além do mais até bem pouco tempo atrás as gravações dos primeiros anos do disco no Brasil permaneciam armazenadas em coleções particulares de difícil acesso. O pouco material que nos chegava nos causava estranheza. Escutávamos uma gravação ou outra, por exemplo, do Baiano cantando “Pelo telefone”, mas isto inserido sequencialmente numa audição de gravações em estéreo: soava quase como uma caricatura. Nos faltava um conhecimento mais amplo e com maiores detalhes de suas características, para podermos compreender seu

espírito pioneiro e nos colocar dentro de uma perspectiva que levasse em conta a precariedade das condições de então.

Estas gravações dos velhos discos 78 rpm agora remasterizadas representam um acervo riquíssimo de fontes primárias para a compreensão da música popular num período obscuro, que agora começa a ser iluminado.

Com coleções remasterizadas, com selos dedicados (Coleção Revivendo, Edições Collectors, etc), com acervos privados riquíssimos agora disponibilizados via internet (Coleções Franceschi e Tinhorão disponibilizadas no sítio do Instituto Moreira Salles – www.ims.com.br), podemos começar a montar o quebra-cabeças da história aural da MPB. O conhecimento mais detalhado deste acervo começa a jogar luz na transformação do estilo e no amadurecimento do artista da música popular, através de um processo lento de trocas com esta indústria nascente do disco. A música popular brasileira tem uma dívida muito grande com estes pioneiros.

Dispomos então de material bastante extenso em arquivos sonoros digitais, e ao mesmo tempo a informática nos municia com ferramentas de análise poderosas, como programas editores de áudio, programas de gravação multipista, programas de análise de espectro, etc, todos eles disponíveis gratuitamente ou a baixo custo na rede global de computadores – a internet. Por conta deste número grande de programas disponíveis para a realização das várias tarefas de nosso projeto, os procedimentos computacionais deverão ser agrupados em ferramentas ou métodos de maneira que as análises realizadas possam ser refeitas ou estendidas para um número maior de composições.

A metodologia adotada será a audição e análise de gravações, com a fixação principalmente da projeção melódica do intérprete em questão, para tentar estabelecer procedimentos comuns e maneirismos de determinados grupos estilísticos ou fases de nossa música.

Como objeto desta investigação, escolhemos o samba-canção “Ai Ioiô” (Henrique Vogeler / Luís Peixoto / Marques Porto) por algumas razões. Prá começar esta obra é reconhecidamente a primeira a receber a denominação “samba-canção” na história da MPB. Possui também uma transformação curiosa em seus versos, com a versão final só sendo registrada na sua terceira gravação, e o mais curioso é que nesta terceira versão recebeu a denominação “Iaiá”, sendo o título final “Ai, Ioiô” colocado somente em gravações posteriores. A argumentação de Tatit (2004) sobre esta questão será discutida mais à frente.

Significativa é também a presença desta obra na discografia, recebendo as mais variadas versões, tanto vocais quanto instrumentais. A tabela abaixo lista as gravações desta canção entre sua primeira versão (1929) e o final da década de 1950. Repare-se que além destas três versões iniciais gravadas num espaço inferior a seis meses, a canção ainda teria neste mesmo ano a gravação da Orquestra Pan American, sob a direção de Simon Boutman⁶, figura importantíssima na definição da sonoridade dos arranjos da Casa Edison neste período, ao lado de Pixinguinha.

Quadro 1 – Gravações do “Ai, Ioiô” até o final da década de 1950⁷

Ano	Intérprete	Observações
1929	Vicente Celestino	<i>versão</i> “Linda Flor”
1929	Francisco Alves	<i>versão</i> “Meiga Flor”
1929	Araci Cortes	<i>versão</i> “Iaiá (Ai, Ioiô)”
1929	Orquestra Pan American	<i>instrumental</i>
1944	Isaura Garcia	
1949	Carioca e Orquestra	<i>instrumental</i>
1950	Muraro e Orquestra	<i>instrumental</i>
1952	Odete Amaral	
1953	Araci Cortes	

⁶ Estes 4 arranjos iniciais parecem ter sido todos realizados por Boutman. Pixinguinha também apareceria como arranjador da Casa Edison principalmente a frente da Orquestra Pan American, entretanto o arranjador só passaria a fazer parte do elenco da Odeon em Novembro daquele ano, segundo Aragão (2001).

⁷ Dados cruzados entre os obtidos no sítio do Fundação Joaquim Nabuco (<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>) e no sítio do Instituto Moreira Salles (www.ims.com.br). Consulta em 12/01/2006.

1953	Radamés Gnattali e Orquestra	<i>instrumental</i>
1956	Zezé Gonzaga	
1956	Elizeth Cardoso	
1956	Ângela Maria	

Podemos observar que a partir da série de versões de 1929, a canção ficaria por quinze anos fora do disco, provavelmente mergulhada na prática por artistas que a gravaram, só retornando em 1944, e depois permanecendo de forma mais regular dentro dos estúdios.

A força desta canção, e particularmente da interpretação inicial da Araci Cortes, pode ser medida por um fato. Entrevistado por Paulo Mendes Campos para a Revista da Música Popular na primeira edição de outubro de 1954, Ary Barroso, quando perguntado quais seriam os dez sambas de “primeira qualidade”, o compositor inclui em sua lista o “Iaiá de Ioiô”. Na sequência, ao ser inquirido sobre qual seria a melhor revista musical já apresentada, o Ary não titubeou: “ ‘Miss Brasil’ de Marques Porto e Luis Peixoto, na qual Araci Cortes criou ‘Iaiá de Ioiô’, em 1928, no Teatro Recreio”⁸. Já se passavam quase trinta anos e o compositor de “Aquarela do Brasil” ainda carregava consigo o impacto daquela canção.

O recorte temporal proposto até o final da década de 1950 nos pareceu apropriado na medida em que por esta época começa a se definir um novo movimento, a bossa-nova, que exercerá novas influências sobre o samba-canção e sobre a música popular em geral. Por esta época o gênero havia chegado a um estilo exacerbado, tanto do ponto de vista do texto, na chamada temática da “dor de cotovelo”, quanto das orquestrações e interpretações, o que se configuraria como elemento de negação para o novo movimento que surgia.

⁸ Coleção Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: Funarte, 2006 (31-32)

A partir da década de 1960 a canção “Ai, Ioiô” receberia ainda versões as mais variadas: Alcione, Altamiro Carrilho, Augusto Calheiros, Baden Powell, Dalva de Oliveira, Dori Caymmi, Edu da Gaita, Jane Duboc, Jane Duboc & Zezé Gonzaga, Martinha, Ná Ozzetti, Tetê Espíndola, Toquinho, Trio Surdina, Waldir Azevedo e Zezé Motta.⁹

No capítulo 1 refletimos sobre alguns conceitos e estudos, tanto da musicologia como da etnomusicologia, que ajudaram a iluminar questões referentes à percepção da obra popular. A revisão bibliográfica que se configura de maneira nenhuma tem a pretensão de esgotar este assunto, principalmente numa área relativamente nova em que as pesquisas estão surgindo em todas as frentes possíveis.

No capítulo 2 discutimos a questão da formação de um campo de expectativas particularmente em torno das grandes obras da produção popular que, seja através de sua contínua imersão na tradição, seja através de “releituras”, estão sempre redefinindo seu contorno rítmico-melódico.

No capítulo 3 apresentamos a metodologia adotada na transcrição das versões estudadas e avaliamos os limites técnicos e práticos para a representação de uma performance real.

No capítulo 4, partindo das transcrições de várias versões do samba-canção “Ai, Ioiô”, fazemos um levantamento e a avaliação das elaborações rítmicas estratificadas como prática naquele gênero.

⁹ Dados levantados no sítio CliqueMusic: www.cliquemusic.uol.com.br. Consulta em 12/01/2006.

CAPÍTULO 1 – ALINHANDO CONCEITOS

Músico de origem popular, particularmente imerso na linguagem do choro, meu aprendizado sempre foi baseado na prática, no contato direto com músicos populares e no manuseio e estudo de gravações, como via de regra é a de qualquer músico ligado a esta tradição. O meu repertório foi construído a partir da escuta, na tentativa de imitar os gestos sonoros dos mestres do gênero. Somente depois de devidamente interiorizado é que partia para a grafia daquela performance. Somente quando conseguia tocar com uma interpretação bem próxima daquele “original” é que me dispunha a anotar o que estava sendo tocado.

A minha curiosidade se aguçava quando confrontava minhas anotações com um outro registro qualquer daquela obra, fossem anotações de amigos ou versões impressas. As diferenças que surgiam eram por vezes bastante significativas, que poderiam se justificar por uma escuta diferente, ou a audição de uma versão diferente, ou simplesmente, como via de regra nas versões impressas, de transcrições equivocadas. Tal fato representou o ponto de partida de meu questionamento sobre o que grafar e até onde detalhar a representação gráfica da performance popular.

Tendo começado na linguagem instrumental, passava também a partir deste ponto a ter uma escuta mais atenta da forma como os fragmentos rítmicos – incisos, membros de frase, etc – fluíam na grade temporal dentro do discurso dos cantores da MPB. E dessa forma, encontrando particularmente no samba uma fonte extraordinária de ensinamentos de como “dizer o texto cantando”, comecei a tentar registrar as abordagens de intérpretes diferentes para determinada obra, na tentativa de isolar procedimentos que me pareciam sistemáticos nos vários estilos pessoais.

Nesta trajetória entre o fato sonoro – uma gravação – e uma grafia que de alguma forma representasse este fato, recorri a alguns estudos da musicologia e da etnomusicologia,

buscando conceitos e reflexões que me auxiliassem, jogando um pouco de luz em minhas observações: são reflexões sobre a organização e percepção da obra popular, sobre a liberdade do intérprete na construção do seu discurso e sobre os limites da transcrição destas performances.

Como ponto de partida a própria noção de ritmo e a sua percepção, na medida em que a música popular organiza-se, de maneira geral, como uma música homofônica – uma melodia acompanhada – desdobrando-se sobre uma grade temporal isócrona – na maior parte das vezes.

Cooper & Meyer (1963) fazem, nos capítulos iniciais do livro *The rhythm structure of music*, uma descrição dos vários elementos capazes de alterar nossa percepção do ritmo. Demonstram como variações de articulação, de dinâmica, mudanças nos valores relativos das notas e mudanças na ornamentação, reconstróem nossa percepção de um mesmo perfil melódico. Argumentam que nossa percepção do ritmo é estruturada em níveis arquitetônicos: de níveis primários – pequenos incisos – até níveis rítmicos superiores – frases, períodos, seções inteiras até a forma total da obra – todos os elementos organizados pela relação entre estruturas acentuadas e não acentuadas.

Segundo os autores a organização métrica tem uma função estrutural por representar a grade temporal que dá sustentação à fragmentação rítmica, que é em última análise como percebemos o discurso musical: uma sucessão de eventos sonoros funcionando como palavras construindo um discurso.

O pulso é definido como uma série de estímulos regulares não acentuados, que só se configuram em tempo musical (beat), quando na existência de pulsos regularmente acentuados, organizando o continuum temporal¹⁰. Os autores observam que embora

¹⁰ Neste texto estaremos utilizando “pulso” num sentido um pouco mais amplo, quando mesmo num continuum temporal organizado em compassos, quisermos nos referir a uma das partes deste continuum sem que se queira levar em conta sua posição métrica. “Tempo” poderá se referir tanto a cada um das partes da divisão de um

geralmente estabelecido por estímulo objetivo, a sensação do pulso pode existir subjetivamente e esta sensação de pulsos regulares, uma vez estabelecida, tende a continuar na mente e na musculatura tanto do executante como do ouvinte, mesmo cessando o estímulo.

Este é um conceito importante, exercitado por nossos intérpretes no controle da relação entre seu canto e a base instrumental. É claro que neste caso o estímulo externo não cessa, mas há de qualquer forma um pulso interno que se mantém regular apesar de todo o malabarismo vocal em andamento.

Cooper & Meyer argumentam que percebemos o ritmo pela forma como um ou mais tempos fracos são organizados em torno de um tempo forte. O tempo acentuado se configura como um ponto focal, o núcleo de uma configuração rítmica: um tempo não acentuado pode pertencer a mais de um grupo rítmico, enquanto aquele acentuado pertence a somente um. A organização em todos os níveis é o produto de similaridades e diferenças, proximidade e separação dos sons percebidos e organizados pela mente.

Particularmente no que diz respeito ao samba, a própria concepção rítmica carrega em si uma dualidade, na medida em que, enquanto a grade temporal se monta sobre a estrutura normal de um compasso binário, principalmente com a harmonia organizando-se em torno de um tempo forte convencional, existem vários componentes rítmicos que articulam o “tempo” forte no segundo tempo. É o caso, por exemplo, dos instrumentos de marcação como o surdo: é a principal fonte de condução e regularidade do samba, articulando-se sempre, ou pelo menos com mais intensidade e regularidade, no segundo tempo do compasso¹¹. É articulando-se neste jogo de forças entre um ponto de apoio fornecido pela tradição européia – suporte

compasso, quanto à duração (em segundos) de cada destas subdivisões. O “1º tempo” de um compasso refere-se tanto ao ponto em que se inicia esta unidade, quanto ao tempo (convencional, em segundos) decorrido até o início da próxima unidade.

¹¹ Isto por vezes gera uma confusão de nomenclatura pois o surdo de “primeira” numa escola de samba sempre toca no segundo tempo. A escola de samba *Estação Primeira de Mangueira*, no Rio de Janeiro, é famosa por manter-se fiel às origens do samba, somente permitindo este surdo de “primeira”, não havendo nenhuma marcação do primeiro tempo formal do compasso. A escola evoluiu sobre uma estrutura métrica podemos pelo menos dizer “apoiada” no segundo tempo.

para toda a música popular – e outro fornecido pela percussão, de forte influência étnica, que o artista encontrará o espaço para dizer o seu texto, ora apoiando-se sobre a regularidade do compasso, ora parecendo descolar-se completamente dele.

Esta liberdade para conduzir o canto em relação à estrutura métrica se convencionou chamar de *suingue*, uma forma particular de rubato que encontra larga utilização na música popular. Cantar ou tocar com *suingue* significa apresentar-se com uma desenvoltura rítmica na qual ao mesmo tempo em que o intérprete não perca a noção do pulso isométrico da base – às vezes nem tão regular – seja capaz de fazer elaborações melódicas, na maioria das vezes de caráter temporal, demonstrando domínio do seu ofício. O termo também é utilizado com um significado mais amplo, envolvendo por um lado um certo grau de improvisação do intérprete, e por outro a dinâmica interna dos elementos que compõem a base instrumental, além da relação desta base com o canto.

O *New Grove* (2001) aponta que no uso corrente a denominação rubato implica alguma forma de distorção do valor estrito de uma ou mais notas na frase musical. O seu significado inicial apontava somente para aqueles casos em que a linha se descolava da regularidade estrita do baixo contínuo. Posteriormente, a partir do romantismo, passou a designar também flexibilizações rítmicas envolvendo todo o substrato musical, quando o caso anterior passou a ser referido como rubato melódico.

Philip (1992) faz um estudo detalhado dos tipos de rubato presentes em gravações do repertório erudito, ao discutir as mudanças de estilo destes registros sonoros entre o início e o final do século XX. O autor começa por um levantamento extenso da literatura sobre a estética da performance no início do século, apontando indicações expressas de interpretação propostas por professores, pianistas e regentes renomados, aplicadas principalmente ao repertório romântico em alta naquele momento, para depois verificar como os intérpretes

consagrados realizaram no disco tais conceitos, ao longo do século. No que diz respeito especificamente ao rubato, detecta uma mudança significativa de estilos nestes mais de cem anos de música gravada, com a rítmica tornando-se mais regular, praticamente desaparecendo o tipo de rubato caracterizado pelo deslocamento entre melodia e acompanhamento.

A flexibilidade de andamento intensa encontrada nas primeiras gravações do século XX – passagens líricas tocadas mais relaxadamente, outras de maior vigor tocadas mais velozmente – reflete a abordagem dos intérpretes românticos tardios que ainda chegaram ao registro sonoro, ou de suas orientações estéticas postas em prática por seus discípulos diretos (é preciso lembrar que se vivia no mercado editorial a febre das edições comentadas, onde todos os grandes músicos de então encontravam vazão para suas observações e filosofias estéticas).

Philip observa que por vezes o que chegava ao disco contradizia discursos e posturas estéticas pessoais. Cita como exemplo Strawinsky e Toscanini, críticos ferrenhos da flexibilidade de andamento, mas que em suas gravações se mostraram não tão determinados sobre o assunto.

Na classificação proposta pelo autor, o rubato divide-se em 3 categorias principais:

- *Acellerando / rallentando.*
- *Acentos agógicos / tenuto.*
- *Independência entre melodia e acompanhamento (melodic rubato)*

De maneira geral no primeiro tipo as frases ascendentes são tocadas crescendo e acelerando, enquanto as descendentes são tocadas diminuindo e rallentando, com toda a estrutura fluuando na mesma proporção. Várias denominações são encontradas na literatura para referir-se a este tipo: *stringendo-calando*, *quickenig-slackening*, *borrowed-paid back*. Esta última reflete uma postura que propunha o tempo tomado (*borrowed*) na frase ascendente deveria ser perfeitamente compensado na frase posterior (*paid back*), com uma volta precisa

ao andamento anterior, isto é imaginando-se um pulso externo, o desenho se adiantaria e retornaria ao mesmo ponto onde deveria estar se não houvesse tal perturbação, o que se verificou que nas gravações nunca ocorre.

No segundo caso temos os acentos agógicos que consistem não de uma intensificação da nota, mas de um alongamento discreto de seu valor. Referenciado na literatura também como *given-taken* por sua característica de algumas notas tomarem valores de outras, sendo um rubato que ocorre no interior da frase sem necessariamente haver variações de pulso. Muitos autores associam este tipo de rubato a características declamatórias, próprias da língua. Busoni orienta seus alunos que “a barra de compasso é somente para os olhos. Ao tocar, como ao ler um poema, o discurso deve estar subordinado à declamação: deve-se falar o piano”. (Busoni apud Philip, 1992). E ainda em se tratando de orientações para o canto Mackinlay (1910) propõe:

(...) alongamento de certas sílabas compensado pelo encurtamento de outras. É um estilo de cantar útil principalmente na interpretação de sentimentos fortes, sendo conduzido pela acentuação dada à linguagem comum (Mackinlay, 1910 apud Philip, 1992, p. 42).¹²

No terceiro caso apontado por Philip temos o rubato melódico, onde a melodia se desenvolve fora dos valores exatos das notas com o acompanhamento mantendo seu pulso constante. Philip observa que este tipo de deslocamento entre canto e acompanhamento é uma das características mais óbvias das performances pianísticas do início do século XX, mas que do ponto de vista da estética do final deste século, esta falta de sincronização será considerada um descuido.

É exatamente este o tipo mais comum na música popular: pequenos fragmentos adiantados ou atrasados em relação a sua posição original, posição esta definida por versões anteriores que nos guiam nesta nova escuta. É evidente que existem flutuações discretas de

¹² The lengthening of certain syllables being equalized by shortening of others. It is a style of singing principally useful for the interpretation of strong feelings, being governed by the accent which is given in ordinary speech. (todas as traduções são minhas)

todo o corpo sonoro, mas tais flutuações ou são desprezíveis ou são deliberadamente parte do arranjo, na forma de *acellerandos*, *ritardandos* e *fermatas* em momentos específicos da peça – introduções, *codas*, ou, mais raramente, *interlúdios*. A regularidade do andamento é, via de regra, o caso mais comum.

E será também este *rubato* o objeto central de nossa investigação, através do estudo desta elaboração melódica observada em registros, por diferentes intérpretes, de uma mesma canção. E como nosso ponto de partida são as flutuações sobre uma base regular e isócrona, restringimos nossa avaliação aos trechos de cada um dos arranjos onde o pulso se estabelece regularmente, deixando de lado aqueles momentos de indefinição da base, seja por descuido ou por orientação do arranjo.

Nossa grafia irá então priorizar este aspecto do canto, deixando provisoriamente de lado elementos estéticos que aqui reconhecemos de importância vital. São detalhes como *glissandos*, *portamentos*, articulações diferenciadas, etc, que são características indispensáveis do canto popular, e que são responsáveis pela definição de estilos pessoais, mas que poderiam obscurecer nossa investigação ao sobrecarregar visualmente nossas transcrições.

De qualquer forma, em todo processo de transcrição de uma tradição oral, a ênfase em elementos estruturais como altura e ritmo acaba por deixar de fora da representação uma parcela significativa de informações, “o que acontece entre as notas” como comenta Seeger (1958). O autor observa que as várias tradições musicais ao redor do mundo têm suas formas particulares de “colocar o que deve vir entre as notas”. Por vezes isto nos passa despercebido, mas mesmo dentro de nossa forte tradição ocidental as indicações de um compositor numa partitura não se realizariam senão através do conhecimento de uma tradição oral associada a ela, a tradição nos repassada por professores, instituições e por tudo que escutamos do repertório.

No texto Seeger aponta ainda uma divisão geral da função da escrita musical entre prescritiva e descritiva. A partitura terá uma função prescritiva quando o material anotado tem como objetivo montagens posteriores, funcionando como planos para uma ação futura – é o caso de todo o acervo da chamada música erudita. Uma função descritiva se estabelece quando usamos a notação musical para registrar com um máximo de veracidade o que foi realizado numa dada performance, funcionando neste caso como um relatório de um evento passado. É o tipo de transcrição normalmente associada à etnomusicologia, onde a grafia ocidental expõe toda a sua deficiência, numa quase incapacidade de registrar eventos que não sejam de dentro de sua tradição. Os registros com a notação ocidental de práticas de outras culturas – africanas, orientais, etc – acabam por produzir documentos por vezes ininteligíveis.

Dentro desta classificação, as nossas transcrições se alinham com a abordagem descritiva, e embora as linhas resultantes possam ser usadas como ponto de partida para execuções posteriores (uso prescritivo), será necessário cuidado na medida em que as grafias acabam por acumular gestos melódicos extremamente pessoais.

Resumindo este ponto: dos extremos possíveis ao se abordar a transcrição, um limitado ao contorno geral da melodia e outro interessado nos detalhes rítmico-melódicos mais minuciosos, optamos por uma representação que deixasse em relevo a assincronia entre canto e acompanhamento, com plena consciência que o que vai “entre notas” representa uma parcela indispensável no reconhecimento de estilos pessoais.

Nossa experiência nos permite mesmo afirmar que tais gestos melódicos são a chave para reconhecermos a interpretação deste ou daquele artista. Podemos constatar que uma parte destes gestos pessoais acaba por se incorporar à própria obra. Por exemplo num samba de Sinhô há elementos de sua rítmica própria, provavelmente decorrente de seu sotaque pessoal, que individualizam sua obra. Por outro lado o mesmo samba agora interpretado por Mário

Reis ou Francisco Alves se recobrirá dos gestos pessoais destes cantores, individualizando suas interpretações.

Tendo definido as diretrizes gerais para o nosso processo de transcrição, chegamos à necessidade de determinarmos com que nível de detalhes, especialmente no que diz respeito ao ritmo, vamos representar as performances. Esta definição de valores mínimos para a representação de um evento musical é o que se convencionou chamar de quantização¹³.

Este termo se tornou de uso mais comum no campo da música a partir de sua utilização dentro do padrão MIDI¹⁴, significando a tradução de uma expressão rítmica real dentro de uma grade temporal pré-definida. Os valores das notas que numa execução real podem ter qualquer dimensão – as durações das notas portanto podendo então variar entre valores infinitos – serão representadas dentro métrica tradicional por suas durações mais próximas, que dependerá do valor mínimo definido para aquela operação. Por exemplo quantizar um choro pela semicolcheia seria não admitir mais do que quatro notas por tempo num compasso 2/4.

Quando escutamos alguém cantando e nos propomos a registrar a melodia, eventualmente verificamos uma ou outra nota “desafinada”, mas de qualquer forma anotamos a melodia em termos da escala geral. O que estamos fazendo é a quantização das alturas, aproximando as notas “desafinadas” para suas vizinhas mais próximas na escala geral. Da mesma forma operamos com o tempo, aproximando suas durações em termos de colcheias, semicolcheias, quiálteras, etc.

Nesta transformação do contínuo em discreto há sempre uma perda, um erro de representação que é inerente ao processo. Aqui procuraremos realizar as transcrições com

¹³ Em processamento de sinais, quantização é o processo de atribuição de valores discretos para um sinal cuja amplitude varia entre valores infinitos, isto é a codificação dos valores contínuos de um sinal em intervalos discretos

¹⁴ MIDI (Musical Instrument Digital Interface) é um protocolo de comunicação digital voltado para aplicações musicais, permitindo a conectividade entre instrumentos musicais eletrônicos, e entre estes e toda sorte de periféricos incluindo-se aí o computador.

quantizações que resultem numa representação que nos permita conjecturar sobre os deslocamentos rítmicos que são objeto desta pesquisa. Os valores mínimos serão discutidos caso a caso.

A quantização é bastante estudada também na área de cognição e inteligência artificial na tentativa de configurar modelos e sistemas capazes de realizar a transcrição automática de um trecho musical.

Pesquisadora do campo da psicologia da música, Krumhansl (2006) faz um levantamento da produção acadêmica específica do campo da cognição musical, chamando a atenção para o contexto interdisciplinar onde se desenvolve. Ao lado das disciplinas normalmente associadas à música – musicologia, etnomusicologia, etc – aponta para outras também alinhadas na compreensão do comportamento musical: a informática (especialmente as pesquisas de inteligência artificial), a linguística, a sociologia, a biologia, etc.

Krumhansl argumenta que as pesquisas recentes alinhando-se com a psicologia cognitiva, enfatizam a influência do conhecimento sobre a percepção, e que os estímulos apresentados são interpretados a partir de experiências anteriores. “A informação perceptiva é assimilada a esses esquemas (padrões típicos de ritmo e altura) o que facilita a organização de eventos sonoros e gera expectativas de eventos futuros.” (Krumhansl, 2006, p. 46).

A autora destaca que as pesquisas tanto de altura como de ritmo trabalham com estímulos curtos e discretos, e que tais valores são consideravelmente menores que os utilizados na música. Os estudos mostram que os ouvintes associam estes estímulos a “categorias musicais” (células rítmicas), relacionadas a um pulso regular, no caso do tempo, ou a uma escala, no caso de notas e harmonia. Estas categorias se refletem na notação musical, embora a performance se afaste sistematicamente daquela forma de representação.

Analisando a pesquisa básica sobre padrões rítmicos, Krumhansl (2006) observa a “existência de um forte componente motor relacionado à representação psicológica do ritmo”

(p. 53). Isto é particularmente verdade em se tratando de música popular em sua estreita relação com a dança, destaca a autora. Podemos observar também que em toda performance há um gesto motor anterior, com o corpo entrando em sintonia com o fazer musical antecipadamente, por exemplo, através da contagem de compasso, da tomada da respiração, da preparação para o passo de dança, etc.

Quanto à forma que organizamos nosso pensamento musical, a autora conclui:

Um tema importante que emerge (...) é que a percepção e a cognição musical refletem como a música é estruturada. Isto é, as representações psicológicas espelham os padrões encontrados na música, alguns dos quais receberam tratamentos extensos em teoria musical, análise, composição, história e etnomusicologia. Muito embora os métodos psicológicos não pressuponham os resultados de tais estudos, os dados psicológicos se prestam, frequentemente, a ser interpretados nesses termos. (...) Ao mesmo tempo, a convergência encontrada levanta a questão se a música é estruturada do jeito que é por conta de limitações psicológicas, ou se a representação psicológica resulta de internalizar na experiência individual as regularidades da música. Sem sombra de dúvida, a resposta é que as influências ocorrem em ambos os sentidos, mas o grau relativo e as condições em que a influência se exerce exigem mais explicações. (Krumhansl, 2006, p. 93-94).

Trabalhando também na pesquisa dos padrões rítmicos, citados por Krumhansl, e na modelização de padrões rítmicos em processos computacionais, Bilmes¹⁵ (1993) descreve os quatro elementos suscetíveis de modelagem e que caracterizam a rítmica musical: o conteúdo métrico da qual a notação tradicional é um exemplo de modelo; o material amétrico que não pode ser associado a um pulso e que acaba por ficar de fora da proposta do autor por representar um universo muito estreito; as variações de andamento que seriam representações das variações de frequência do pulso (*acellerandos* e *ritardandos*). O quarto elemento seria os deslocamentos de eventos. Em relação a estes o autor argumenta que a rítmica do repertório clássico pode ser modelizada pelas variações de andamento, enquanto que na música de

¹⁵ Alguns centros internacionais de pesquisa na linha da inteligência artificial têm produzido vasta documentação sobre percepção e modelagem do ritmo. Jeff Bilmes é um dos fundadores do *Signal, Speech, and Language Interpretation Laboratory (SSLI)* na *University of Washington*, Disponível em <<http://ssli.ee.washington.edu>> Acesso em: 27 dez 2006.

origem étnica (de origem africana) e na música moderna (o jazz) se faz necessário uma nova abordagem descrita como “deslocamento de eventos” (*event shift*). Neste modelo os eventos são deslocados à frente ou para trás dentro da grade temporal, sendo usado para modelar a música africana ou o jazz, ou qualquer tipo de “swing music”, onde os músicos deslocam-se a partir de um pulso uniforme, podendo o modelo ser aplicado ainda a uma parcela do repertório romântico ocidental onde as vozes individuais se deslocam do acompanhamento.

Acredita-se que músicas com desvios sensíveis de um pulso estável (*event shift music*) como o jazz, apresentam uma grade temporal fixa implícita. Mas como se fixa uma grade temporal, especialmente onde todos os intérpretes desviam-se desta grade? No jazz se diz que os músicos estão tocando “*behind the time*”, “*right on the beat*” ou “*in front of the beat*”, onde os eventos – as notas – ocorrem respectivamente antes, exatamente sobre ou após sua marca temporal regular. Nos casos onde a maioria dos executantes toca “no tempo”, a grade temporal está definida explicitamente – embora a música possa ser considerada sem vida. Entretanto, nos casos onde os músicos tocam tanto antes como depois do tempo, como sabemos onde se encontra a grade fixa? Se todos os executantes num conjunto tocam atrás do tempo, porque não percebemos a grade deslocada para frente, e dessa forma todo o grupo tocando no tempo? Alguns argumentos são possíveis: 1) Os executantes não se deslocam na mesma medida. Em conjuntos, alguns instrumentos, cuja função é definir o pulso primário (*back-beat*), normalmente tocam mais no tempo do que outros; por exemplo o contrabaixo no jazz e o tambor de suporte (*support drum*) na música africana tendem a tocar mais “no tempo”. 2) O quanto um executante toca antes ou depois do pulso também varia no tempo e pode ser representado como uma função que mapeia uma posição métrica e um andamento para uma duração de tempo que é usada para ajustar um inciso (*note event*). Por exemplo, no início de uma seção, o intérprete toca mais no tempo e então se desvia substancialmente na seção central.¹⁶ (Bilmes, 1993, p. 1-4)

¹⁶ It is commonly believed that music with appreciable deviations from a stable beat (event shifting music), such as jazz, has an implicit fixed time grid. But how is a fixed time grid implicitly defined, especially in music where all performers deviate from the grid? In jazz, people are said to play “behind the beat”, “right on the beat” or “in front (or on top) of the beat” where note events occur respectively later than, right on, or earlier than the grid marks. In cases where the majority of performers play on the beat, the time grid is explicitly defined – although the music might be considered “lifeless”. However, in cases where the majority of performers play both behind and in front of the beat, how do we know where the fixed time grid lies? If all performers in an ensemble play behind the beat, why do we not perceive the time grid as being shifted forward in time, and thus perceive all performers as playing on the beat? Several reasons are possible: 1) Performers do not deviate by the same amount. In ensembles, certain instruments, whose role is to define the back-beat, typically play more on the beat than others instruments; for example, the bass in a jazz ensemble and a support drum in an African ensemble tend to play more on the beat. 2) The amount a performer plays behind or ahead of the beat is time-varying and can be represented as a function that maps a metric position and a tempo to a time duration that is used to adjust a note event. For example, at a section beginning, a performer might play right on the beat and then deviate appreciably at the section middle.

Reconhecendo a presença de elementos comuns entre a cultura, e mais especificamente a música, de origem africana e a afro-americana, Iyer¹⁷ e outros (2006) desenvolvem um modelo para simular uma rítmica (timing) expressiva sobre um pulso isócrono. Os traços mais significativos herdados pela música afro-americana são apontados pelos autores: ênfase na improvisação, tendência a sonoridades percussivas, prevalência de formas antifônicas (pergunta/resposta) e a extratificação em camadas rítmicas contrastantes. Observam, por conta destes elementos, que as estruturas derivadas de raízes africanas podem ser menos organizadas - no sentido da grande forma – que as estruturas tonais da tradição européia, mas são frequentemente mais profundas – no sentido da polirritmia, contendo mais unidades – numa escala de tempo menor.

Fazem uso do esquema tripartite de Bilmes (1993) para representação da performance: o tempo baseado na representação gráfica, as transformações do andamento em larga escala (*acellerando / rallentando*) e as antecipações e atrasos microscópicos dos eventos em relação a ataques (*onsets*) originais.

Tendo estabelecido as primeiras transcrições, comecei então a tentar quantificar os tais deslocamentos da melodia que me chamavam a atenção, o que em algum ponto me levou a questionar: em relação a que eles existem? Em relação ao que eu sentia estar havendo uma elaboração da linha melódica? Reparei então que comparava as versões transcritas com um perfil simplificado daquela canção, para então concluir que não se tratava de uma simplificação operada somente por mim, pois ao consultar outros músicos da prática do samba, todos se referiam àquela canção com um mesmo perfil rítmico-melódico.

Este perfil médio da melodia popular se alinha com o conceito de modelo apontado por Arom (2001) na pesquisa da música de tradição oral centro-africana. O autor começa por

¹⁷ Pesquisador em outro centro de referência *Center for New Music and Audio Technology* da *U.C. Berkeley*.

discutir a questão da existência de modelos que servem de suporte ao processo de construção das várias camadas rítmicas daquela tradição:

Em muitas culturas de tradição oral onde a teoria é, essencialmente, implícita, a sua existência se verifica pelo fato de que, no uso de um elemento pertencente ao sistema, nenhum erro passa despercebido aos usuários: qualquer falta que se cometa é percebida e corrigida. Se existe erro, este será em relação a um esquema teórico de organização que, em cada caso, constitui um modelo.¹⁸ (Arom 2001, p. 205)

Existe portanto nas músicas de tradição oral um modelo a partir do qual os eventos sonoros se materializam, com as variações se dando dentro de limites tais que permaneçam reconhecíveis pelos membros do grupo. No caso da tradição centro-africana, a existência de um modelo se confirma a partir da ocorrência e reconhecimento do erro: este é logo apontado e corrigido dentro do espaço conceitual daquela cultura em particular.

Citando Brailoiu, Arom observa ainda que nas manifestações em que a improvisação ocupa papel fundamental, verifica-se que a grande quantidade de variação em geral esconde estruturas básicas muito simples:

No espírito dos cantadores vive, de forma latente, um arquétipo ideal, do qual eles nos oferecem encarnações efêmeras. A comparação entre variantes tornará evidentes as partes da melodia mais resistentes ou mais flexíveis. Ao mesmo tempo, o estudo de diferentes interpretações de um mesmo canto fará aparecer a amplitude da ingerência de um sujeito ou outro, de uma categoria humana ou outra, de um estado anímico ou de uma circunstância ou outra, e, em última análise... de um gênero musical ou outro.¹⁹ (Brailoiu 1949 apud Arom 2001, p. 207)

Ao pesquisador imerso naquela tradição, observa o autor, caberá então encontrar estas propriedades essenciais, o modelo. Além disto as variações também estão limitadas ao reconhecimento da peça em questão, não existindo a possibilidade da improvisação ser tão profunda a ponto de tornar irreconhecível a realização. “O modelo é precisamente o que

¹⁸ En muchas culturas de tradición oral donde la teoría es, en lo esencial, implícita, su existencia queda no obstante verificada por el hecho de que, en el uso de un elemento perteneciente a un sistema, ningún error pasa despercebido a los usuarios: cualquier falta que cometa uno de ellos enseguida es percibida y corregida. Si hay error será, pues, en relación con un esquema teórico de organización que, en cada caso, constituye un modelo.

¹⁹ La comparación entre variantes hará evidente de forma automática las partes de la melodia resistentes o ductiles. Al mismo tiempo, el cotejo de interpretaciones diferentes de un mismo canto hará aparecer la amplitud de la injerencia individual de un sujeto a otro, de una categoría humana a otra, de un estado anímico o de una circunstancia a otra, e en último término... de un género musical a otro

preserva a identidade de uma peça”²⁰ conclui Arom para em seguida citar novamente Brailoiu:

Para manter-se na memória, a música popular tem que se utilizar de esquemas inflexíveis, no entanto para ser uma música de todos, deve permitir a adaptação destes esquemas, forçosamente simples, a uma infinidade de temperamentos individuais: é a variação, que a escrita elimina. Por outro lado, a variação nos permite compreender através de que meios a música popular extrai seus grandes efeitos de meios relativamente reduzidos: seu uso intenso (...) é o que produz sua riqueza.²¹ (Brailoiu 1949 apud Arom 2001, p. 207).

No caso da música popular no Brasil, por conta de sua intensa circulação midiática, existe um jogo de forças entre a tradição oral (o que se canta ou se toca nas rodas) e o material gravado. A partir do momento que uma canção é fixada no disco, passamos a ter um ponto de referência novo na construção de formas individuais de interpretar tal obra. Agora além da prática que pode, ou não, ter forjado os maneirismos de determinado intérprete, este poderá consultar uma forma “não efêmera” daquela obra.

Podemos encontrar dentre os vários projetos de regravação dos clássicos da MPB alguns orientados para a prática e a vivência do samba, e outros claramente voltados para a “releitura”, em que os intérpretes mergulham em gravações “originais”. No primeiro caso: uma artista como Zezé Gonzaga sendo convidada a participar de nova gravação por exemplo do repertório da era de ouro do rádio não necessitará informações complementares sobre letra e música, ela possui toda a informação necessária devido à sua profunda imersão naquela prática. “Velhos sambas, velhos bambas” é o título dado a uma pequena coleção de LP’s lançada no final da década de 1980. Reunia alguns intérpretes egressos do rádio, alguns que já não gravavam há décadas embora continuassem em plena atividade: Zezé Gonzaga, Roberto Silva, Violeta Cavalcante, Ademilde Fonseca, entre outros. Todos profissionais

²⁰ El modelo es precisamente lo que preserva la identidad de una pieza.

²¹ Para manter-se en la memoria, la musica popular tiene que utilizar esquemas inflexibles; pero para ser una arte “de todos”, debe permitir la adaptacion de esos esquemas, forzosamente simples, a una infinidad de temperamentos individuales: es la variacion, que la escritura elimina. Por otro parte, la variacion nos permite comprender a través de que medios la musica popular extrae sus grandes efectos de medios relativamente reducidos: su intensa exploración o (...) es lo que produce su riqueza.

experientes debruçando-se sobre um repertório de clássicos do samba, provavelmente inserido em suas práticas profissionais, ou pelo menos em sua convivência no meio de serestas e rodas. A Zezé Gonzaga convidada para interpretar o grande sucesso de 1947 “Segredo” (Herivelto Martins/Marino Pinto), o faz refletindo a sua imersão naquela tradição (ver faixa 11 do CD em anexo). O mesmo fará Violenta Cavalcante ao recriar “Cansei de pedir” (Noel Rosa), um sucesso de 1935 na voz de Araci de Almeida (ver faixa 12 do CD em anexo): profissional experiente, não precisará de informações complementares, aquela canção faz parte do seu dia a dia.

Por outro lado uma artista como Olívia Byington ao participar de um projeto de gravação de um tributo a Araci de Almeida (“A Dama do Encantado” de 1997), forçosamente terá que se debruçar sobre gravações, o que de alguma forma irá se refletir em sua forma de dizer o texto, como na mesma canção “Cansei de pedir” (ver faixa 13 do CD anexo). Neste caso a ação da tradição pode ter sido a de preparar a intérprete através de um repertório semelhante aproximando-a do universo do samba, mas a Olívia muito provavelmente necessitará de um mergulho mais profundo na obra gravada da Araci, uma aproximação direta através de registros sonoros, o que invariavelmente irá se refletir sobre sua interpretação²².

Arom (2001) observa que os modelos na etnomusicologia devem representar a realização mínima, mais simples – documentada ou não – de uma entidade musical: a representação ao mesmo tempo global e simplificada desta entidade. O modelo se caracteriza por condensar o conjunto de traços pertinentes, e somente estes, sempre tendo em mente que tal configuração deve ser reconhecida pelos atores da tradição em que se insere. Observa ainda que em músicas como a centro-africana, onde o princípio de funcionamento é essencialmente o de repetição e variação, surge sempre a questão dos limites, de até onde pode ir a transformação, sem que o resultado se desligue dos padrões daquela tradição. Em se

²² Não há nenhum julgamento de valor aqui, sou admirador confesso de todos citados.

tratando de uma música de tradição exclusivamente oral, o autor observa que se faz necessário que esteja presente na mente do músico uma forma simplificada que constitua a essência daquela manifestação, uma vez que é impossível memorizar todas as variações possíveis. Esta forma depurada atua como um esqueleto em relação ao conjunto das variações possíveis, é a partir dele que elas brotam. Se na riqueza dos procedimentos em foco entram em jogo a criatividade e memória e/ou experiência pessoal do músico, por outro lado a fórmula mínima de cada peça está gravada na memória coletiva da comunidade, permitindo sua transmissão, e desta forma, sua perenidade.

Do ponto de vista dos portadores daquela tradição, o conjunto de variações, incluindo aí a materialização eventual do modelo, são tratados pelos músicos como uma coisa só, portanto culturalmente equivalentes. Arom apresenta uma série de variações que seriam consideradas bastantes diferentes sob um olhar ocidental, mas que são percebidas como a mesma coisa pelos músicos centro-africanos.

Quando refletimos sobre a canção brasileira, temos dois pontos a observar sobre um possível modelo e suas variações. Primeiro a presença da letra exerce um suporte firme para as relações de semelhança com o modelo: mantendo uma referência constante ao original ou modelo, o texto permite pequenos deslocamentos tanto rítmicos quanto melódicos (elaborações ou ornamentações), sem que estes sejam percebidos como desvios. De certa forma o esquema rítmico da letra se configura como um esqueleto de um modelo provável da canção em foco.

Em segundo lugar percebemos que no nosso caso a relação modelo/variação se dá no sentido de deslocamentos temporais, e não por alteração de valores, como são os exemplos citados por Arom. Ou, colocando de outra forma, o modelo não seria uma simplificação temporal dos agrupamentos, mas um rearranjo dos ataques.

Quando comparamos o objeto de estudo de Arom com o nosso verificamos que nas manifestações centro-africanas, vai-se das variações ao modelo no sentido da simplificação de valores da figuração rítmica. Dessa forma um fragmento rítmico como:



Exemplo musical 6 – Uma variação.

Teve seu modelo detectado como:



Exemplo musical 7 – Um modelo.

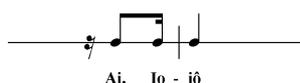
No caso da divisão na canção brasileira, a modelização trabalha no sentido do deslocamento ou da quantização da variação, operando uma adequação da prosódia e, na maioria das vezes, pequenos ajustes rítmicos no sentido de uma frase mais regular. Como exemplo poderíamos tomar o verso inicial da canção “Ai, Ioiô”. Ele pode ser articulado pelo intérprete desta forma (é um exemplo real como veremos na análise das versões desta canção):



Exemplo musical 8 – Uma interpretação real.

Entretanto o ouvinte não percebe, numa escuta superficial, a presença de qualquer irregularidade prosódica porque o intérprete habilmente refaz a acentuação natural da melodia – aqui o salto intervalar e o maior duração ajudam a intensificar a segunda sílaba de “Ioiô”.

O modelo neste caso seria representado desta forma:



Exemplo musical 9 – Uma simplificação.

Ou seja, com o acento tônico coincidindo com o tempo forte do compasso.

Embora a reflexão sobre modelo e improvisação aqui apresentada encontre paralelos bastante óbvios com a nossa música popular, a opção nesta dissertação foi de buscar um elemento de comparação, um “modelo” para análise das gravações, dentro da própria prática da música popular, tentando estabelecer uma forma mais simples da canção a partir de suas versões mais antigas, isolando elementos comuns entre elas, e na consulta a profissionais ligados à tradição do samba, sobre o que seria o seu perfil tradicional.

Deslocando um pouco o foco de nossa reflexão, podemos encontrar semelhanças entre esta forma estratificada que guia nossa escuta na música popular, e o papel exercido pelas formas clássicas (o rondó, a sonata, a fuga, etc) na fruição do ouvinte de música erudita. Estas formas, enquanto estrutura e organização, também trabalham para o músico ou ouvinte treinado, como um roteiro para a percepção da obra. No momento em que é reconhecida como sendo estruturada num daqueles padrões recorrentes, o tipo ideal passa a organizar a expectativa do ouvinte. Nos pontos onde a obra se apresenta de forma irregular ou inesperada em relação aos procedimentos idealizados, desperta-se no ouvinte uma fruição mais atenta, e a necessidade de uma resposta estética efetiva. A quebra de expectativa exigirá uma reavaliação do que foi escutado, e uma nova expectativa surgirá na espera de um retorno ao padrão (Meyer, 1956).

Nesta obra, *Emotion and meaning in music*, Leonard Meyer faz uma reflexão detalhada sobre a construção de significados no discurso musical através de um jogo contínuo

entre expectativas e a confirmação ou não destas. O ponto central de sua argumentação é que a emoção ou o afeto é despertado quando, em uma situação musical, uma expectativa é temporariamente inibida ou permanentemente bloqueada. Neste caso tanto o estímulo que desperta tal expectativa como a sua resolução são elementos musicais. É a música, ela mesma, que ativa as tendências, de algum modo as inibe, e vem a fornecer soluções significativas e relevantes. O autor observa que tais relações de antecedência e consequência não são de forma nenhuma inatas: são culturalmente construídas, de forma que um ouvinte já traz crenças pré-definidas na força afetiva da música para o ato de fruição.

É importante notar que as “emoções e afetos despertados” não se traduzem por alegria, tristeza, melancolia, etc, mas são partes de um processo dinâmico e inconsciente que capta a atenção do ouvinte, conduzindo-o à avaliação estética da obra.

Culturalmente um estímulo musical, observa Meyer, carrega em si uma série de desdobramentos possíveis, sendo alguns mais prováveis que outros: a dominante que aponta para a tônica, mas que eventualmente tem uma cadência deceptiva; um salto melódico amplo que aponta para a continuação em outra direção, etc. Portanto o consequente de alguma forma está implícito na tendência estabelecida no estímulo inicial. Tais tendências são expectativas.

De maneira similar as grandes obras da música popular, aquelas que se sedimentaram dentro do repertório, estabelecem no ouvinte expectativas que serão ou não confirmadas por uma nova leitura proposta àquela canção. E é jogando com as expectativas do público que o intérprete popular criará sua interpretação pessoal para uma canção – um novo ponto de referência, um novo “original” – que poderá inclusive se tornar um novo clássico.

CAPÍTULO 2 - TEXTO E PERFORMANCE NA MÚSICA POPULAR

A musicologia surge no século XIX como disciplina orientada para o estudo da música a partir do texto escrito, voltando-se para o acervo de uma tradição que por esta época já acumulava séculos de história. O objeto principal desta disciplina era então os manuscritos e as anotações dos grandes compositores, e a relação destes documentos com as várias edições que neles tiveram origem.

Dentro da perspectiva de uma nova tendência na musicologia, o estudo da performance tem deslocado o foco da partitura para o entendimento da *música como performance*²³, na busca do entendimento de como as diretrizes estabelecidas em um documento (uma partitura) se materializaram num corpo sonoro (uma gravação) sob a ação de um artesão (o intérprete). Embora se aponte para estudos isolados anteriores, é nas décadas finais do século XX que a pesquisa empírica das performances começa a encontrar seu espaço dentro da musicologia. Tal abordagem se tornou possível principalmente a partir do aumento da capacidade de processamento e do barateamento dos computadores pessoais, ao mesmo tempo em que a redução de custos do *compact disc* (CD), tanto do ponto de vista industrial como de direitos autorais para o acervo das primeiras décadas do século XX, contribuiu com uma pletera de relançamentos em formato digital de gravações antigas, disponíveis somente até então padrões 78 rpm, fitas cassete e LP.

Dentro do acervo de gravações do repertório clássico-romântico, o crescimento do estudo da performance como área de pesquisa tem focado sobre diferentes tradições de interpretação, sobre a natureza destas interpretações e sua relação com a análise musical,

²³ Existe um debate entre os estudiosos de música em relação ao termo *performance*, mas aqui o utilizamos no sentido de interpretação, apresentação ou execução musical, gravada ou não.

colocando em evidência um legado imenso de gravações históricas e buscando o que este legado pode nos informar sobre mudanças de estilo na abordagem de um mesmo material.

Cook (2003) observa esta mudança de paradigma na musicologia: a abordagem da partitura como um roteiro ao invés de como um texto definitivo, procurando relações horizontais entre várias realizações de uma mesma obra, ao invés de procurar no passado por origens improváveis daquele texto. A busca maior aqui é pelo entendimento de uma performance em relação à outra, ao invés dela em relação à partitura. O autor vai concluir que “uma dada performance (...) vai construir seu significado a partir da relação entre esta e todo um horizonte de expectativas estabelecido por outras performances” (p. 206). O ouvinte de música clássica ao ouvir então uma nova versão da Quinta Sinfonia de Beethoven, construirá sua avaliação a partir da expectativa criada por todo um conjunto de experiências auditivas acumuladas em escutas anteriores daquela sinfonia. As nuances interpretativas se somam dentro do acervo estético-histórico do ouvinte, e se estabelecem como elemento de comparação para esta nova abordagem, sem perder de vista a possibilidade da comparação de cada uma destas realizações com sua forma perenizada na partitura.

Em se tratando da música popular, dada a fragilidade do roteiro escrito, todo o horizonte de expectativas se cria a partir somente do histórico auditivo-cultural do músico e do ouvinte, isto tanto em relação à regravação de um clássico, quanto em relação a uma canção inédita.

A musicologia tem se dedicado ao estudo da performance com o objetivo de documentar o que ali se revela, além do proposto na partitura, na possibilidade de transformar esta performance num objeto concreto de estudo, com a mesma tangibilidade que estava anteriormente associada a partituras, manuscritos e rascunhos. As gravações, desnecessário dizer, constituem um depósito de evidências enorme, um acervo que acumulou um repertório

imenso nesses mais de cem anos de som gravado, e para todos os efeitos representam os dados sobre os quais esta musicologia da performance se debruça.

2.1 – Original e Originais

Na música erudita podemos comparar duas realizações de um quarteto de Beethoven e verificar como cada “executante” realizou o “conjunto de instruções” estabelecidas pelo compositor, podendo haver pequenas diferenças em termos da edição utilizada para cada uma das execuções. Mas em geral, dada uma mesma edição como ponto de partida, as diferenças apontadas serão em termos de agógica, da sonoridade específica de cada grupo (instrumentos diferentes, sutilezas em termos de realização de articulações, etc) e dos planos sonoros constituídos pela dinâmica interna de um grupo (uma viola, por exemplo, pode ganhar mais relevo numa performance, trazendo para o primeiro plano uma linha melódica não aparente em outra realização). Além, é claro, de elementos que surgem da interrelação dinâmica entre os músicos, mantendo-se o corpo central de eventos determinados pela partitura.

Na música popular temos uma deficiência em termos de referência documental na medida em que não existe o registro escrito de uma canção: a partitura – o “texto” – não existe *a priori* ou não responde inteiramente por aquela performance, a canção se substancia somente enquanto performance ao vivo ou gravada. A disponibilidade de material impresso é ínfima e incipiente em termos de sua capacidade de recriar a obra, ao contrário do ambiente “erudito” em que as performances têm como referência um documento comum, um “texto” já estabelecido e consagrado pela tradição (é claro que nos referimos aqui ao material da tradição clássica e romântica).

Dessa forma, na música popular, os registros sonoros são a própria obra constituída. Cada registro representa ao mesmo tempo uma performance e um original para referências

posteriores, uma nova leitura desta obra baseada nesta performance irá se constituir numa referência original/performance, e assim sucessivamente. Enquanto uma edição impressa de um quarteto de Beethoven será material de referência para o estudo de cada uma das performances da obra, na música popular cada um dos registros, de cada uma das canções, irá constituir material de referência único. Mesmo a comparação entre as gravações de uma mesma obra (digamos, “Carinhoso”) deve ser feita levando-se em conta que o que mantém o parentesco entre elas são alguns elementos do primeiro plano da canção: a letra, a linha melódica (esta podendo sofrer adaptações) e a harmonia (o terreno mais elástico em termos de manipulação, principalmente a partir do advento da Bossa Nova). Elementos importantes variam de maneira às vezes contundente de um registro para outro: o timbre, a agógica e a articulação da voz principal (voz masculina / feminina, solista instrumental dos mais variados), o acompanhamento (orquestras dos mais variados tamanhos, grupos “regionais”, grupos de samba, etc), o andamento; etc.

Em seu trabalho sobre os primórdios do arranjo na música popular brasileira, Aragão (2001) argumenta que enquanto na música clássica a visualização de uma “instância de representação do original” é imediata, tal não acontece na música popular. “O que poderia defini-la? Uma partitura? A primeira gravação de uma obra? A versão apresentada em uma primeira execução?” reflete o autor, para depois concluir que o original em música popular é um conceito “virtual”, que só materializa através de um arranjo, necessário à consumação de uma gravação ou de uma apresentação da obra. O arranjador parte nos casos mais simples, continua o autor, de uma melodia. Aragão reconhece que pelo menos em termos de músicas ligadas à indústria do disco a melodia faz parte do original “virtual”, passando a refletir em seguida sobre que outros elementos poderiam ser apontados como parte deste original: uma harmonização, uma levada, etc.

Concordamos com o autor na existência do “original virtual” em música popular, mas gostaríamos de levar a questão um pouco além: que melodia é essa que servirá de substrato ao trabalho do arranjador? Dependendo de onde tal melodia foi captada (do compositor, de uma roda, de uma gravação anterior) seu perfil rítmico-melódico terá nuances diferenciadas, e que resultará numa nova construção a partir da leitura do intérprete a quem o arranjo se destina, e a partir deste ponto uma nova referência, uma nova escuta, e portanto um novo histórico para aquela canção.

Há um jogo intenso de forças na fixação de uma obra popular, assim como em qualquer circunstância em que o homem trabalha em equipe. Imaginando uma sessão de gravação – por exemplo nos primórdios da Casa Edison – o músico popular irá construir sua performance através do equilíbrio entre elementos próprios daquela realização – a obra e o estilo em questão, as condições técnicas, o processo de gravação, o grupo de músicos com quem interage – e elementos externos, de sua própria história: a sua bagagem cultural, sua intimidade com o gênero, e também sua facilidade para se adequar a uma situação artificial de performance própria dos estúdios de gravação. Em épocas posteriores teremos ainda, nas gravações ao vivo, a interação direta do artista com o público como elemento determinante.

Fica o registro sonoro, mas poucos documentos sobrevivem, ainda mais que uma parcela significativa dos músicos populares trabalha “de ouvido”... Eventualmente consegue-se localizar algum registro remanescente de determinada gravação. São, em geral, partituras soltas com indicações da melodia e da harmonia, que adicionam pouca informação à própria escuta.

Portanto, para a análise deste material é necessário primeiro re-construir estas partituras, transcrever estas gravações, não com o intuito de estabelecer condições de recriá-las, mas com a intenção de uma transcrição descritiva, com o objetivo de termos um material de referência que registre de forma analisável a performance em questão, pelo menos no que

diz respeito ao elemento em foco - no nosso caso o desdobramento rítmico do canto. Isto exige um trabalho intenso de escuta e análise, sendo muito comum a necessidade de intuir algum elemento: são pequenos fragmentos de frases, são acordes difíceis de identificar devido à formação de uma massa sonora bastante complexa nos canais de áudio, que não podemos concluir com certeza do que se trata e, para que a representação não fique incompleta, fazemos uma estimativa do que “poderia ser”.

2.2 - Por uma genealogia da canção popular

A música erudita sofre a ação de processos editoriais lentos mas contínuos na medida em que novas evidências históricas apareçam - manuscritos descobertos, cartas inéditas do autor, etc – jogando nova luz sobre um elemento ou outro da obra. O mesmo se dá com a canção popular mas por ação de seu uso sistemático dentro da tradição. É evidente que este é o caso somente daquelas com força suficiente para se incorporar ao repertório consagrado da MPB, passando a circular em rodas, serestas, saraus, botequins e outras formas de reunião próprias do gênero. Ao cair no gosto do público a canção passa a sofrer pequenos ajustes, tendendo na maioria das vezes para a simplificação de seu contorno melódico ou de sua projeção rítmica.

Com a canção popular flutuando entre a sua forma estática – a gravação – e sua forma dinâmica – a sua inserção na tradição – podemos observar duas formas de evolução, uma mudança contínua, gradual, ou uma mudança pontual. No caso da mudança contínua temos uma obra que ao cair nas rodas de samba e choro²⁴, estará se moldando sob um jogo de forças intenso entre o solista – este tendendo para uma reformulação mais contundente do contorno

²⁴ O exemplo aqui espelha minha experiência, podendo aplicar-se a qualquer outro gênero popular em se tratando da ação da tradição.

melódico – e o coro – este tendendo para a simplificação. Elementos de uma ou outra abordagem podem incorporar-se lentamente ao perfil melódico daquela canção. O caso pontual acontece – por vezes com uma elaboração bastante profunda – quando o artista retorna a um original já há tempos diluído na tradição com a determinação firme de recriar a obra. Este é um momento delicado na história daquela canção: a nova versão apresentada pode se estabelecer, dado o desconhecimento do público de uma tradição anterior, como o ponto de partida de uma nova linha de evolução, completamente descolada da tradição que conduziu a canção até aquele momento. Não estamos fazendo apologia ao continuísmo, afirmando que só o que vem da tradição tem valor. Os choques estéticos são parte vital no lento processo de transformação da música popular. Só argumentamos que o respeito e o cuidado deveriam nortear tais práticas - mas não é o que se vê ...

Devemos, portanto, refletir sobre a genealogia das performances em música popular, para verificar se é possível apontar as mudanças históricas por que passou.

O paradigma atual desta nova musicologia de base experimental aponta para avaliações sincrônicas entre performances, estudando o processo de construção de significados em cada uma delas (Cook, 2003). No caso da música popular, na falta de um registro definitivo, a transformação da obra chega por vezes a ser bastante profunda: antes de ser uma restrição, está é a própria razão de ser do popular. É a melodia que se transforma e continua a mesma, que está sempre interagindo com os atores daquela tradição. No entanto, apesar desta possível “disparidade” entre versões, sentimos a necessidade de um estudo mais diacrônico, tentando estabelecer a ação da tradição sobre seus vários elementos. A idéia seria estabelecermos um tipo de edição aberta²⁵ de uma determinada canção, não para engessarmos a sua evolução, mas para entendermos a ação do meio e do tempo sobre ela.

²⁵ Uma edição aberta incluiria, sob o ponto de vista estritamente musicológico, tanto as versões editadas como aquelas que sofreram a ação da tradição sobre a obra (anotações de ensaio por exemplo). A tipologia das edições musicológicas está descrita em Figueiredo (2004).

Aqui é interessante, dentro da musicologia tradicional, um paralelo com a onda de edições práticas que dominou o mercado editorial no final do século XIX. Eram as chamadas “edições comentadas” – e por vezes extremamente manipuladas – pelos grandes intérpretes de então. Cada grande pianista ou regente daquela época se propunha a criar a sua edição da obra dos grandes mestres, refazendo articulações, indicações de pedal, inclusive chegando ao limite de alterar notas e até mesmo seções inteiras das obras em questão. Dadelsen (1991) comenta a encruzilhada a que se chegou neste instante: “do momento em que o material é flexível e sujeito às deformações, quase não se colocavam limites às interpretações e as variações subjetivas; a imagem originária, sob tais re-elaborações, ameaçava cada vez mais desaparecer” (p. 5).

A musicologia tradicional em grande parte orienta-se, na pesquisa de determinada obra, na constituição do seu “stemma”, um termo tomado da filologia, significando a genealogia de suas edições. O objetivo é estabelecer as origens do material editorial de determinada obra, a partir de manuscritos, rascunhos e anotações do compositor.

Vamos comparar os caminhos da obra popular e clássica desde a sua concepção até o seu registro sonoro, e avaliar a busca da musicologia em cada caso.

Como ponto de partida podemos imaginar o procedimento mais comum para um compositor entre os períodos clássico e romântico. Terminada a obra (1º original) o compositor enviava seu manuscrito para um copista “passar a limpo” o material original, o que gerava uma nova partitura apelidada “bela cópia”, onde o compositor fazia uma primeira revisão, eventualmente fazendo alguma alteração (2º original). Este material era enviado ao editor que enviava de volta ao compositor uma primeira prova para avaliação, resultando em nova revisão e possíveis alterações (3º original). Ao final deste processo tínhamos a edição 1. Mais tarde o compositor decidia modificar mais alguma coisa, e a editora produzia a edição 2. Tempos depois, em outro país, outra editora decide fazer sua edição, no entanto usa para isso

o material do segundo original (a bela cópia), sem as revisões subseqüentes, gerando a edição 3. A figura abaixo resumiria estes caminhos²⁶:

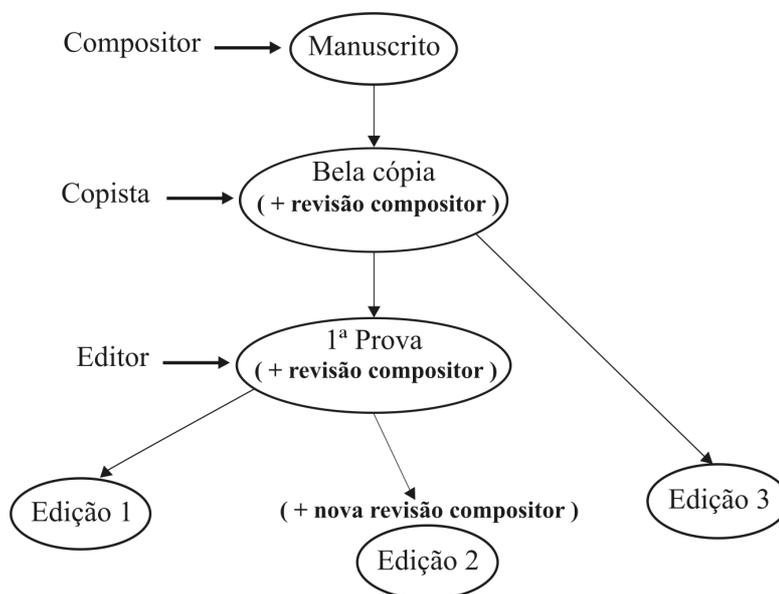


Figura 1 – Os vários caminhos editoriais de uma obra.

O que a musicologia histórica busca nesta genealogia é chegar a uma edição que reflita as intenções do compositor, ou então, reunindo as versões mais confiáveis, deixar a cargo do intérprete a decisão de que material utilizar.

Por outro lado a musicologia experimental vai tentar estabelecer relações entre várias performances de uma mesma obra, cada uma delas baseada numa mesma edição, ou eventualmente em mais de uma delas.

Por exemplo: uma orquestra grava uma obra usando a edição 1, mas também utiliza alguns elementos da edição 2. Algum tempo depois outra orquestra grava baseando-se somente na edição 2, e outra orquestra ainda monta a obra a partir da edição 3, menos confiável, mas também recolhe informações da edição 1. Resumindo:

²⁶ Esta reflexão sobre processos editoriais de uma obra musical foi construída a partir de anotações de aula na classe de Musicologia do Prof^o Carlos Alberto Figueiredo, como parte do currículo regular do curso de mestrado na UNIRIO, durante o primeiro semestre de 2005.

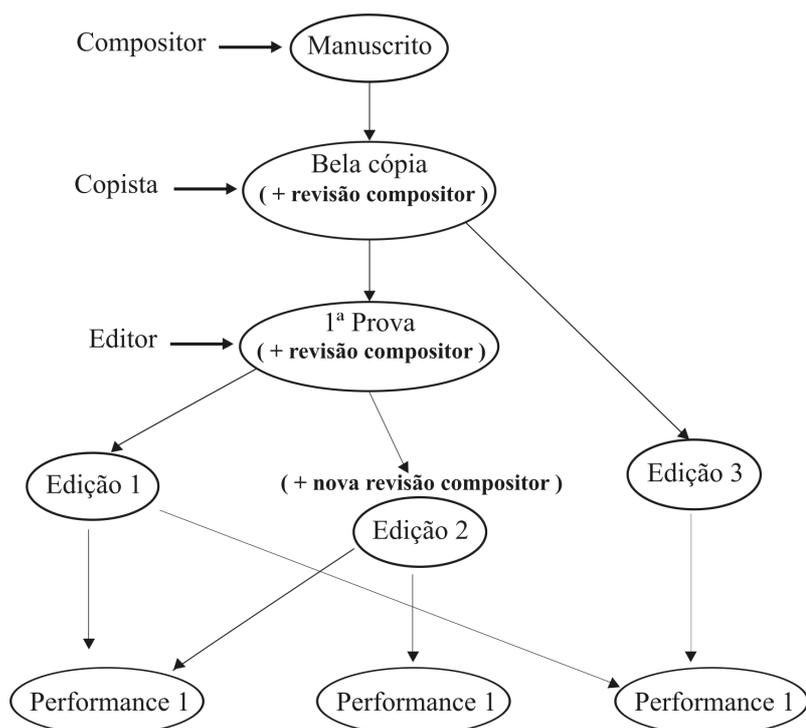


Figura 2 – As várias edições e as performances possíveis.

Caberá então à musicologia experimental avaliar cada uma destas performances em relação ao seu original, e mais importante, compará-las para detectar como cada uma delas criou uma identidade própria, pondo em relevo sonoridades diferenciadas e particularizando a abordagem.

Aragão (2001) ao descrever o processo de produção da obra clássica, apresenta uma simplificação deste nosso diagrama, apresentando uma conexão direta entre compositor, obra original e obra gravada, agrupando as várias fases do original e suas edições sob a denominação “obra original”. Não deixa de ter razão na medida em que cada uma delas é uma partitura autônoma – capaz de representar a obra como tal – e todas guardam entre elas uma afinidade total. Nossa representação teve como objetivo chamar a atenção ao fato de que nuances interpretativas diferentes poderão ter origem em edições diferentes.

Voltando às nossas reflexões dentro de uma musicologia “popular”, verificamos que na falta um documento de referência que dê suporte à prática, as performances terão uma

tendência a serem relacionadas umas às outras, existindo mesmo uma relação de paternidade ou parentesco entre elas.

Uma exemplo: tendo Pixinguinha gravado sua valsa “Rosa”, teremos uma primeira performance. Tempos depois Altamiro Carrilho baseia-se na versão de Pixinguinha e grava sua versão (performance 2), o mesmo fazendo Jacob do Bandolim tempos depois (performance 3). Passado algum tempo o Mauro Senise decide homenagear o Altamiro e faz uma recriação de sua versão (performance 4). Por outro lado, o Hermeto Pascoal decide dar sua versão, mas para isso baseia-se em sua experiência pessoal, sua vivência dentro da música instrumental, sem se incomodar em referenciar quaisquer fontes anteriores. Não se argumenta que nenhuma partitura faria parte destes projetos, mas quaisquer que fossem não seriam significativas para nenhuma das performances resultantes. Resumindo:

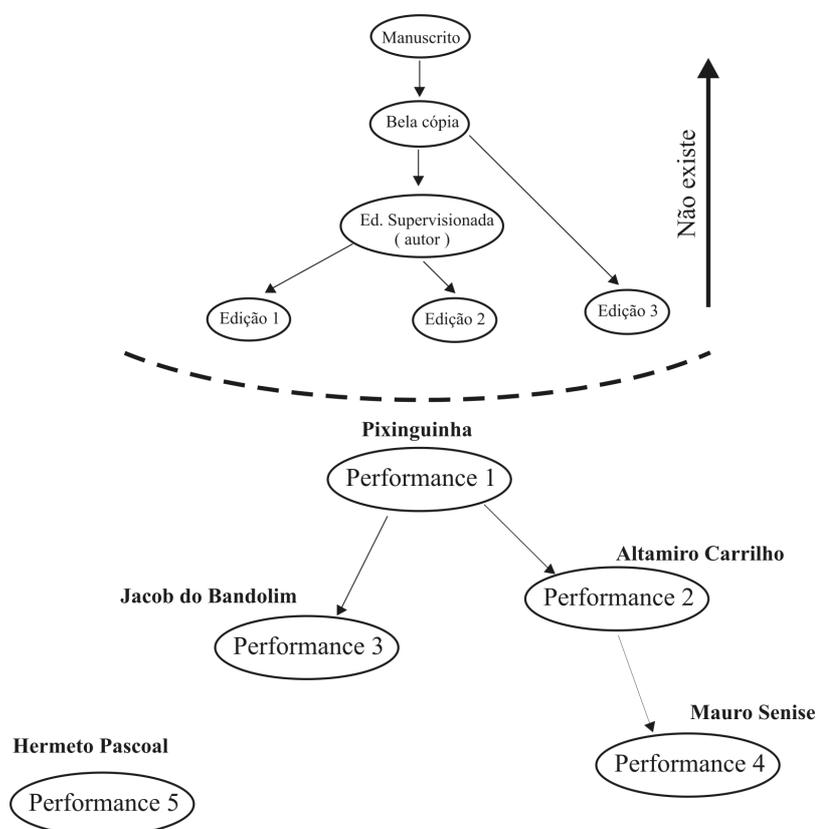


Figura 3 – Uma genealogia possível para a gravação de uma canção de Pixinguinha.

Muitas vezes esta possível genealogia entre performances é facilmente detectada. Como exemplo podemos citar as gravações de Jacob do Bandolim para “Ingênuo” e “Lamentos” (ambas de Pixinguinha), que se tornaram referências nas rodas de choro, e modelo para gravações posteriores apesar dos registros do próprio autor. Algumas vezes é possível mesmo detectar se determinado músico (por exemplo um clarinetista) estudou determinada obra (por exemplo “Serenata no Joá” de Radamés Gnattali) a partir de uma fonte (Luís Americano) ou outra (Jacob do Bandolim). Jacob foi bastante representativo neste aspecto: por conta da força expressiva de suas interpretações (e de uma rigidez férrea no controle de seu regional), suas gravações passaram a representar modelos dentro do universo do choro. Mas na maior parte das vezes tal familiaridade entre versões diferentes de uma mesma canção não é tão evidente.

Dentro da mesma linha de pensamento citada anteriormente, Aragão (2001) apresenta também uma conexão direta entre o compositor e a obra gravada no campo de produção popular:

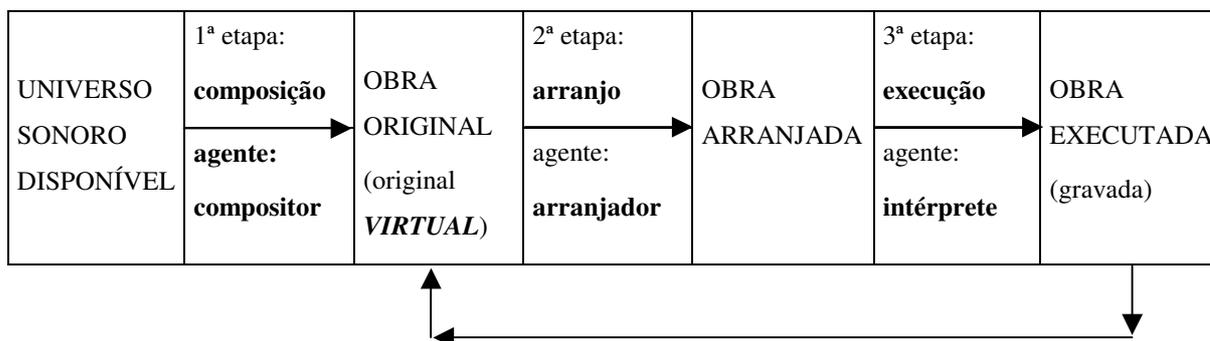
Quadro 2 – Gráfico de Aragão (2001) sobre a produção da obra popular.

UNIVERSO SONORO DISPONÍVEL	1ª etapa:	OBRA ORIGINAL (original <i>VIRTUAL</i>)	2ª etapa:	OBRA ARRANJADA	3ª etapa:	OBRA EXECUTADA (gravada)
	composição		arranjo		execução	
	agente: compositor		agente: arranjador		agente: intérprete	

Fariamos apenas a ressalva de que dentro deste campo de produção há uma realimentação no processo, na medida em que a obra executada (gravada) passa a ser um novo elemento na composição do original virtual, os elementos musicais definidos nesta realização passam a figurar dentro da “instância de representação do original” daquela obra.

Quadro 3 – Gráfico de Aragão (2001) sobre a produção da obra popular modificado.

A obra gravada reconfigura o conceito de original virtual.



Voltamos a Cook (2003) quando observa que, apesar do trabalho editorial contínuo ainda existente sobre as sinfonias de Beethoven, a identidade de uma obra como por exemplo a 9ª Sinfonia é construída não só pela referência à partitura, mas também com relação a todo o campo de suas performances (p. 207).

Por este caminho chegamos no popular a uma conclusão quase óbvia. Dada a falta do texto de referência, uma canção como “Aquarela do Brasil” tem sua identidade formada somente pelo campo de suas realizações. Toda a nossa expectativa em relação a recriações futuras se fundamenta em nossa experiência com versões anteriores.

2.3 – A transcrição do popular

“Nada melhor que o disco para demonstrar o que é o timbre, a entoação, o caráter vocal de nosso povo”. Mário de Andrade (1975, p. 127) já apontava para as possibilidades advindas da análise da performance a partir de gravações. O autor fez uso intensivo delas para análise de questões fonéticas no canto popular, inclusive transcrevendo algumas, apontando a forte característica nasal dos intérpretes. Fez uma descrição sucinta de problemas de dicção e prosódia em gravações de Sílvia Caldas e Carmem Miranda, para citar alguns. Neste texto o

autor somente aponta a versatilidade rítmica do intérprete popular, sem no entanto fazer uma análise mais detalhada dos seus procedimentos. Em outra obra o autor concluirá que o brasileiro “Fez do ritmo uma coisa mais variada, mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial” (Andrade, 1972, p. 32).

Apesar da orientação do mestre fica sempre um temor quando se cogita trabalhar com transcrições da performance popular: todos respeitam o acervo, admiram as interpretações, mas tornam-se receosos quanto aos riscos em grafá-lo. É sempre um dilema: até onde devemos nos aprofundar na representação? Qual será o menor valor rítmico a ser representado? A grafia resultante pode apresentar uma simplificação que não retrate com um mínimo de veracidade o que está se desenrolando.

No caso do jazz a transcrição de solos e improvisos é uma tradição de longa data, ainda hoje presente em revistas especializadas. O desenvolvimento da memória aural sempre foi a forma principal de aprendizado dos músicos desta tradição: aprender algo em um contexto – um acorde, uma escala, uma frase – para depois lançar mão deste material em uma outra situação (uma prática bastante semelhante à dos nossos músicos “de ouvido”). Alguns músicos encontraram na transcrição uma ponte entre a escuta e a performance: transcrevendo o improviso, o músico podia entender o princípio da improvisação e a partir daí gerar elementos originais. A transcrição figura nesta prática como ferramenta de análise e criação. Este procedimento depois encontra eco no meio acadêmico, e a partir daí as transcrições tornam-se mais elaboradas, pois enquanto o músico tende para uma transcrição mais orientada para a performance, o acadêmico procura um nível de rigor e detalhes mais orientado para a análise. Estas duas abordagens nos remetem às categorias propostas por Seeger (1958) mencionadas anteriormente.

No nosso caso a transcrição tem como objetivo colher elementos que expliquem, ou tentem explicar, os processos de elaboração rítmica que se desenvolvem no canto popular, em

especial no samba-canção. O objetivo então é colocar o foco num elemento principal – a rítmica do canto, portanto um elemento em primeiro plano – e incluir outros (harmonia, contracantos, etc) na medida em que sejam elementos característicos de determinada gravação, ou que tenham importância direta no comportamento do canto.

Estaremos transcrevendo a partir de arquivos de áudio digital gerados a partir dos velhos discos de 78 rpm. Em sendo assim é preciso observar que esta é uma operação que demanda uma série de cuidados. Ao fazer uma breve descrição dos avanços recentes na pesquisa de sons gravados, Leech-Wilkinson (2001) chama a atenção para os efeitos colaterais que os processos de conversão dos antigos formatos para o digital pode gerar: alterações de velocidade e altura, equalização final dependendo do gosto de quem os processa, etc. Aponta que uma condição ideal seriam laboratórios em que estivessem disponíveis tanto a versão digital como a versão original. Além destes problemas, Clarke (2004) chama a atenção para uma certa artificialidade resultante dos processos de gravação (mais reduzida em gravações ao vivo). Por exemplo, nos primórdios das gravações os músicos deveriam se apertar na frente de um cone (na gravação mecânica) e depois na frente de um único microfone (a partir da gravação elétrica) para registrar as canções. Tais procedimentos estavam bem distantes da forma social de realização daquela música. Outra questão levantada pelo autor é a manipulação intensa que começa a existir a partir das gravações em fita do início da década de 1950. Relata que no tempo dos antigos discos de vinil (LP), a fita master de um projeto de 50 minutos poderia ser o resultado da colagem de até 150 pedaços (o chamado processo de corte e edição).

Os procedimentos hoje em dia são ainda mais invasivos. Com os novos recursos digitais, um engenheiro de gravação pode corrigir ataques e afinação, de forma que o mais desastrado dos cantores soe pelo menos minimamente “correto”. De qualquer maneira, embora as gravações não sejam resultado de performances reais, elas representam uma das

formas mais importantes na qual a música foi consumida em todo o século XX, e por um público sempre crescente.

Vivemos uma carência muito grande de material impresso, mesmo em termos simples de melodia e cifra, que dê conta pelo menos de uma primeira noção da obra, assombrados entre edições práticas facilitadas (como as de Mário Mascarenhas) e edições como os “84 chorinhos famosos” (Irmãos Vitale), conhecida no meio chorão como “84 chorinhos errados” (sem perdermos de vista que, em se tratando de música popular, o documento de referência de uma obra é sempre sua versão gravada). Soma-se a isto o fato de o músico popular ser reconhecidamente deficiente no que diz respeito à leitura de partituras (mas isto está mudando...).

Vivemos então numa “sinuca de bico”: não existe material confiável, ao mesmo tempo não podemos aprofundar e detalhar a representação, sob pena de tornar o material ininteligível para o músico médio ... Mas precisamos dar um passo adiante. Só nos aproximaremos do “suingue” – esta entidade quase sobrenatural da música popular – se tentarmos detalhar cada uma das forças envolvidas no processo. Se nos debruçarmos sobre a obra, por exemplo, de um Cyro Monteiro, decifrando e registrando todas as suas nuances interpretativas, estaremos nos aproximando de uma compreensão mais profunda da música popular.

Estamos cientes que ao estudar as gravações, estaremos nos defrontando com imagens estáticas de uma prática que desde então já se transformou, pois na dinâmica da música popular é na performance que se agregam seus elementos mais significativos, é no exato momento da realização que se cria o sentido e o valor da obra. Jacob do Bandolim escreve na contracapa de seu LP “Primas e Bordões” (RCA Victor, 1962) sobre as pequenas incorreções que ocorrem na prática do choro:

Ou alguém já viu, numa roda de choro, qualquer interrupção para acertar um detalhe de uma música executada? É raro, pois gostoso mesmo é o improvisado e o imprevisto durante o pretenso “ensaio”. E com espantosa facilidade, criam,

naquele instante, verdadeiras obras de arte popular sem que, por vezes, lhe dêem o devido valor. Movidos por estranhos impulsos, em frases melódicas, autênticas filigranas, exteriorizam sentimentos diversos que vão da brejeirice de um chorinho dançante à dorlência de uma saudosa valsa.

2.4 – As várias faces de uma mesma canção

Ao cantarmos despreocupadamente uma das canções mais tradicionais do repertório de música popular no Brasil, “Carinhoso” (Pixinguinha / João de Barro), é provável que o façamos muito próximo ao que está escrito abaixo:

Carinhoso
Pixinguinha / João de Barro

Meu co - ra - ção, não sei por quê Ba - te fe - liz

— quan - do te vê E os meus o - lhos fi - cam sor - rin - do E pe - las

ru - as vão te se - guindo Mas mesmo*as - sim Fo-ges de mim Meu co-ra

Exemplo musical 10 – A primeira parte de “Carinhoso”.²⁷

(ver faixa 14 do CD em anexo)

Poderíamos até argumentar pela flexibilização de algumas das síncopes, transformá-las em quiálteras, mas verificamos que esta grafia representa com bastante verossimilhança o contorno da melodia consagrada. Apresenta perfil melódico bastante regular com construções

²⁷ Fonte: *O Melhor de Pixinguinha*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997, p. 28.

paralelas dos seus incisos e a prosódia corretamente colocada em relação à métrica tradicional.

Grafamos agora uma performance da Elizeth Cardoso:

Carinhoso
Pixinguinha / João de Barro

Versão: ELIZETH CARDOSO
LP "A enluarada Elizeth"

$\text{♩} = 52$

Meu co-ra-ção, não sei por quê Ba-te fe-liz

quan-do te vê E os meus o-lhos fi-cam sor-rin-do E pe-las

ru-as vão te se-guin-do Mas mesmo*assim Fo-ges de mim Meu co-ra

Exemplo musical 11 – A versão de Elizeth Cardoso para a primeira parte do “Carinhoso”.²⁸

(ver faixa 15 do CD em anexo)

Se analisarmos somente do ponto de vista da estrutura métrica detectamos logo de início um possível erro de prosódia na acentuação de “coração” (a sílaba átona da palavra oxítona sendo executada no primeiro tempo do compasso), o que provavelmente nos teria dificultado a compreensão do texto. O mesmo acontece com praticamente todos os incisos subsequentes. A interpretação poderia nos soar desconfortável, com a mensagem perturbada por uma prosódia deficiente, mas não é o que acontece, pois reconhecemos de imediato a canção, sem necessariamente apontar nada de anormal nem com o texto nem com o perfil melódico, no máximo reconhecendo certa “liberdade de interpretação”. Isto acontece por

²⁸ Fonte: LP “A Enluarada Elizeth”. Copacabana CLP 11706/7, 1967.

conta, em primeiro lugar, da maestria da intérprete em dizer o texto com sua acentuação natural deslocada da estrutura métrica do compasso: a performance da Elizeth acentua por outros meios – no caso pela duração – as sílabas tônicas da canção. Em segundo lugar, por que os versos e o contorno geral da melodia nos remetem a realizações anteriores desta canção – quase podemos cantar junto!

Estas observações nos remetem ao conceito de modelo detectado por Arom (2001) em seus estudos da música centro-africana. Por conta de sua presença marcante na tradição da música popular, o perfil melódico de uma canção se sedimenta, e passa a servir de modelo para “variações” subseqüentes, sendo, é claro, que devemos entender variação aqui como as interpretações posteriores. Do mesmo modo que no caso dos músicos da tradição centro-africana, aqui podemos também “detectar erros”, o que neste caso seria indicar a “liberdade de interpretação”; a variação também permanece no âmbito do reconhecimento da peça; dentro do ponto de vista da música popular, modelo e variação são culturalmente equivalentes.

O que a prática nos mostra é que em alguns momentos podemos detectar a existência de um modelo que se consolida na forma de um contorno ritmo-melódico para uma dada canção. É provável que este contorno tenha nuances pouco diferentes para cada um de nós, dependendo da intimidade com o repertório, com as práticas musicais onde ele surge e com o acervo gravado daquela peça em particular. Não tem forma definitiva, pois pode sofrer a incorporação de elementos não “originais” enquanto sobrevive dentro do repertório popular, mas podemos detectar alguns elementos que permanecem entre uma performance e outra, e outros, que variando de uma versão para outra, serão objeto de “ajuste” na tradição.

Este contorno é o que fica na memória, por exemplo, depois de ouvirmos uma melodia popular que nos cativa, e que de alguma forma nos encontramos cantarolando mais tarde. Também é articulado quando nas rodas de samba todos cantamos em coro:

“Se um dia... meu coração for consultado...” (*Foi um rio que passou em minha vida* de Paulinho da Viola). O coro, dentro da tradição do samba, sempre direciona a melodia para um perfil mais regular.

Este contorno pode ser identificado também quando a melodia é apresentada naquelas interferências instrumentais da melodia depois do solista (nas cordas, nos metais, etc). É também como normalmente encontramos as melodias em álbuns e songbooks.

Nos álbuns de carnaval antigos, os sambas e marchas vinham registrados em sua forma mais simples: o exemplo a seguir foi editado no álbum do carnaval de 1986. O samba “Emília” (Wilson Baptista / Haroldo Lobo) teve sua primeira gravação em 1941, tornando-se o sucesso do carnaval daquele ano, e permanecendo dentro do repertório popular até hoje em bandas de carnaval. A grafia pode ser entendida como um contorno padrão para este samba, sendo bem representativa “de como se canta” nas rodas.

Gravação em Discos COLÚMBIA por VASSOURINHA

EMÍLIA
SAMBA

TROMBONE
SAX-ALTO

Wilson Baptista e Haroldo Lobo

I

II

Bis	Quero uma mulher Que saiba lavar e cozinhar Que de manhã cedo Me acorde na hora de trabalhar Só existe uma E sem ela eu não vivo em paz Emília, Emília, Emília Eu não posso mais!	Ninguém sabe igual a ela Preparar o meu café Não desfazendo nas outras Emília é mulher. Papai do Céu é quem sabe A falta que ela me faz Emília, Emília, Emília Eu não posso mais!
-----	--	--

D.C.

Exemplo musical 12 – Um sucesso de carnaval.²⁹

Os sambas gravados nas décadas de 1920 e 1930 também podem ser considerados padrão na forma em que foram registrados, uma vez que por aqueles tempos de consolidação do gênero, os cantores não arriscavam tanto em suas interpretações.

²⁹ Fonte: “55 anos de sucessos do carnaval brasileiro: sambas e marchas de 1930 a 1986” – Mangione & Filhos, 1986. Esta é uma partitura típica para bailes de carnaval. As claves e armaduras duplas se explicam: dois instrumentos podem utilizá-la: o trombone lê na clave de fá, com a armadura de Lá bemol maior, e o sax alto lê na clave de sol com armadura de Fá maior. As alterações são ajustadas individualmente. Por exemplo no 5º sistema, 2º compasso, o que está indicado bequadro para o trombone deverá ser lido sustentado pelo sax alto.

No caso da canção foco de nossa investigação, na busca por um perfil que pudesse ser utilizado como elemento de comparação, solicitamos a três grandes arranjadores – Cristovão Bastos, Leonardo Bruno e Rildo Hora³⁰ – que anotassem a linha melódica do “Ai, Ioiô” da forma como se lembravam, sem referência ou consulta a gravações e partituras quaisquer que fossem, simplesmente puxando por suas memórias. O resultado está nos anexos 1, 2 e 3. No anexo 4 as três versões estão agrupadas, reduzidas a uma mesma tonalidade para fins de comparação.

Alguns fatos podemos observar:

- Por toda a melodia sobressai a diferença de escrita entre quiáltera e síncope. Bastos optou por uma escrita toda em síncopes, enquanto entre Bruno e Hora a escrita alterna-se entre uma e outra representação. Os arranjadores são conscientes de que o músico provavelmente executará algo entre estas duas fórmulas rítmicas, e dessa forma dentro do ponto de vista da prática popular as duas grafias praticamente se equivalem.

³⁰ **Cristovão da Silva Bastos Filho.** Tecladista, arranjador e compositor. Assinou arranjos para shows e discos de seus parceiros Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola, Élton Medeiros, Aldir Blanc e Abel Silva, além de Nana Caymmi, Edu Lobo e Gal Costa. Foi contemplado, como arranjador, com o Prêmio Sharp pelos discos "Paulinho da Viola" e "Parceria", de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, na categoria Melhor Arranjo de Samba; "Disfarça e chora", de Zé Nogueira, na categoria Melhor Arranjo Instrumental; "Tantos caminhos", de Carmen Costa, e "Resposta ao tempo", de Nana Caymmi, na categoria Melhor Arranjo de MPB; e "Agnaldo Rayol", na categoria Melhor Arranjo de Canção Popular". Constam da relação dos intérpretes de suas canções Paulinho da Viola, Alaíde Costa, Nana Caymmi, Zé Nogueira, João Nogueira, Demônios da Garoa, Raphael Rabello, Simone, Chico Buarque, Ney Matogrosso e Zezé Gonzaga, entre outros. **Leonardo Bruno Ferreira.** Maestro, compositor, arranjador, violonista. Graduado em regência na UFRJ. Filho do clarinetista Abel Ferreira. Estudou com Iberê Gomes Grosso, José Vieira Brandão, José Siqueira, entre outros. Frequentou as aulas de Olivier Messiaen e Roger Boutry no Conservatório de Paris. Na Alemanha recebeu orientação musical de Cláudio Santoro. Maestro de Beth Carvalho, Alcione, Martinho da Vila, Agostinho dos Santos, Antônio Carlos e Jocafi, Clara Nunes, Moacir Franco e Maria Creuza, foi detentor de vários prêmios publicitários. Atividade como regente de grandes orquestras: Orquestra Sinfônica Estadual do Espírito Santo, Orquestra do Teatro Nacional Cláudio Santoro, Orquestra Sinfônica Jovem de Brasília, Orquestra Sinfônica da Paraíba, entre outras. **Rildo Alexandre Barreto da Hora.** Gaitista, violonista, cantor, compositor, arranjador e produtor. Estudou composição com o maestro Guerra Peixe. Acompanhou as grandes estrelas da MPB até se tornar um produtor de nomes como João Bosco, Martinho da Vila, Beth Carvalho, Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, entre outros. Discos em parceria com Romero Lubambo, Sivuca, Maria Teresa Madeira. Ganhou o Grammy-latino na categoria "Melhor Álbum de Samba" como produtor do disco "Água da minha sede", de Zeca Pagodinho. Em 2003, entre muitos discos, produziu o CD "Zeca Pagodinho Acústico MTV". (fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira, disponível em <www.dicionariompb.com.br> consulta em 18/06/2007).

2 3

CB

Eu nas-ci prá so - frer

LB

3

RH

3

Exemplo musical 13 – Grafias de um mesmo fragmento flutuando entre síncope e quiáltera.

- Os pontos de apoio são sempre os mesmos. Os incisivos são ancorados nos mesmos tempos fortes, de acordo com o que seria esperado para uma prosódia correta. Não é só a melodia que se articula de memória, a letra também conduz de alguma forma a escrita. Podemos imaginar que enquanto anotavam a melodia, lembravam da letra e a cantarolavam.

9 10 11 12 13 14 15 16

CB

E, quando os olhos eu a - bri Quis gritar, quis fu gir Mas vo - cê, eu não sei por - que, Vo - cê me cha - mou Ai, Io -

LB

3

RH

3

Exemplo musical 14 – Incisos com prosódia correta.

- Entre os compassos 6 e 7 há uma pequena diferenciação, embora as três versões continuem com o apoio correto na última sílaba. Bastos talvez tenha separado demais “o-lhi-nhos” – o arranjador aqui parece ter se despreocupado com a letra. Hora antecipa a última sílaba.

Example 15 shows three staves: CB (Cello/Bass), LB (Left Bass), and RH (Right Hand). The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "cê Meus o - lhi - nhos fe - chou". The CB staff has measures 5, 6, and 7. The LB staff has a triplet of eighth notes in measure 5. The RH staff has a triplet of eighth notes in measure 5. Arrows point from the lyrics to the corresponding notes in the CB and LB staves.

Exemplo musical 15 – Pequenas antecipações diferenciadas

- Os três grafam uma passagem cromática no compasso 14 (“eu não sei porque”), que não aparece de forma clara senão a partir da 4ª versão, a instrumental da Orquestra Pan American, como veremos no próximo capítulo.

Example 16 shows three staves: CB (Cello/Bass), LB (Left Bass), and RH (Right Hand). The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "gir Mas vo - cê, eu não sei por - que,". The CB staff has measures 13, 14, and 15. The LB staff has triplets of eighth notes in measures 13 and 15. The RH staff has a triplet of eighth notes in measure 15. A box highlights the chromatic passage in measure 14 across all three staves.

Exemplo musical 16 – Passagem cromática.

- As versões apresentam, nos parece, uma semelhança muito grande, embora num ou noutro ponto se encontre pequenas diferenças. Por exemplo Bruno no compasso 29 atrasa um pouco enquanto Bastos adianta um pouco no compasso 30. Quando aqui falamos em atrasar ou adiantar, estamos nos referindo a uma comparação com os outros dois:

- Na repetição desta parte, enquanto Bastos permanece com a mesma grafia, Bruno e Hora se permitem alguma variação.

The image shows a musical score for three voices: *CB* (Canto Alto), *LB* (Canto Baixo), and *RH* (Repetição). The music is in G major (one sharp) and common time. The lyrics are: "não Cho-rei to - da noi-te, pen-sei". Measure 40 starts with a rest for the *CB* voice, followed by notes for *LB* and *RH*. Measure 41 is marked with a box labeled "B2" and shows a change in the *CB* line. Measure 42 continues the *CB* line. The *LB* and *RH* lines feature triplets in measures 40 and 41.

Exemplo musical 19 – A anacruse na repetição.

Em se tratando da mesma canção não seria óbvio esperar tais coincidências? Grafias com prosódia correta, com perfis de alturas praticamente os mesmos e rítmicas com diferenciações muito discretas não seria o normal em se tratando de imagens de uma mesma canção?

Com certeza sim. Enquanto imersos na prática popular estes agentes estão refletindo uma imagem que se fixou desta canção, e será exatamente esta imagem simplificada que servirá de referência para nossas reflexões no próximo capítulo. O interessante é que a qualquer um deles que se perguntasse: - “Quem canta assim?” A resposta seria: - “Ninguém!” A canção se tornaria muito monótona se cantada estritamente regular como grafada a seguir. Parece que esta seria uma primeira abordagem a partir da qual se poderia construir interpretações posteriores. Não é uma grafia definitiva mas será tomada como ponto de partida para a discussão que se segue.

Ai Ioiô

Henrique Vogeler / Luiz Peixoto / Marques Porto

Uma versão para comparação

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of 48 measures of music. The lyrics are in Portuguese. The score is divided into sections A1, A2, B1, and B2. Section A1 covers measures 1-10, A2 covers 11-16, B1 covers 17-22, and B2 covers 23-28. There are also measures 29-34, 35-39, 40-45, and 46-48. The lyrics are:

1 **A1** 2 3 4
 Ai, Io - iô Eu nas-ci prá so - frer Fui o-lhar prá vo-

5 6 7 8 9 10
 cê Meus o - lhi - nhos___ fe - chou E, quan-do os o-lhos eu a-

11 12 13 14 15 16
 bri Quis gri-tar, quis fu - gir Mas vo - cê, eu não sei por - que, Vo - cê me cha - mou Ai, Io-

A2 17 18 19 20 21 22
 iô Te-nha pe-na de mim Meu Se-nhor do Bon - fim___ Po-de in - té, se zan-

23 24 25 26 27 28
 gar Se_____ e - le um di-a sou - ber Que vo - cê___ é que

29 30 31 32 **B1** 33 34
 é O Io - iô___ de Ia - iá Cho-rei to - da noi-te, pensei Nos bei-jos de a-

35 36 37 38 39
 mor que eu te dei Io - iô, meu ben - zi-nho, do meu co - ra - ção Me le - va prá ca-sa, me dei-xa mais

40 **B2** 41 42 43 44 45
 não Chorei toda noi-te, pensei Nos bei-jos de a - mor que eu te dei Io - iô, meu ben - zi-nho, do meu co-ra-

46 47 48 **Ao**
 ção Me le - va prá ca - sa, me dei - xa mais não Ai, Io

Exemplo musical 20 – Um ponto de partida

CAPÍTULO 3 - SOBRE OS PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO³¹

A partir de um interesse relativamente recente pela performance musical gravada, a musicologia tem avançado no desenvolvimento de ferramentas para a análise de fonogramas, uma extensa fonte documental primária para o que está sendo chamado de história da música aural (Leech-Wilkinson, 2001), ou história da música através das performances gravadas.

Entre estas novas ferramentas figuram novos programas de computador, poderosos e versáteis, que embora não tenham sido desenvolvidos para este fim, auxiliam muito na escuta minuciosa do material gravado: a música pode ser escutada mais lenta sem alteração de altura, fragmentos podem ser isolados e comparados com precisão, filtros podem ser utilizados para dar relevo a determinadas frequências, etc. Tudo isto com a rapidez e a facilidade antes só disponível nos grandes estúdios e centros de pesquisa.

Neste capítulo descrevemos a metodologia adotada na transcrição das várias versões de nosso samba-canção alvo, enquanto discutimos procedimentos similares em outras pesquisas e justificamos os limites adotados para a grafia do nosso material. Os procedimentos de escuta, análise e transcrição do material gravado foram realizados com o auxílio de um programa editor de áudio³² e um programa de gravação multipista³³. Os recursos utilizados em cada um destes programas são os mais simples, na maioria das vezes disponíveis nas versões livres (*freeware*) de diversos programas na internet.

³¹ Os procedimentos aqui descritos foram apresentados no X Colóquio PPGM em Outubro de 2005 sob o título *Amor até o fim: em busca de uma metodologia para a análise da performance musical gravada*, a comunicação está editada na edição 2007 do Cadernos do Colóquio (ver Lopes e Ulhôa, 2007, p. 107-117)

³² Editores de áudio são programas que trabalham diretamente sobre um arquivo de áudio digital. São ferramentas que permitem modificar andamentos, alterar frequências, filtrar, equalizar, etc. Trabalham com o som da mesma forma que trabalhamos com um editor de texto, selecionando, cortando e colando fragmentos. Com eles podemos marcar nosso arquivo com bastante precisão, anotando o ponto onde o canto articula suas notas.

³³ Programas de gravação multipista são as ferramentas primordiais dos estúdios de gravação modernos. Simulam os velhos gravadores multipista em fita magnética. São capazes de gerar um número virtualmente infinito de pistas individuais, onde se registra cada um dos instrumentos de um arranjo, e que depois são misturados (“mixados”) num arquivo estéreo padrão.

Os arquivos de áudio utilizados foram captados a partir do sítio do Instituto Moreira Sales (www.ims.com.br), tendo origem na Coleção Franchesci ou na Coleção Tinhorão, que se incorporaram ao acervo daquela instituição. Os discos em 78 rpm daquelas coleções foram digitalizados e estão disponíveis para escuta *on line*.

Como primeiro passo ajustamos os arquivos para que ficassem todos dentro de uma mesma afinação. O editor de áudio permite “afinar” os arquivos – ajustar a altura padrão – em semitons ou percentuais destes. A orientação adotada foi de fazer ajustes os menores possíveis, para que as gravações ficassem dentro de um padrão (Lá3 = 440 Hz)³⁴. O processo foi de tentativa e erro, ajustando o arquivo até que chegassem à afinação normal, sempre com valores inferiores a um semitom.

Isto resultou, por exemplo, para as primeiras quatro versões do “Ai, Ioiô” a situação apresentada no quadro 4:

Quadro 4 – Tonalidades das primeiras gravações de “Ai, Ioiô”

Versão (todas de 1929)	Tonalidade
Vicente Celestino	Lá bemol maior
Francisco Alves	Sol maior
Araci Cortes	Sol maior
Orquestra Pan American	Sol maior

Teriam sido, de fato, gravadas nestas tonalidades? Uma vez que registros foram realizados num espaço de tempo inferior a seis meses, e provavelmente pelo mesmo grupo de músicos – o elenco da Casa Edison – será que não teriam sido arranjadas numa mesma tonalidade, sendo o arranjo de alguma forma reaproveitado para os registros seguintes? É

³⁴ Até chegar em sua forma digital, os registros e reproduções sonoras sempre envolveram uma série de ações mecânicas (polias, engrenagens, dispositivos à corda, etc), que com o tempo se desgastavam e alteravam a altura final da canção. Particularmente já observei registros em LP que estavam até um tom e meio acima do que deveria, isto porque conhecia a prática envolvendo aquela canção, e sabia em que tonalidade o intérprete a executava. No sistema digital moderno tal deformação é minimizada, principalmente nos projetos em que os procedimentos são digitais desde a captação dos instrumentos: nestes casos as fases de gravação, mixagem e masterização são digitais.

claro que os solistas possuem extensões e timbres bastante diferentes, mas a proximidade das tonalidades resultantes nos deixa curiosos. Uma análise mais cuidadosa diretamente nos velhos discos 78 rpm talvez pudesse nos dar uma resposta definitiva, e por conseguinte um ajuste mais correto da tonalidade do nosso arquivo, o que nos propiciaria uma audição um pouco mais real de cada um dos timbres individuais³⁵.

Tendo “afinado” nosso arquivo, partimos então para a transcrição. O programa editor de áudio mostra em sua tela principal um gráfico representando as amplitudes da onda sonora em relação ao tempo, e nele podemos marcar os ataques das notas do canto com certa facilidade, porque a melodia é elemento de primeiro plano no panorama sonoro montado. Se pudéssemos ter graficamente as marcas de início e fim de compasso marcadas no áudio, poderíamos escrever nossa partitura verificando em que ponto tal ataque se deu: no meio do tempo (uma colcheia), a um quarto da distância entre os tempos (uma semicolcheia), e assim sucessivamente.

A nossa idéia central então foi gravar sobre o áudio original uma trilha que representasse os “tempos” da canção, como se estivéssemos batucando sobre a mesa os tempos e compassos enquanto escutamos a canção. Dessa forma estes pulsos gravados e bem ajustados ao áudio passam a funcionar graficamente como balizas para a representação do tempo no editor de áudio.

Há procedimentos similares relatados na literatura.

Clarke (2004) descreve o estudo das nuances de andamento na Nona Sinfonia de Beethoven. Neste experimento as batidas do tempo eram registradas através do teclado alfanumérico do computador em arquivo separado, num procedimento denominado “*tap along*” ou “*tapping*”. O arquivo resultante foi utilizado para estudar as flutuações de andamento das gravações estudadas, revelando como este ou aquele regente trabalhava as

³⁵ Aqueles registros escritos remanescentes da gravação, fragmentos de melodia, uma cifra, etc, embora não capazes de responder por aquela gravação como já discutimos no capítulo anterior, aqui nos levariam a uma melhor escuta e compreensão do material gravado.

indicações de andamento e agógica expressas na partitura. O autor lembra que tal método apresenta um erro não cumulativo na faixa de 60 milissegundos (ms) , resultante tanto da resposta mecânica de quem executa como da circulação do sinal no sistema.

Este processo de “bater o tempo” (*tap along*) foi também adotado no Projeto Mazurka (www.mazurka.org.uk), dirigido pelo Prof. Nicholas Cook, e patrocinado pelo *CHARM - Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (www.charm.rhul.ac.uk). Aqui o objetivo é a análise de todo o conjunto das mazurkas de Chopin, através das gravações pelos intérpretes mais variados. Faz uso intensivo do *tapping* como forma de obter um primeiro grupo de dados para o perfil do andamento naquelas gravações, através do registro dos ataques (*onsets*) dos tempos, tanto para a mão direita como a para mão esquerda do pianista. Estes dados depois sofrem um ajuste fino através de uma operação manual dentro de um programa editor de áudio.

No nosso caso tentamos minimizar este erro, apontado por Clarke e ajustado manualmente nas mazurkas, através de um processo contínuo de escuta do pulso gravado com o áudio original. Como veremos a seguir o nosso *tapping* pode ser continuamente corrigido até que esteja suficientemente ajustado ao áudio, mas, não obstante, o erro é parte do processo.

Para que a nossa representação ficasse ainda mais clara montamos o panorama sonoro de forma que o áudio original tocasse somente no lado esquerdo do espectro e o pulso no lado direito (isto ficará mais claro nos gráficos a seguir).

Tomemos como exemplo os trinta segundos iniciais da versão da Elizeth Cardoso para “Carinhoso” (Pixinguinha / João de Barro)³⁶. Para este fragmento o editor de áudio exibe a janela mostrada na figura 4, onde marcamos alguns pontos importantes: os sopros começam a

³⁶ Esta versão foi abordada no capítulo 2. O trecho da figura 4 corresponde à primeira linha do exemplo musical 11 (p. 53).

introdução na primeira região assinalada, a seguir entra a percussão. As duas entradas principais da voz neste trecho também estão assinaladas.

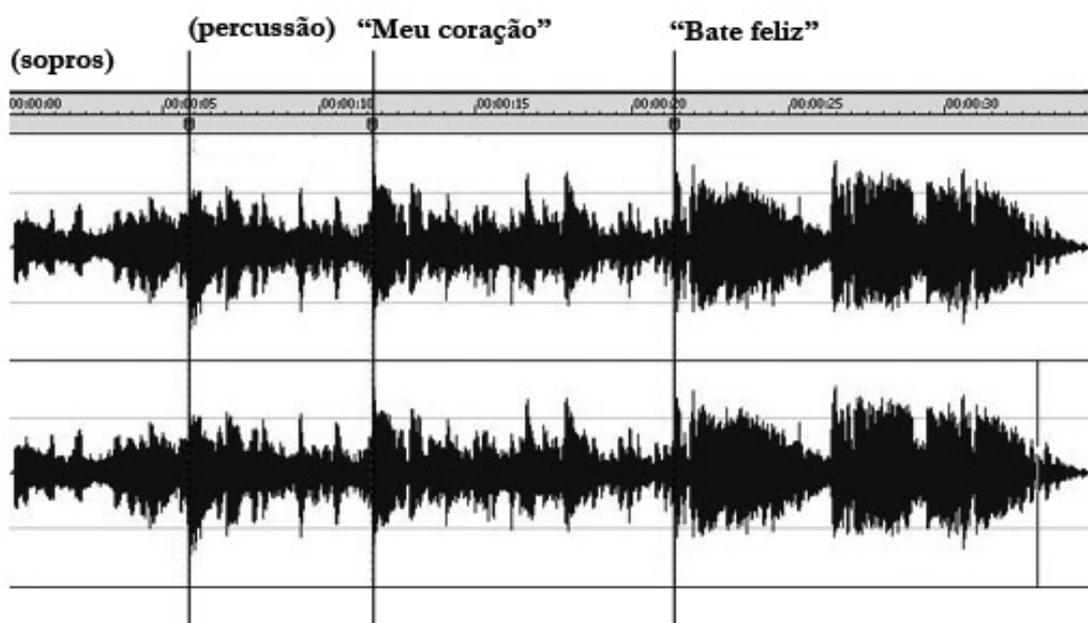


Figura 4 – Os primeiros trinta segundos de “Carinhoso” (ver faixa 16 do CD em anexo).

Para gravar o nosso pulso sobre este fragmento de áudio, utilizamos um outro programa, o gravador multipista. Neste programa colocamos o áudio original sobre uma pista única, e, no nosso caso, utilizaremos uma outra pista MIDI para gravarmos o pulso a partir de um teclado musical. Tirando partido do sistema multipistas podemos gravar várias tomadas de nossa “batucada” até que ela esteja bem ajustada ao andamento da gravação. O programa permite cortar e colar as várias tomadas, deslocar ataques, etc, de forma que o resultado final seja bem preciso (no caso do nosso exemplo só gravamos o pulso após a estabilização do andamento que se dá com a entrada da percussão). A figura 5 mostra uma janela do gravador com uma pista para o nosso áudio original e outra com os pulsos gravados:



Figura 5 – Áudio original e pulsos gravados.

O próximo passo foi mixar este material, mas de uma forma particular³⁷: para a trilha 1 (o áudio original) jogamos o controle de panorama³⁸ todo para a esquerda, e, para a trilha 2 (o pulso), todo para a direita. Levamos o arquivo resultante de novo para o programa editor de áudio, e agora temos ajustados num mesmo gráfico a onda original e a série de pulsos gravada, separadas espacialmente: se escutamos este novo arquivo teremos a música tocando no lado esquerdo e nossas batidas tocando do lado direito. A figura 6 mostra a janela do editor com o nosso novo arquivo.

³⁷ Neste procedimento um arquivo estéreo seria transformado em mono, mas como o objetivo aqui é focar na melodia, a espacialização não é fator importante. De fato, no recorte temporal desta dissertação todos as gravações são em canal simples (mono).

³⁸ O controle de panorama determina onde se colocará aquele canal dentro do nosso campo de audição. No sistema estéreo a distribuição das várias fontes sonoras com diferentes controles de panorama – desde a extrema esquerda até a extrema direita – nos dará a impressão de que estamos escutando os instrumentos vindo de diversos pontos, quando na realidade estarão sendo gerados por somente dois pontos.

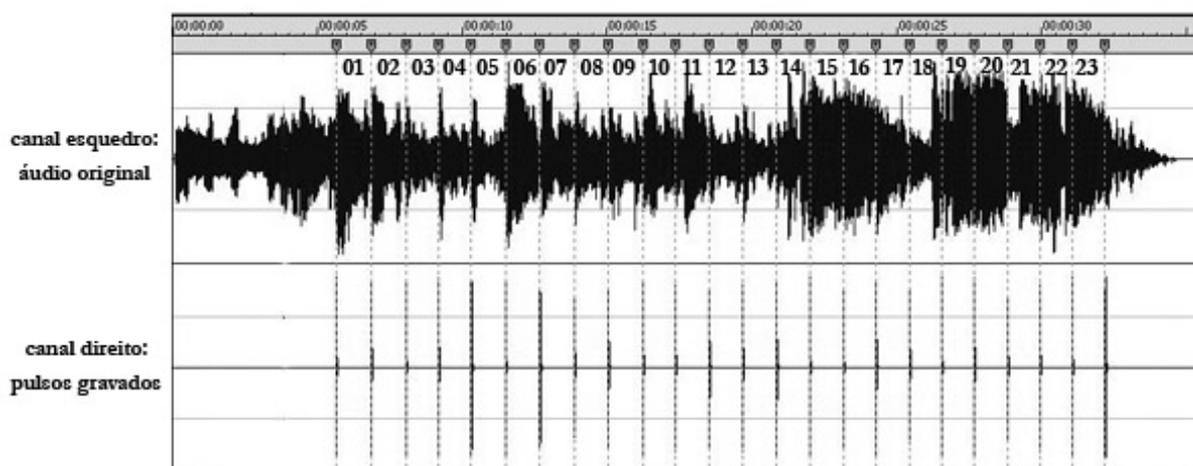


Figura 6 – Janela do editor: áudio original e pulsos, gravados e marcados.

(ver faixa 17 do CD em anexo)

Agora podemos marcar os tempos no nosso fragmento de áudio, o que foi feito com a linha tracejada na figura 6 (a numeração dos segmentos foi colocada para referência).

Cada uma destes segmentos corresponde, no nosso caso, a um tempo, a uma semínima se tomamos como base um compasso 2/4. O programa possibilita a seleção de cada um destes segmentos (do mesmo jeito que se seleciona uma palavra num editor de texto), fornecendo-nos a duração (em segundos) de cada um. Aqui já podemos ter nossa primeira observação: a partir da duração de cada segmento podemos calcular a frequência de nosso metrônomo naquele ponto. Com uma regra de três simples chegamos à fórmula $MM = 60 / T(s)$, onde MM é o nº número de batidas por minuto (marca metronômica), e $T(s)$ é a duração de nosso pulso em segundos³⁹. Por exemplo para a “fatia” de tempo de número 04 no gráfico, o editor nos fornece uma duração de $T = 1,134s$, o que nos daria então ($MM = 60 \div 1,134$) uma pulsação de aproximadamente $MM = 53$ naquele ponto.

Na tabela a seguir listamos as durações fornecidas pelo programa para cada um dos segmentos explicitados por nosso “pulso” e o valor da marca metronômica resultante para cada um deles. O valor médio no trecho seria $MM = 52$. A flutuação entre 49 e 54 se explica

³⁹ Sendo MM nossa marca metronômica, temos um total de MM batidas em 60 segundos, se 1 pulso dura $t(s)$ teremos: “ MM está para 60 assim como 1 (pulso) está para t (em segundos)”. Ou seja: $MM / 60 = 1 / t(s)$.

em parte pela imprecisão do nosso processo, mas também aponta para um *acellerando* bem discreto, que uma escuta mais atenta poderia apontar no final do trecho⁴⁰.

Tabela 1 – Flutuação do andamento no trecho selecionado

Segmento	Duração T(segundos)	Marca Metronômica MM
01	1,23	49
02	1,20	50
03	1,13	53
04	1,13	53
05	1,17	51
06	1,20	50
07	1,19	50
08	1,17	51
09	1,19	50
10	1,11	54
11	1,17	51
12	1,15	52
13	1,17	51
14	1,13	53
15	1,18	51
16	1,14	53
17	1,15	52
18	1,09	55
19	1,14	53
20	1,15	52
21	1,11	54
22	1,10	54
23	1,15	52

Tendo marcado e analisado os “tempos” de nossa gravação podemos agora detectar os pontos onde o canto se articula e comparar com as nossas balizas temporais. A figura 7 analisa o primeiro inciso da canção. Na linha horizontal contínua pouco acima do pentagrama representamos os pulsos com traços verticais curtos, e os ataques do canto com traços mais longos, acima da linha. Nos dois tempos em que se desenvolve o inciso marcamos também uma subdivisão do segmento em quatro partes, cada um representaria a duração de uma semicolcheia.

⁴⁰ Estes resultados devem ser sempre analisados por seu aspecto comparativo, uma vez que os valores absolutos de tempo fornecidos neste texto, em segundos (s) ou milissegundos (ms), carregam sempre uma deformação por conta dos processos de conversão para o sistema digital. Pelo menos com relação ao tempo estas deformações tendem a ser proporcionais em todos os segmentos, validando o aspecto comparativo destes dados.

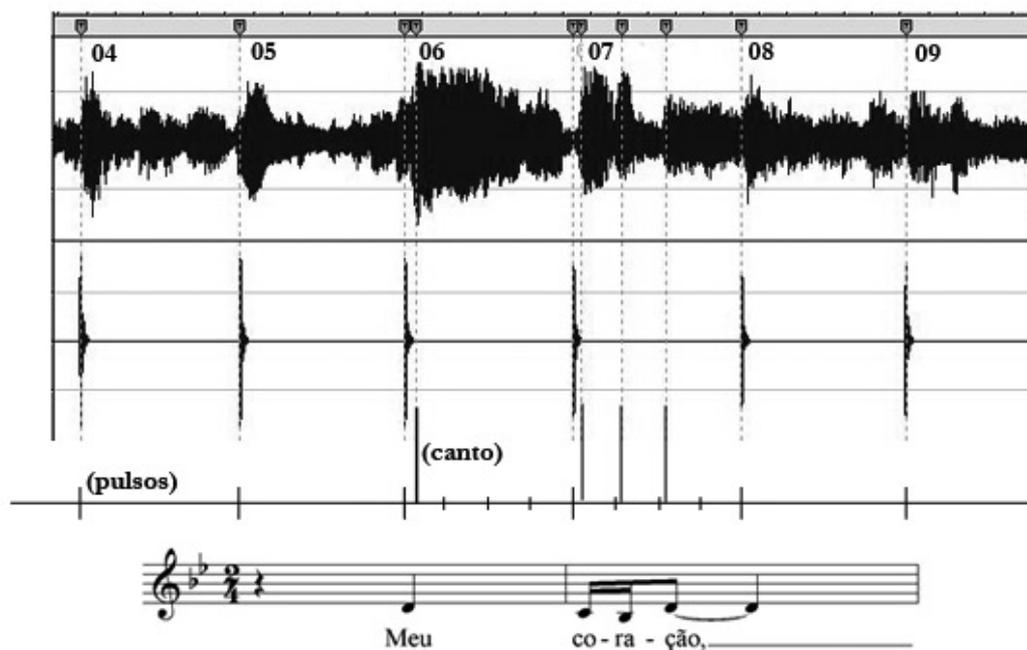


Figura 7 – “Meu coração”

Verificamos que as duas sílabas iniciais caem com um afastamento de sua posição quantizada. O programa nos fornece os valores destas diferenças: 76 ms e 48 ms, respectivamente entre o início dos segmentos 06 e 07, e a posição articulada pelo canto para as sílabas “meu” e “co-“. No andamento médio que estamos, de 52 batidas por minuto, uma fusa teria a duração aproximada de 144 ms, uma semifusa de 72 ms. Então os deslocamentos temporais que estamos desprezando em nossa representação são aproximadamente iguais ou inferiores a uma semifusa (apesar deste erro inerente ao processo, podemos verificar que a intérprete realmente articula a cabeça destes dois tempos um pouco atrasada). As aproximações também são necessárias nas duas sílabas seguintes, mas em valores bem inferiores. Esta diferença embora fundamental na expressão do canto acaba por ser desprezada em nossa quantização.

O que buscamos nesta dissertação são, de fato, os deslocamentos mais amplos, como o que terminou por colocar uma sílaba átona (“co-”) numa posição de apoio, de tempo forte, o

que poderia gerar um desconforto em relação à prosódia mas que é habilmente disfarçado pela intérprete.

Quanto à construção das partituras é evidente que são necessárias aproximações, mas é interessante notar como o canto se articula livremente dentro das prováveis subdivisões do tempo.

Na figura 8 estudamos o segundo inciso.

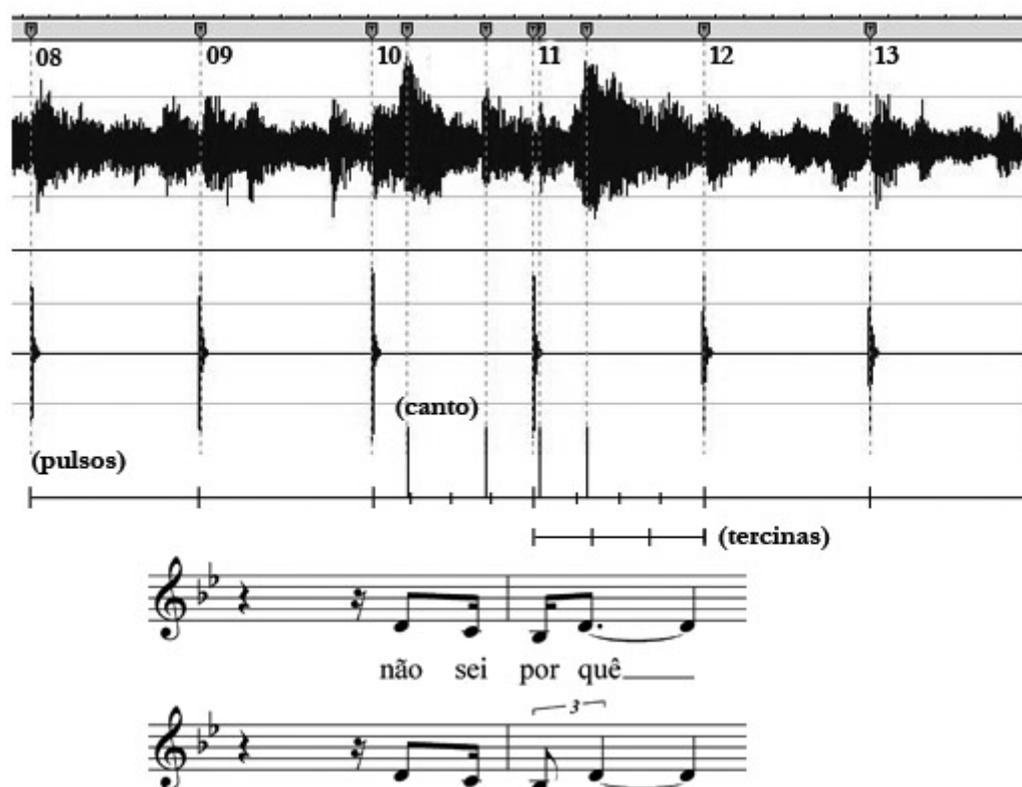


Figura 8 – “Não sei porque”

Aqui as duas primeiras sílabas estão bastante próximas da quantização em semicolcheias, e para o ataque quantizado na cabeça do compasso há um “erro” de 37 ms – um “atraso” bastante estilístico nesta intérprete. Para o último ataque (“quê”), uma representação em tercinas talvez fosse mais acertada. Repare-se na escala que divide o tempo em três partes: o ataque real (traço vertical longo) está mais próximo do que seria a primeira colcheia da quáter. O erro para a representação em semicolcheia (como está grafada) será

de 69 ms, enquanto uma representação em quiáleras o erro seria de 29 ms. Embora menor neste último caso, o erro da representação adotada ainda é inferior a uma semifusa (72 ms). Por esta razão é que a orientação adotada nesta dissertação é de que estas duas representações são intercambiáveis, com o valor real sempre flutuando entre eles, com um erro desprezível em relação à sua forma quantizada⁴¹.

Esta flutuação parece permear toda a música brasileira: as reflexões de Lucas (2002) sobre o congado mineiro corroboram esta postura. A autora ao transcrever os padrões rítmicos daquela manifestação tradicional observa uma margem de variabilidade grande entre a expressão ternária e binária, vendo-se sempre na necessidade de enquadrar execuções reais num destes dois extremos (p. 112). Estudando, também através de programas de computador, a formação de categorias rítmicas, a autora observa os casos em que fica em aberto a representação entre a síncope (25%, 50% e 25% do pulso) e a quiáltera (33%, 33% e 33%) (p. 116).

Observa que a síncope exata não foi observada nos excertos analisados, ficando, nos casos em que se justificou tal grafia, seu valor médio na faixa 29%, 41% e 30%. O extremo ternário apareceria em valores mais próximos àquele teórico principalmente nos casos em que um percussionista executa como uma passagem solo (repique) destacando-se do conjunto: a sensação auditiva é realmente de três contra dois. Neste caso, observa autora, é comum o repique evoluir gradativamente de uma síncope (29%, 42% e 29%) para uma quiáltera quase regular (32%, 36% e 32%) (Lucas, 2002, p. 116-118).

Voltando ao nosso fragmento do “Carinhoso”, analisamos agora o inciso “Bate feliz”.

⁴¹ Krumhansl (2006) observa que “a pesquisa sobre o ritmo tende a concentrar-se em durações na faixa entre 100 milissegundos e 5 segundos porque este é o intervalo no qual os eventos temporais são percebidos com organizados” (p. 48). Dessa forma estas diferenças de ataque (onsets) inferiores a 100 milissegundos *não serão* percebidas como categorias rítmicas, mas vão se incorporar à percepção na forma de “Discrepâncias Participatórias”, uma expressão cunhada por Charles Keil para designar as micro elaborações que são partes vitais da rítmica do jazz e outros gêneros (Keil apud Butterfield, 2006, grifo meu).

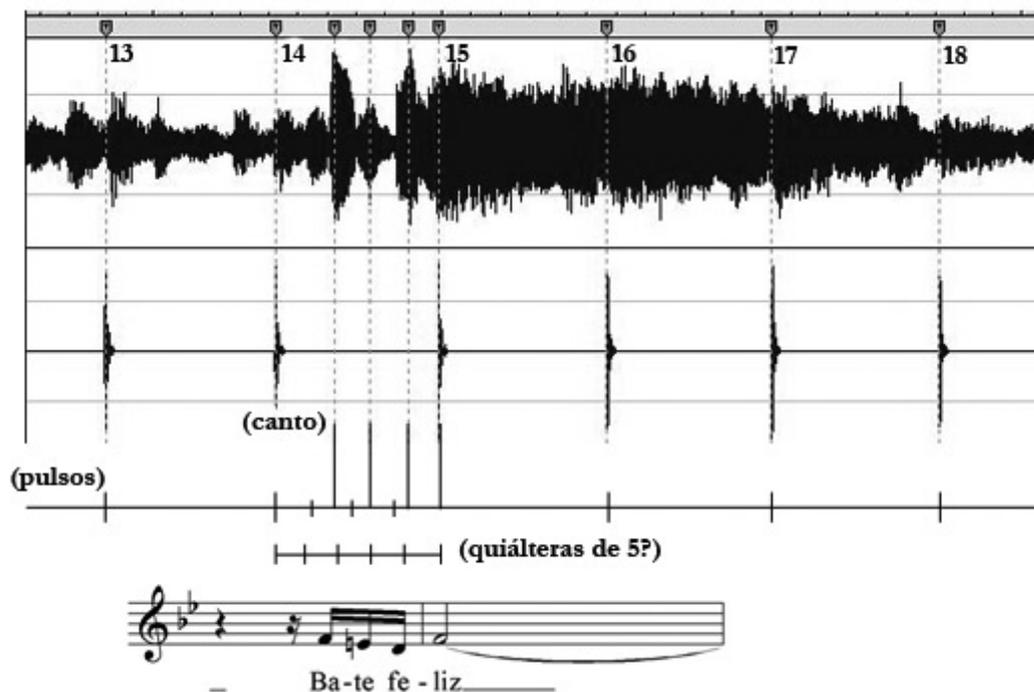


Figura 9 – “Bate feliz”

Na figura 9 verificamos que sílaba final cai com relativa precisão sobre o tempo, mas a grafia em semicolcheias parece não representar corretamente a anacruse: os traços longos do canto parecem estar bem distantes de uma quantização em semicolcheias. A escala dividindo o segmento em cinco partes parece se ajustar melhor, mas a representação em quiálteras de cinco não é de leitura fácil, o que também poderia deslocar o foco desta dissertação. Podemos aqui optar por uma grafia em sesquiálteras, fatiando nosso segmento em seis partes. Teremos de optar por uma das grafias apresentadas a seguir:

Exemplo musical 21 – “Bate feliz”: outras possibilidades de grafia.

Observamos que para os sambas de andamento mais lento, como é o caso, a representação mais detalhada da linha melódica pede por esta diminuição do menor valor a ser representado. É evidente que na medida em que o andamento médio da canção cai, aumenta a extensão do segmento que representa o tempo, e serão necessários mais pontos internos para definir com uma precisão mínima a melodia.

Observamos também que nesta faixa de andamento há toda uma corrente de arranjadores – e editores – que preferem anotar o samba em quatro. Por exemplo na bossa nova é comum anotar um samba em 4/4, usando a colcheia como valor mínimo, enquanto o mesmo samba seria grafado numa tradição mais ligada ao samba em 2/4, tendo a semicolcheia como valor mínimo. Radamés Gnattali encontrou um meio termo, pois costumava anotar para estes casos um compasso 4/8. É o caso por exemplo do Iº Movimento da Suíte Retratos, um choro lento, e que tem como indicação: Lento, colcheia =104.

A título de ilustração apresentamos no quadro 3.2 os valores mínimos adotados, em termos de figuras de valor, nas transcrições das versões do samba-canção “Ai, Ioiô”, e suas respectivas durações (em milissegundos).

Quadro 5 – Valores mínimos representados.

Gravação	Vicente Celestino	Francisco Alves	Araci Cortes	Pan American	Isaura Garcia	Araci Cortes	Zezé Gonzaga	Elizeth Cardoso	Ângela Maria
Ano	1929	1929	1929	1929	1944	1953	1954	1955	1956
Andamento MM	60	76	75	85	65	57	55	52	50
Figura mínima (ms)	 250	 197	 200	 176	 153	 175	 182	 192	 200

CAPÍTULO 4 – VÁRIAS VERSÕES DE UM SAMBA-CANÇÃO PIONEIRO

4.1 – Histórico

O samba-canção é uma forma de samba de andamento lento, caráter mais contido e melodia romântica e sentimental. Teria surgido inicialmente no teatro de revista, passando a interessar os compositores a partir do sucesso do “Ai Ioiô”. Como comentado anteriormente, eram genericamente conhecidos como sambas de meio de ano, por serem lançados fora do período carnavalesco, onde até então os lançamentos se concentravam,.

“Ai Ioiô” entra para a história como a primeira obra da música popular a receber a denominação “samba-canção”, atingindo um sucesso estrondoso. Com uma história inicial atribulada, a canção de Henrique Vogeler⁴² tem a sua primeira versão lançada em Agosto de 1928, na comédia “A verdade do meio-dia” por Dulce Almeida, com versos de Cândido Costa e com o título “Linda Flor”.

Esta primeira versão viria a ser gravada por Vicente Celestino, com lançamento em Março de 1929 pelo selo Odeon (10.338-A).

Linda Flor

*Música: Henrique Vogeler
Letra: Cândido Costa
Gravação: Vicente Celestino*

Linda flor
Tu não sabes talvez
Quanto é puro o amor que me inspira,
 não crês
Nem sobre mim teu olhar
 Veio um dia pousar
‘inda aumenta a minha dor
 com cruel desdém

⁴² Henrique Vogeler foi compositor, pianista e regente. Não era um “pianeiro” típico que circulava pelo meio musical de então. Tinha uma sólida formação acadêmica: formou-se pelo Conservatório Nacional de Música. Participou ativamente do teatro musical a partir da década de 1920, chegando a diretor artístico das gravadoras Brunswick e Odeon na década de 1930. A sua formação diferenciada pode ser caracterizada pelo fato de ter se tornado auxiliar direto de Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico na década de 1940.

Teu amor
 tu por fim me darás
 E o grande fervor
 com que te amo verás
 Sim, teu escravo serei
 a teus pés, cairei
 ao te ver minha enfim

Felizes então minha flor
 verás a extensão deste amor
 ditosos os dois reunidos enfim
 teremos depois só venturas sem fim

(ver faixa 1 do CD em anexo e a transcrição no anexo 5)

Em poucos meses a melodia receberia uma segunda versão da letra, com versos de Freire Jr., sendo gravada por Francisco Alves com o título “Meiga Flor” em disco Parlophon (12.909-A), lançado em Janeiro de 1929. Esta versão parece não ter tido ligação específica com o teatro de revista, demonstrando a preocupação do Vogeler em encontrar uma formulação mais coloquial para a canção. Os novos versos são em muito semelhantes aos anteriores.

Meiga Flor

*Música: Henrique Vogeler
 Letra: Freire Jr.
 Gravação: Francisco Alves*

Meiga flor
 Não te lembrás talvez
 das promessas de amor que te fiz
 Já não crês
 E queres me abandonar
 procurando negar
 que juraste a mim também
 minha ser, meu bem

Meu amor
 Por que negas, Oh! Flor
 Sempre fui tão sincero
 Eu te quis, eu te quero
 Sei que sem ti morrerei
 És o meu ideal
 Minha vida afinal

Se amas alguém meiga flor
 Se mais te convém outro amor
 Eu quero partir para não mais te ver
 Eu quero fugir e bem longe morrer

(ver faixa 2 do CD em anexo e a transcrição no anexo 6)

Antes de findar aquele ano de 1928 a canção viria a ser colocada em uma nova peça no teatro de revista: “Miss Brasil”. A estrela desta nova produção, que estrearia em Dezembro daquele ano, era Araci Cortes, uma artista que por essa época já despertava a atenção da maioria dos compositores. Tendo se tornado uma grande diva do teatro de revistas, qualquer canção embalada por sua voz estava predestinada ao sucesso. Acontece que em relação a esta canção, nenhuma das duas versões anteriores agradaram a grande diva, e como a canção estava no roteiro da peça, o libretista Luís Peixoto teve que criar os novos versos rapidamente, segundo conta a história, durante o intervalo de um ensaio, no palco do Teatro Recreio (Severiano & Mello, 2002). Sobre a denominação samba-canção, estes pesquisadores citam a Revista Phonoarte (nº16 de Março de 1929) para apontar o uso consolidado desta expressão de gênero: “Yayá (Linda Flor), o samba-canção que todos conhecem e que, no último carnaval, foi um dos seus mais ruidosos sucessos, acha-se impresso pela Casa Vieira Machado” (Revista Phonoarte apud Severiano & Mello, 2002, p. 93).

A Araci Cortes também levaria esta canção ao disco sob o título “Iaiá”, com o selo Parlophon (12.929-A), lançado em Março de 1929.

Iaiá

*Música: Henrique Vogeler
 Letra: Luis Peixoto / Marques Porto
 Gravação: Araci Cortes*

Ai, Ioiô
 Eu nasci prá sofrer
 Fui olhar prá você
 Meus olhinhos fechou
 E, quando os olhos eu abri
 Quis gritar, quis fugir

Mas você, eu não sei porque,
 Você me chamou
 Ai, Ioiô
 Tenha pena de mim
 Meu Senhor do Bonfim
 Pode inté, se zangar
 Se ele um dia souber
 Que você é que é
 O Ioiô de Iaiá

Chorei toda noite, pensei
 Nos beijos de amor que eu te dei
 Ioiô, meu benzinho, do meu coração
 Me leva prá casa, me deixa mais não

(ver faixa 3 do CD em anexo e a transcrição no anexo 7)

Podemos verificar que, entre Agosto de 1928 e Março de 1929, a composição do Vogeler experimentou três versões diferentes para seus versos, foi interpretada por três cantores diferentes, e chegou ao disco em três fonogramas diferentes. Em apenas oito meses... A canção parecia exercer bastante atração tanto por seu sucesso de público no teatro de revista e no carnaval do ano seguinte, como a revista Phonoarte testemunha, como pela pressa em registrá-la em disco: a versão de Francisco Alves, mesmo não testada pelo público do teatro chegaria ao disco em Janeiro de 1929⁴³, antes das versões “avalizadas” pelas revistas musicais interpretadas por Vicente Celestino e Araci Cortes, que ao que consta tiveram lançamento em Março daquele ano.

Um outro fato curioso a ser observado neste processo é esta proximidade entre o teatro de revista e a indústria fonográfica nascente: em poucos meses as versões foram disponibilizadas nos disco, empurradas pelo sucesso obtido nos palcos. Num mercado tão restrito, qual teria sido a argumentação para lançar três versões de uma mesma canção?

⁴³ Estas datas de lançamento são especificamente dos registros da Coleção Tinhorão do Instituto Moreira Sales <www.ims.com.br>. Os registros da Coleção Franceschi para os mesmos fonogramas não especificam o mês de lançamento.

Poucos meses depois ainda chegaria ao disco uma versão instrumental da canção do Vogeler executada pela Orquestra Pan American, em disco Odeon (10.378-A), lançado em Maio de 1929.

(ver faixa 4 do CD em anexo e a transcrição no anexo 8)

Ficou também uma confusão curiosa em relação ao título da música em gravações posteriores. Encontramos entre os registros até a década de 1950, além das três versões iniciais, os seguintes títulos: “Iaiá (Linda Flor)”, “Ai Ioiô” e “Linda Flor (Ai Ioiô)”. Na tabela a seguir temos um resumo dos dados relativos às várias gravações do “Ai Ioiô” até a década de 50.

Quadro 6 – Gravações do “Ai Ioiô” – Títulos e descrições de gênero.⁴⁴

<i>Título</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Gênero</i>	<i>Lançamento</i>
Linda Flor	<i>Vicente Celestino</i>	s.canção	Mar/1929
Meiga Flor	<i>Francisco Alves</i>	s.canção	Jan/1929
Iaiá	<i>Araci Cortes</i>	canção	Mar/1929
Iaiá (Linda Flor)	<i>Orquestra Pan American</i>	s.canção	Mai/1929
Linda Flor – Ai Ioiô	<i>Isaura Garcia</i>	samba canção	Jun/1944
Linda Flor	<i>Carioca e sua orquestra</i>	samba	Nov/1949
Linda Flor	<i>Muraro com grande orquestra</i>	samba	Abr/1950
Ai Ioiô **	<i>Odete Amaral</i>	s.canção	Abr/1952
Linda Flor **	<i>Radamés Gnattali e sua orquestra</i>	s.canção	Out/1953
Ai Ioiô	<i>Araci Cortes</i>	s.canção	Nov/1953
Linda Flor (Ai Ioiô)	<i>Zezé Gonzaga</i>	não identificada	Nov/1956
Linda Flor	<i>Elizeth Cardoso</i>	samba canção	Dez/1956
Linda Flor (Ai Ioiô)	<i>Ângela Maria</i>	s.canção	1956

** Estas gravações não foram localizadas.

⁴⁴ Dados levantados nos sítios: Instituto Moreira Salles <www.ims.com.br>, Fundação Joaquim Nabuco <<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>>, e CliqueMusic <www.cliquemusic.uol.com.br>. Consulta em 12/01/2006. Há uma certa confusão também com relação à designação de gênero entre estes bancos de dados para o mesmo fonograma. No caso do Instituto Moreira Salles as diferenças existem inclusive entre os registros da Coleção Franceschi e da Coleção Tinhorão. A identificação de gênero listada é a que consta na Fundação Joaquim Nabuco.

Embora por vezes se utilize o título da primeira versão, todas as gravações subseqüentes trabalham com o texto da terceira versão, com os versos de Luiz Peixoto e Marques Porto. Repare-se que o título original neste caso era “Iaiá”.

Podemos conjecturar sobre o desconforto da Araci Cortes em relação aos versos das duas primeiras versões: versos de linguagem rebuscada, num ponto de vista masculino, descrevendo a disjunção amorosa e o anseio pelo amor da “Linda Flor” ou da “Meiga Flor”. Mulher à frente de seu tempo, Araci Cortes sempre desafiava preconceitos, escorando sua reputação na beleza física e na graça com que se apresentava no teatro de revista. Gostava de canções que dessem vazão à sua teatralidade, à sua performance de vedete. Os versos das duas primeiras versões, deve ter percebido tal fato, não lhe propiciariam tal abordagem. Com os novos versos, temos ainda a mesma disjunção amorosa, mas agora de um ponto de vista feminino: a amante que viveu seus momentos de uma paixão proibida, e que agora anseia viver próximo ao seu Ioiô. E isto numa linguagem coloquial bem ao gosto do teatro de revista.

Esta procura do compositor Henrique Vogeler por versos que traduzissem de forma mais envolvida as nuances de sua melodia é analisada em Tatit (2004). Observa que às vésperas da era de ouro da canção no rádio, o tipo de linguagem rebuscada utilizada inicialmente por Cândido Costa começava a produzir um tipo de reação contrária à desejada pelos autores: versos como estes eram de compreensão difícil para o ouvinte nestes tempos de comunicação direta via teatro de revista. “A linguagem coloquial apresentava-se agora como fator de credibilidade na comunicação” (p. 128). Esta só seria alcançada na versão, diga-se de passagem feita às pressas, de Luiz Peixoto e Marques Porto, por um capricho da Araci Cortes.

Tatit (2004) reflete sobre a mudança de título de “Iaiá” para “Ai Ioiô”, que à primeira vista remete a prática com origem nas modinhas de batizar a obra com os versos iniciais, mas concluirá por uma correção feita por ação da tradição na compreensão inicial do texto. Observa a existência de um triângulo amoroso entre a protagonista, o Ioiô e a Iaiá. Tratando

de uma relação proibida entre a protagonista e o seu Ioiô, não faria o título da música remeter-se a um personagem secundário – a Iaiá - que só representa um impedimento para a consumação final do amor.

Tatit faz um estudo da projeção melódica e de sua relação com os versos da versão final, e conclui que a estreita simbiose foi resultante da capacidade destes em reproduzir lingüisticamente os gestos sonoros da melodia. E conjectura sobre os caminhos da canção brasileira naquele momento:

O esforço para se chegar a um resultado aceitável deixava à vista o anseio por obter uma compatibilidade mais refinada entre os componentes da canção, assim como as mencionadas confusões existentes em torno do seu título não conseguiam disfarçar as dificuldades existentes tanto no trato como na compreensão das letras mais sutis.

Essa verdadeira luta para se atingir a canção ideal ultrapassa em muito a questão do pioneirismo deste samba-canção. O que estava em jogo não era a espécie, mas sim o gênero. Era a canção do século XX que estava se consolidando definitivamente para inaugurar a era de ouro do rádio consagrada no decênio de 1930. (Tatit, 2004, p. 141)

4.2 – Refletindo sobre as gravações de 1929

Os grupos orquestrais participantes destas gravações, embora pertencentes a duas gravadoras diferentes, eram ambos dirigidos por Simon Bountman, que já em 1926 passara a dirigir as gravações para a Odeon, a convite do próprio Fred Figner. É provável que também fosse exatamente o mesmo grupo de músicos que constituísse tanto a Orquestra Pan Americana na Odeon, quanto a Simão Nacional Orquestra na Parlophon. Estes grupos apresentavam a mesma formação instrumental e exibiam uma mesma concepção de arranjo (Aragão, 2001, p. 63). Este autor observa ainda que o padrão rítmico amaxiado dos acompanhamentos era uma constante no período, fossem concebidos para composições de Sinhô ou de Ismael Silva, ou realizados por uma ou outra orquestra (p. 59).

Em se tratando de música popular, as gravações em estudo apresentam uma configuração típica da música homofônica: são melodias acompanhadas, com alguns poucos elementos de contraponto – ou contracanto para usar o termo da prática. A extratificação dos arranjos é simples, com planos sonoros definidos entre melodia e base rítmico-harmônica, com o baixo em relevo, e um instrumento solista ou outro utilizado para apresentar parte da melodia (solo instrumental). A melodia se desenvolve sobre pulsos isócronos, ou pelo menos sobre flutuações na maior parte das vezes desprezíveis (nas transcrições além do valor médio da marca metronômica, anotamos também os valores mínimo e máximo, avaliado em quatro pontos diferentes do arquivo de áudio). As variações explícitas de andamento são reservadas para *rallentandos* curtos no final das peças, quando existem.

Na maior parte das vezes a notação da síncope pressupõe a sua elaboração comum na música brasileira. A indicação de quiálteras ficou reservada para os casos em que se detecta uma igualdade bem explícita nos ataques. De qualquer forma, como já observado, dentro da proposta deste trabalho estas duas categorias são intercambiáveis.

A peça tem forma clara: uma primeira parte na tônica, dividida em duas seções de 16 compassos (A1 e A2); a 2ª parte modula para uma região de dominante, sendo uma única seção de 8 compassos que se repete com os mesmos versos (B1 e B2), mas com uma pequena inflexão diferenciada ao final de cada uma.

As quatro primeiras versões trabalham praticamente o mesmo arranjo, o que não é de estranhar na medida em que foram gravadas num intervalo inferior a oito meses pela mesma gravadora, embora em selos diferentes. A introdução é a mesma, só variando entre uma e outra o trecho que recebe a entrada instrumental.

As versões de Francisco Alves, Araci Cortes e da Orquestra Pan American estão em Sol maior, enquanto a do Vicente Celestino se encontra em Lá bemol maior. Como já observado, podem ter sido gravado assim, ou isto pode indicar alguma deformação do áudio

em alguma fase da conversão do 78 rpm até o formato digital, mas do ponto de vista de nossa análise este é um dado irrelevante.

Em termos da forma, temos:

Versão Vicente Celestino (Láb maior)	Versão Francisco Alves (Sol maior)
<hr/> Introdução A1 A2 B1 B2 introdução <i>A1 instrumental</i> A2	<hr/> Introdução A1 A2 B1 B2 introdução A1 A2 <i>B1 e B2 instrumentais</i> coda (introdução)
Versão Araci Cortes <hr/> (Sol maior) <hr/> Introdução A1 A2 B1 B2 A1 A2 B1 instrumental B2 coda (introdução)	

A versão da Orquestra Pan American tem uma forma mais regular, com a repetição simples de toda a canção:

<hr/> Orquestra Pan American <hr/> (Sol maior) <hr/> Introdução A1 A2 B1 B2 (Intro) A1 A2 B1 B2 coda (introdução)

Na versão de Vicente Celestino, o caráter lírico e empostado do cantor reforça o tom solene e formal dos versos, mas mesmo nesta versão pioneira podemos apontar algumas

elaborações rítmicas que se estratificam em relação ao que configuramos como modelo de comparação no capítulo dois (exemplo musical 20, página 62). A anacruse inicial diferenciada parece ser mais o caso de indecisão do intérprete, com a orquestra aguardando a chegada do cantor no tempo forte (“flor”).

Exemplo musical 22 – Vicente Celestino – compassos 4 e 5

A articulação da frase “Tu não sabes talvez” (A1, compassos 6 e 7) é bem característica de uma transformação conduzida pelo discurso, pela necessidade de declamação do verso. O apoio tético da última sílaba é atrasado, mas o pequeno salto e a nota mais longa ajudam a intensificá-la, disfarçando a irregularidade da prosódia. Curioso é que logo a seguir Celestino antecipa a chegada do apoio do verso “Quando é puro o amor”, num procedimento que por esta época começava a se tornar freqüente: síncope e contratempos atravessando a barra de compasso.

Exemplo musical 23 – Vicente Celestino – compassos 6 a 9

A interpretação de Vicente Celestino tende, como de maneira geral ocorre com a maioria dos intérpretes, para uma padronização na medida em que nas duas vezes em que faz a anacruse para a seção A2, o faz atrasando também o apoio do verso “teu amor”.

The image shows two staves of music. The top staff is for the vocal line, labeled 'Vicente Celestino'. It contains measures 20 and 21. Measure 20 has the lyrics 'dém' and 'Teu'. Measure 21 has the lyrics 'a-mor'. A section marker 'A2' is placed above measure 21. The bottom staff is labeled 'Modelo' and shows the accompaniment for the same measures. Arrows point from the vocal notes in measure 21 to the accompaniment notes in measure 21, indicating a delay in the vocal entry.

Exemplo musical 24 – Vicente Celestino – compassos 20 e 21

Antecipações aparecem em vários pontos, em transformações semelhantes ao dos compassos 8 e 9 (exemplo musical 23) , sendo antecipados os apoios do 1º e 2º tempos:

The image shows two staves of music. The top staff is for the vocal line, labeled 'Vicente Celestino'. It contains measures 40, 41, and 42. Measure 40 has the lyrics 'di - to - sos os dois'. Measure 41 has the lyrics 're - u - ni - dos en - fim'. Measure 42 has the lyrics 'en - fim'. The bottom staff is labeled 'Modelo' and shows the accompaniment for the same measures. Arrows point from the vocal notes in measures 40, 41, and 42 to the accompaniment notes in measures 40, 41, and 42, indicating an anticipation of the vocal entry.

Exemplo musical 25 – Vicente Celestino – compassos 40 a 42

A intervenção instrumental é ritmicamente bem comportada, havendo uma definição clara entre síncope e quiálteras na parte solista. Já surge nesta seção uma pequena inflexão cromática que não se detecta em nenhuma das versões cantadas entre estas duas primeiras, mas que claramente se estratifica como parte integrante daquela linha em versões posteriores.

É o cromatismo do trecho instrumental no compasso 70 que corresponderia ao compasso 18 da parte solista.

The image shows a musical score for Vicente Celestino. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the instrumental accompaniment. The vocal line has measures 17, 18, 19, and 20. The instrumental line has measures 69, 70, and 71. A box highlights measure 70 in the instrumental part, which corresponds to measure 18 in the vocal part. The lyrics are: 'in-da au - men - ta a mi-nha dor com cru-el des - dém'. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8.

Exemplo musical 26 – Vicente Celestino – compassos 17 a 20

Poderíamos supor que tenha faltado ao intérprete um pouco mais de intimidade com a obra, mas neste ponto desta versão, a letra parece não se ajustar muito bem à melodia. O cromatismo que parece ser parte da composição do Vogeler levaria a um cacofonismo “au-men-ta___a mi-nha dor”. A solução do Celestino foi acertada.

A versão do Francisco Alves (anexo 6), “puxando para frente” o andamento da versão anterior, tem um caráter ainda mais amaxixado. A voz também é empostada, mas aqui o intérprete tem um timbre mais brilhante, o caráter é menos solene, mais alegre, com as síncopes bem mais definidas que na versão anterior.

Há um começo também parecendo deslocar o apoio do desenho, mas aqui podemos também imaginar um ajuste inicial entre canto e acompanhamento, uma vez que na anacruse para a parte A2, assim como quando retoma a melodia após a intervenção instrumental, o intérprete volta à forma original da anacruse.

O cromatismo citado anteriormente também não aparece na frase “também minha ser”, mas a orquestra nesta versão não passa por este trecho quando faz o seu solo, de forma que fica faltando uma referência para avaliarmos a postura do cantor. No segundo tempo do compasso 18, Francisco Alves “inventa” uma outra passagem cromática.

Francisco Alves

36 *Iª Vez* Se a-mas al - guém mei - ga flor 37 **B1** 38 Se mais te con - vêm ou-tro a-mor 39

44 *IIª Vez* 45 **B2** 46 47

Versão Instrumental

Exemplo musical 29 – Francisco Alves – compassos 36 a 39

Araci Cortes (anexo 7) surge com uma versão bem articulada ritmicamente, ficando no ar um certo ar de irreverência, em que pese a postura lírica da colocação da voz. A versão desta grande diva parece ter sido mais cuidadosamente trabalhada, tanto do ponto de vista da construção de sua interpretação, como da relação dela com o conjunto.

Podemos conjecturar sobre o desconforto de Vogeler em relação às “reinvenções” melódicas resultantes das versões anteriores, e a partir disto a procura de um maior rigor neste novo registro. Se o autor se esmerou na busca de versos adequados à sua canção, podemos imaginá-lo buscando um melhor acabamento na realização de sua melodia, músico experimentado que era.

O cuidado com esta versão fica patente por alguns pontos:

- A intérprete sempre que repete uma parte, o faz articulando a mesma rítmica: as repetições das partes A1, A2 e B2 são praticamente literais.
- A realização de trechos similares melodicamente como os versos “eu nasci prá sofrer” (A1, compassos 6 e 7) e “tenha pena de mim” (A2, compassos 22 e 23) são diferenciados pela intérprete para dar relevo ao conteúdo do texto, mas são articulados da mesma forma diferenciada nas duas vezes em que canta estes fragmentos.

- O desenho cromático do final de A1 finalmente aparece na voz (compasso 18). Na primeira vez ainda soa um pouco indeciso, mas na repetição está bastante claro.
- A intervenção instrumental em B1 parece ter sido construída respeitando a intenção da intérprete. Embora com algumas diferenças nos incisos iniciais, a frase final (compassos 60 a 62) remete diretamente à forma como a Araci Cortes cantou o trecho “me leva prá casa, me deixa mais não” da primeira vez (compassos 42 a 44). Veremos mais à frente que este desenho é praticamente o mesmo que será articulado pela Orquestra Pan Americana, o que mais uma vez nos remete a uma possível ingerência de Vogeler no acabamento da canção.

Fugindo a uma rítmica absolutamente mecânica, a interpretação da Araci Cortes é rica em antecipações:

Exemplo musical 30 – Araci Cortes – compassos 36 a 41

É curiosa a elaboração do verso “Meus olhinhos fechou”, o canto antecipa um pouco a anacruse do compasso 11, incrementando o efeito do salto descendente que se segue, e com isso possibilitando uma dramaticidade do discurso maior: quase conseguimos visualizar a artista teatralizando este gesto, fechando os olhos enquanto canta, baixando a cabeça, etc.

Exemplo musical 31 – Araci Cortes – compassos 9 a 11

Entre as antecipações articuladas pela cantora, uma se torna bastante comum posteriormente: o ponto culminante da seção A1 “Se ele um dia souber”.

Exemplo musical 32 – Araci Cortes – compassos 28 a 31

Devido ao grande sucesso, historicamente comprovado, alcançado por esta versão, podemos supor a entrada desta canção na tradição, na prática de um repertório popular – em rodas, saraus, etc – tendo a interpretação da Araci Cortes como referência.

De andamento mais movido que as anteriores, a versão da Orquestra Pan Americana é a que revela o caráter mais fortemente amaxixado, com síncopes bem definidas e praticamente nenhuma antecipação (somente no final de A1, entre os compassos 19 e 20), mesmo nos trechos com solistas individuais (um trompete, um violino e um trombone se alternam nesta função).

Podemos comparar esta versão com as partes instrumentais das versões anteriores, isto é, com as seções A1 de Vicente Celestino, B1 e B2 de Francisco Alves e B1 de Araci Cortes. Colocamos também, para verificar a sua validade, a nossa versão modelo construída pela consulta aos arranjadores de música popular no capítulo dois. Esta montagem é apresentada no anexo 9.

Apontamos alguma diferença somente em pequenas antecipações na parte B1 instrumental da versão da Araci, no mais todas apresentam praticamente o mesmo perfil melódico, descontando-se algumas síncopes que podem ter sido flexibilizadas no momento da gravação em uma ou outra versão.

Esta comparação é importante porque nos mostra que no caso desta canção havia uma formulação anterior detalhadamente grafada, nas mãos do autor e possivelmente nas mãos do arranjador, que gradativamente encontrou seu caminho correto. É claro que sob a ação de personagens como Vogeler e Bountman, interlocutores letrados que eram, a concepção “original” da melodia deve ter sido um objetivo, sendo as “deformações” resultantes de acidentes de percurso.

O ajuste perfeito dos versos na terceira versão também exerceu um papel definitivo na fixação do perfil melódico de Vogeler. Este perfil teve força suficiente para ainda projetar-se com bastante precisão na memória dos arranjadores consultados.

Podemos então resumir que a canção de Vogeler gradativamente encontra seu caminho nas versões de Vicente Celestino e Francisco Alves, se consolida na versão da Araci Cortes e se confirma com a versão da Orquestra Pan American – não tão gradativo, o processo de fato ocorreu em poucos meses ...

Em alguns pontos nosso modelo proposto se diferencia deste modelo histórico representado pela versão da Orquestra Pan American. São pequenos fragmentos cromáticos com notas internas diferentes ou antecipações. A passagem do compasso 10 para 11 em nosso modelo, embora pouco diferente da versão Pan Americana, é o desenho cantado pela Araci Cortes.

The image displays a musical score for the song 'Pan American'. It is divided into two parts: 'Pan American' and 'Modelo'. Each part consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese. The measures are numbered as follows: 9, 10, 11 for the first section; 19, 20 for the second; 25, 26 for the third; and 41, 42, 43, 44 for the fourth. The lyrics for the first section are 'cê Meus o - lhi - nhos fe - chou'. The lyrics for the second section are 'que, Vo-cê me cha - mou'. The lyrics for the third section are 'fim Po - de in - té,'. The lyrics for the fourth section are 'zì-nho, do meu co-ra - ção Me le - va prá ca - sa, me deixa mais não'.

Exemplo musical 33 – Orquestra Pan Americana – vários trechos

4.3 – A mesma canção muitos anos depois

A próxima versão é realizada quinze anos depois, em 1944, pela Isaura Garcia.

(ver faixa 5 do CD em anexo e a transcrição no anexo 10)

Esta versão já se apresenta praticamente dentro do estilo do samba-canção que se consolidará como padrão a partir da década de 1940, mas principalmente na década de 1950. A melodia é conduzida com bastante liberdade principalmente no seu aspecto rítmico, mas também em alguns pontos redesenhando bastante a melodia.

Encontramos aqui ainda um procedimento comum na década de 1930 que aos poucos caía em desuso: a exposição instrumental de toda uma seção da canção⁴⁵. A orquestra sola toda a primeira parte (A1 e A2) em Fá maior e com uma rápida modulação prepara a entrada da cantora em Si bemol maior.

⁴⁵ Nestes novos tempos da década de 40, com as apresentações ao vivo nos programas de rádio, esta prática encontrava dois obstáculos principais. Por um lado, num programa de auditório, o público ia para venerar seus ídolos em ação, e estes eventualmente se sentiam desconfortáveis durante longas intervenções instrumentais: a orquestra por uns instantes lhes roubava a cena. Por outro, se este procedimento tinha sido necessário para completar o tempo de uma face de um disco de 78 rpm, agora se tornara dispendioso por ocupar inutilmente um espaço que poderia ser destinado à propaganda.

A melodia é apresentada de forma contínua (A1, A2, B1 e B2), e após um breve interlúdio musical que remete à introdução original das gravações de 1929, há uma reexposição do A2, onde a intérprete faz uma rítmica levemente diferenciada no início, mas basicamente dentro do que já apresentara na primeira vez. Para termos uma idéia da rítmica realizada pela Isaura Garcia, isolamos a sua parte e apresentamos no anexo 11 para comparação que o nosso modelo. Sobre este anexo refletimos a seguir.

Verificamos que há um deslocamento quase sistemático dos fragmentos melódicos para a direita, em direção ao “atraso”. Num único ponto a melodia está antecipada: no início verso “e quando os olhos eu abri”. Mas é um ponto que já fora articulado desta forma em versões anteriores. Foi como por exemplo cantou Francisco Alves e Araci Cortes.

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Isaura Garcia' and the bottom staff is labeled 'Modelo'. Both staves are in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are written above the top staff: 'cê Meus o-lhi - nhos fe - chou E, quan - do os o - lhos eu'. The measures are numbered 5 through 10. In measure 9, there is a bracket with three asterisks (***) above the notes. Arrows point from the lyrics 'o-lhi - nhos' and 'fe - chou' to the corresponding notes in the Isaura Garcia staff.

Exemplo musical 34 – Isaura Garcia – compassos 5 a 10

Os pontos onde a Isaura Garcia se aproxima de um contorno mais regular como o nosso parecem ser mais a exceção do que a regra. Os deslocamentos são bastante expressivos. Por exemplo a última sílaba do verso “chorei toda noite pensei” da seção B2 (compasso 42 do anexo 11) está deslocada uma semínima inteira: a cantora começa variando a linha e termina por deslocar o apoio do verso um tempo inteiro.

40 não So-nhei to 41 da noi-te, pen - 42 sei

Isaura Garcia

Modelo

B2 variação

Exemplo musical 35 – Isaura Garcia – compassos 40 a 42

Como apontado no exemplo anterior, a intérprete se permite redesenhar a melodia em alguns pontos, mas repara-se que mesmo nestes casos a tendência é empurrar o discurso para a direita.

10 quan - do os o - lhos eu 11 a-bri

Isaura Garcia

Modelo

variação

Exemplo musical 36 – Isaura Garcia – compassos 10 e 11

Este deslocamento quase sistemático, em direção ao atraso, acabaria por se tornar uma característica do samba canção na década seguinte. Provavelmente é contra este estilo de cantar que Almirante estabelece sua cruzada estética. Com ele o canto realmente se torna menos rítmico – deixa de exprimir as qualidades rítmicas intrínsecas do samba como apontava o radialista – para, através desta acomodação, dar vazão ao conteúdo cada vez mais dramático dos versos do samba-canção. Esta intensificação caminhava a passos largos em direção ao chamado estilo “dor de cotovelo” no final da década de 1950.

Nove anos depois, em 1953, teremos mais uma gravação: de novo Araci Cortes.

(ver faixa 6 do CD em anexo e a transcrição no anexo 12)

A diva do teatro de revistas passara quase vinte anos sem gravar – seu último registro havia sido em 1935 – quando retorna ao disco (ainda no formato 78 rpm). Entre as canções gravadas surge de novo o seu grande sucesso de quase vinte cinco anos atrás.

Não tão jovem, a artista adota uma tonalidade mais grave – do Sol maior de 1929 para Mi maior nesta nova abordagem – embora a Araci não se furte a usar os extremos da voz quando constrói um contracanto à intervenção do coro. Não só a tonalidade mudou. Caiu também o andamento (de 75 para 57); o maxixe deu lugar a um samba-canção. A interpretação perdeu seu ar irreverente para se tornar mais séria, introspectiva.

Algumas coisas permaneceram: a introdução, por exemplo, é uma clara referência à introdução original.

Um ponto mais importante diz respeito à rítmica: se por um lado as antecipações se intensificaram principalmente nos apoios internos da melodia (no 2º tempo):

Exemplo musical 37 – Araci Cortes 1929 e 1953 – compassos 14 a 18

Por outro podemos observar uma similaridade muito grande com a versão anterior, na forma como distribuiu as antecipações.

Araci Cortes 1953

Araci Cortes 1929

36 Cho-rei to-da noi - 37 te, pen-sei - 38 Nos bei - jos de a-mor - 39 que eu te dei

B1

Exemplo musical 38 – Araci Cortes 1929 e 1953 – compassos 36 a 39

A intérprete manteve a mesma forma de cantar o final do verso “meus olhinhos fechou” como foi observado na primeira versão.

Araci Cortes 1953

Araci Cortes 1929

9 Meus o-lhi - 10 nhos - 11 fe - chou

variação

Exemplo musical 39 – Araci Cortes 1929 e 1953 – compassos 9 a 11

E a forma de antecipar o clímax da primeira parte.

Araci Cortes 1953

Araci Cortes 1929

28 Se - 29 e - 30 le um di - a sou - 31 ber

Exemplo musical 40 – Araci Cortes 1929 e 1953 – compassos 28 a 31

Araci Cortes agora se permite algumas variações melódicas, afinal, após quase vinte e cinco anos interpretando este sucesso, é de se imaginar que algumas modificações fossem se

incorporando à sua abordagem (ver também exemplo musical 38, e todo o contracanto entre os compassos 53 e 67 do anexo 12).

Exemplo musical 41 – Araci Cortes 1929 e 1953 – compassos 20 a 21

Especificamente no que diz respeito ao aspecto rítmico, esta interpretação da Araci Cortes nos revela uma intensificação de seus procedimentos anteriores. Reflete um estilo de cantar anterior ao que estava em voga na década de 1950, anterior ao estilo que a Isaura Garcia nos apontou e que será confirmado na discussão a seguir.

Zezé Gonzaga havia lançado alguns discos ainda no formato 78 rpm, quando em 1956 lança o seu primeiro *Long Playing*. O disco foi considerado o melhor disco do ano, e entre as canções interpretadas estava “Linda Flor (Ai, Ioiô)”, que passou a ser considerada uma de suas grandes interpretações.

(ver faixa 7 do CD em anexo e a transcrição no anexo 13)

Esta versão da Zezé Gonzaga é bastante representativa no que diz respeito aos procedimentos rítmicos que se estabeleceram como praxe na interpretação do samba-canção. Consolida a tendência apresentada pela versão da Isaura Garcia, por isso optamos por refletir sobre toda a apresentação da primeira e segunda parte (A1, A2, B1 e B2) na primeira vez que a intérprete passa por estas seções. A comparação destas seções com o modelo é apresentada na íntegra no anexo 14, inclusive para a reexposição das partes A1 e A2 (compassos 49 a 79 do anexo 13).

A Zezé Gonzaga começa de forma bem comportada, com um atraso discreto no segundo inciso.

1 2 3

Ai, Io - iô **A1** Eu nas - ci prá so - frer

Zezé Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 42 – Zezé Gonzaga – compassos 1 a 3

Na seqüência começa apoiando “fui olhar prá você” da forma esperada, mas em seguida atrasa significativamente a conclusão “meus olhinhos fechou”. A forma de articular “fe-chou” é similar àquela da Araci Cortes, mas a Zezé o faz com um atraso de uma semínima.

4 5 6 7 8

Fui o-lhar prá vo - cê Meus o - lhi-nhos fe - chou

Zezé Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 43 – Zezé Gonzaga – compassos 4 a 8

O verso seguinte é articulado de maneira regular.

9 10 11

E, quan - do os o-lhos eu a - bri

Zezé Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 44 – Zezé Gonzaga – compassos 9 a 11

Para em seguida manter o canto atrasado, num valor médio de uma colcheia, por seis compassos.

12 13 14 15 16 17

Quis gri-tar, quis fu-gir Mas vo - cê, eu, não sei por-que, Vo-cê me cha-mou Ai, Io-iô A2

Zezé Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 45 – Zezé Gonzaga – compassos 12 a 17

No verso “tenha pena de mim” aparece um dos poucos momentos em que o apoio é antecipado. Mas chamamos a atenção que esta já foi uma formulação usada pela Araci Cortes na versão de 29 para o mesmo verso.

18 19

Te-nha pe-na de mim

Zezé Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 46 – Zezé Gonzaga – compassos 18 a 19

Segue um trecho similar ao procedimento entre os compassos 4 e 8. A intérprete evolui de uma leitura mais regular para deslocamentos bem amplos. No compasso 23 o apoio de “zangar” está deslocado quase um tempo e meio.

20 21 22 23 24

Meu Se-nhor do Bon - fim Po-de in - té — se zan - gar

Zezé
Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 47 – Zezé Gonzaga – compassos 20 a 24

Os deslocamentos prosseguem. No ponto culminante da melodia (compasso 25), todas as versões analisadas articularam este verso de forma tética ou anacrústica. Aqui o inciso se tornou acéfalo.

25 26 27 28 29 30

Se e-le um ãi - a sou-ber Que vo - cê é que é O Io-íô de

Zezé
Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 48 – Zezé Gonzaga – compassos 25 a 30

As seções paralelas B1 e B2 acabam por ter construções rítmicas bem distintas. B1 começa com deslocamentos mais discretos.

31 32 **B1** 33 34 35

la - iá Cho-rei to-dá noi - te, pen-sei Nos bei-jos de a - mor que eu te dei

Zezé Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 49 – Zezé Gonzaga – compassos 31 a 35

Depois evolui para um fraseado mais próximo de nossa rítmica “quadrada”.

36 37 38 39 40

lo-iô, meu ben - zi - nho, do meu co-ra - ção Me le - va prá ca-sa, me dei - xa mais não Cho-rei to -

Zezé Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 50 – Zezé Gonzaga – compassos 36 a 40

B2 começa com um pequeno atraso, logo evoluindo para a regularidade.

B2 41 42 43

- da noi - te, pen-sei Nos bei - jos de a - mor que eu te dei

Zezé Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 51 – Zezé Gonzaga – compassos 41 a 43

Para em seguida apresentar outros dois pontos de antecipação. Estes pontos também podem ser identificados na performance da Araci Cortes.

44 45 46 47 48 *Atenção* **A1**

Lo-iô, meu ben-zí - nho, do meu co-ra - ção Me le - va prá ca-sa, me dei - xa mais não Ai, Lo - iô

Zezé Gonzaga

Modelo

Exemplo musical 52 – Zezé Gonzaga – compassos 44 a 48

Resumindo nossas observações em relação à versão da Zezé Gonzaga:

- Existem antecipações, mas são escassas, e no caso específico desta canção podemos remetê-las a uma performance anterior.
- A realização do perfil rítmico seu deu na maior parte das vezes deslocando ou deformando os incisos para a direita em nossa representação gráfica, no sentido do atraso em relação à nossa expectativa.

Curiosa a força desta canção. Depois dos lançamentos múltiplos de 1929 de sabor amaxiado que resultaram na sedimentação dos versos de Luis Peixoto e Marques Porto, o ano de 1956 assiste o lançamento, além desta versão da Zezé Gonzaga, das interpretações de Elizeth Cardoso e Ângela Maria, já dentro do novo estilo completamente sedimentado do samba-canção. Em que pese a falta de uma ordem exata destes lançamentos (os registros dos bancos de dados por vezes são conflitantes), o importante é observar procedimentos comuns na rítmica destas versões.

A “Divina”, como posteriormente Elizeth Cardoso seria apelidada, trouxe ao disco sua versão do nosso clássico ainda no velho formato 78 rpm.

(ver faixa 8 do CD em anexo)

Estávamos numa época de muita efervescência na música popular, com o samba-canção já devidamente incorporado à produção de nossos compositores, e já exibindo exageros na interpretação e na concepção grandiosa dos arranjos, elementos contra os quais a

bossa-nova se rebelaria, em poucos anos. Curioso é que Elizeth Cardoso ao mesmo tempo em que representa uma referência ímpar na interpretação do samba-canção, será considerada também pioneira da nova bossa que surge, com seu LP de 1958 “Canção do amor demais”.

O desdobramento rítmico apresentado na versão da Elizeth Cardoso⁴⁶ para “Ai, Ioiô” se assemelha em muito à abordagem discutida na versão da Zezé Gonzaga. Começa de forma bastante regular, somente deslocando o apoio final.

1 **A1** 2 3

Elizeth Cardoso

Modelo

Ai, Io - iô Eu nas - ci prá so - frer

Exemplo musical 53 – Elizeth Cardoso – compassos 1 a 3

Os dois versos que se seguem formam uma frase com a interpretação típica do samba-canção, e em particular desta intérprete. Atrasa-se um pouco a saída, acelera-se em direção ao ponto culminante da frase. A distensão é lenta e gradativa, deslocando os apoios para a direita.

4 5 6 7 8

Elizeth Cardoso

Modelo

Fui o-lhar prá vo - cê Meus o - lhi - nhos fe - chou

Exemplo musical 54 – Elizeth Cardoso – compassos 4 a 8

⁴⁶ Optamos por apresentar a versão da Elizeth inserida no texto. Não há partitura em anexo para esta versão.

O verso a seguir articulado antecipado nas duas versões de Araci Cortes, agora se torna acéfalo.

9 10 11

Elizeth Cardoso

Modelo

E, quan - do os o-lhos eu a - bri

Exemplo musical 55 – Elizeth Cardoso – compassos 9 a 11

A antecipação de semicolcheia que se segue também poderia ser considerada parte da canção – deveríamos inseri-la em nosso modelo – pois Araci Cortes cantou desta forma em suas duas versões. Curiosa a articulação de “você me chamou”: deslocando seu início e encurtando o fragmento, a intérprete dá relevo a um fato de que foi o Ioiô que tomou a iniciativa desta relação amorosa conflituosa.

12 13 14 15 16

Elizeth Cardoso

Modelo

Quis gri-tar, quis fu - gir Mas vo - cê, eu não sei por - que, Vo - cê me cha - mou

Exemplo musical 56 – Elizeth Cardoso – compassos 12 a 16

O início de A2 também se opera com uma transformação curiosa. O inciso “Ai, Ioiô” desloca-se e torna-se acéfalo: o pedido de compaixão sentido torna-se mais um chamado à reflexão. Assim como: - Ora! Ioiô, tenha pena de mim!

16 17 **A2** 18 19

Elizeth Cardoso

Modelo

mou Ai, Io - iô Te - nha pe-na de mim

Exemplo musical 57 – Elizeth Cardoso – compassos 16 a 19

Na seqüência uma antecipação também já articulada pela Araci Cortes. É notável como a Elizeth articula “se zangar”. Embora numa posição tética, a prosódia irregular não transparece. O pequeno salto de quarta e a maior duração da última sílaba são valorizados, preparando o clímax que se seguirá.

20 21 22 23 24

Elizeth Cardoso

Modelo

Meu Se-nhor do Bon - fim ____ Po - de in - té, se zan - gar

Exemplo musical 58 – Elizeth Cardoso – compassos 20 a 24

A intérprete articula o clímax desta primeira parte em sua posição regular, mas a distensão que segue fica toda deslocada.

25 26 27 28 29

Elizeth Cardoso

Modelo

Se _____ e - le um di - a sou - ber Que vo - cê _____ é que é O Io-

Exemplo musical 59 – Elizeth Cardoso – compassos 25 a 29

Elizabeth conclui a primeira parte com uma construção bastante particular. A intensificação da preposição “de” soa pouco estranho: o salto ascendente, a duração e a antecipação lhe dão um relevo um pouco sem sentido.

29 30 31

Elizabeth Cardoso

Modelo

é O Io - iô de Ia - iá

Exemplo musical 60 – Elizabeth Cardoso – compassos 29 a 31

Antecipa rapidamente a anacruse para o B1. Nos dois incisos os apoios são regulares, mas a distensão é mais lenta que em nosso modelo.

32 33 B1 34 35

Elizabeth Cardoso

Modelo

Cho-rei to - da noi-te, pen-sei Nos bei-jos de a - mor que eu te dei

Exemplo musical 61 – Elizabeth Cardoso – compassos 32 a 35

Um trecho com certa regularidade: a antecipação pode ser referida à versão Araci Cortes; os atrasos são discretos.

36 37 38 39

Elizabeth Cardoso

Modelo

Io- iô, meu ben - zi-nho, do meu co - ra - ção Me le-va prá ca-sa, me dei-xa mais

Exemplo musical 62 – Elizabeth Cardoso – compassos 36 a 39

O início de B2 é muito semelhante a B1: as anacruses são encurtadas; os apoios são regulares; as distensões são tranquilas, deformando para a direita os incisos.

40 41 **B2** 42 43

Elizeth Cardoso

Modelo

não Cho-rei to - da noi-te, pen-sei Nos bei-jos de a - mor que eu te dei

Exemplo musical 63 – Elizeth Cardoso – compassos 40 a 43

Na conclusão de B2 há uma variação que cria um traço melódico para detecção da influência desta versão em outras posteriores. Muito provavelmente para variar B2 em relação a B1, Elizeth faz uma variação cromática no desenho, o que conduz a harmonia a um quarto grau menor.

44 45 *variação* 46

Elizeth Cardoso

Modelo

Io - iô, meu ben - zi - nho, do meu co - ra - ção Me le - va prá

Exemplo musical 64 – Elizeth Cardoso – compassos 44 a 46

Na conclusão de B1 a intérprete desloca sistematicamente o desenho, a ponto de articular a volta a A1 de forma tética.

47 48 49 **A1**

Elizeth Cardoso

Modelo

ca - sa, me dei - xa mais não

Exemplo musical 65 – Elizeth Cardoso – compassos 47 a 49

Uma observação. Ao tentar referir as antecipações a versões anteriores não estamos querendo dizer que este ou aquele intérprete não usa este artifício livremente: vimos que a Araci Cortes, por exemplo, intensificou este procedimento de uma versão para outra; a Elizeth Cardoso também criou uma forma bem particular no exemplo musical 60. Em resumo, o que estamos tentando é relacionar este procedimento com a tradição, com a escuta de uma fonte anterior, com a inserção numa prática anterior.

Em termos de projeção rítmica do canto, a versão de Ângela Maria apresenta os mesmos procedimentos já apontados nas versões de Zezé Gonzaga e Elizeth Cardoso. Podemos reparar que a concepção do arranjo é grandiosa: uma orquestra completa dá apoio à cantora. A interpretação é bastante dramática, já dentro da estética do exagero.

(ver faixa 9 do CD em anexo)

Foi um longo caminho desde o maxixe de 1929.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A canção de Vogeler nos permitiu observar as transformações lentas mas sistemáticas pelas quais passou a interpretação do samba-canção principalmente no aspecto do desdobramento rítmico do intérprete, desde a sua concepção amaxixada do final da década de 1920 até as dramáticas interpretações do final da década de 1950.

Nas versões iniciais de 1929 o que se revelou foi a procura de versos que melhor se adequassem a esta nova tendência da canção popular nascida no teatro de revista. Até o encontro dos versos definitivos de Luis Peixoto e Marques Porto detectamos também a provável presença do compositor tentando refinar o contorno melódico, para que se chegasse afinal àquele que realmente compusera. Neste sentido a versão da Araci Cortes é marcante pelo acabamento e pela forma como a intérprete logrou permear sua expressão teatral mesmo dentro do caráter amaxixado que caracterizava as gravações de então. Ao afirmar, já na década de 1950, que “Araci criou Ai, Ioiô”, Ari Barroso aponta para a força desta performance, imprimindo à canção uma identidade maior ainda que a projetada pelos compositores, e que ainda hoje se reflete na expectativa da tradição, direta ou indiretamente.

Para estabelecer um ponto de partida construímos uma grafia modelo que representasse a expectativa de músicos imersos na prática atual do samba. Tal modelo revelou uma identificação muito grande com as versões da Araci Cortes e da Orquestra Pan Americana.

Analisando as realizações de 1929 observamos que, no aspecto rítmico, as pequenas diferenças em relação ao nosso modelo ocorreram :

- Por conta de ajustes entre canto e o acompanhamento, em momentos de indecisão, como por exemplo na retomada do canto após uma introdução ou intervenção instrumental.

- Por indecisão dos cantores, em trechos em que a melodia parecia não estar totalmente apreendida.
- Por acomodações rítmicas próprias do samba. Como havíamos previamente apontado, o canto naturalmente flutua sempre entre a representação em síncope ou em quiáltera.
- uma outra característica do samba também se incorpora ao samba-canção: a tendência natural de antecipar ataques, principalmente os do primeiro tempo.

Nas quase três décadas que se passaram entre as gravações abordadas houve uma gradativa, mas significativa, redução do andamento, revelando uma tendência geral do samba-canção. Versos de conteúdo cada vez mais intensos necessitavam de maior liberdade para serem cantados, o que por um lado conduziu o samba-canção a andamentos menos movidos, e por outro ao uso sistemático de um rubato melódico intenso, um rubato de características bem particulares neste gênero. Conduzidos pela dramatização do conteúdo, os cantores passam a operar elaborações temporais intensas no perfil da canção.

O que Almirante apontava como “gemente” em meados da década de 1940 era este estilo que aos poucos se sedimentava, tornando-se traço marcante do gênero, e que ainda hoje pode ser detectado nos grandes intérpretes do samba – aquele nosso seresteiro que entrava atrasado estava exercitando um predicado básico para dizer-se como tal dentro daquela prática.

E é evidente que se chegaria ao exagero: dramatizações exacerbadas, elaborações rítmicas simplesmente para exibir domínio do *metier*, em concepções completamente descoladas da intenção do texto, etc. Mas vamos encontrar intérpretes que souberam trabalhar com equilíbrio dentro deste novo estilo, estabelecendo um padrão de elegância e clareza na interpretação do samba-canção.

As versões finais se mostraram ricas em deslocamentos dos incisos em relação a uma posição esperada representada no nosso modelo. Se os deslocamentos apontados não chegam a perturbar a escuta é porque a prosódia é habilmente trabalhada. O intérprete redistribui a acentuação interna do desenho de forma que mesmo que sílabas tônicas caiam fora de pontos acentuados da estrutura métrica, o texto permanece claro.

Verificamos que na grande maioria das vezes os apoios dos incisos são deslocados à direita na nossa representação, em direção ao atraso. As antecipações existem, é evidente, mas podemos observar que:

- São muito menos freqüentes;
- Foram articuladas em pontos já antecipados em versões anteriores. Neste caso o nosso modelo é que deveria ser corrigido para passar a conter aquela antecipação, pois aquele procedimento se incorporou à prática. Estes pontos também podem nos ajudar a indicar relações de “parentesco” entre versões, apontando a probabilidade de um intérprete ter se baseado numa outra performance para construir a sua, como tentamos correlacionar em nossas análises.
- São elementos idiomáticos, como já apontamos. A característica sincopada do samba tende a articular os tempos antecipadamente.

Um ponto importante é que enquanto as antecipações foram curtas, em geral da ordem de uma semicolcheia, os deslocamentos à direita chegaram a atrasar fragmentos inteiros em até uma semínima e meia. Tais deslocamentos transformaram um fragmento anacrústico como “Ai, Ioiô” em tético, como por exemplo na versão da Elizeth Cardoso (compasso 49, exemplo musical 65).

A busca da intensificação do conteúdo emocional observada no samba-canção conduziu desta forma a um intenso rubato melódico, que por sua vez resultou na expansão dos

limites dos incisos, e por conseguinte da projeção deste material sobre os limites do compasso. Tal observação se alinha com o conceito de “métrica derramada” proposto por Ulhôa (1999). O que observamos no caso específico do samba canção é que o derramamento parece bem mais intenso em direção ao atraso.

Tendo utilizado para detectar tais deslocamentos um modelo que acreditamos refletir as expectativas de um músico ou ouvinte imerso na tradição do samba, temos consciência de que para quem nunca escutou “eu nasci prá sofrê” , não há sentido em falar de elaboração, deslocamento, etc. Pois é da relação entre expectativas e a resolução destas que surge a intensificação do discurso no samba canção.

Como observa Meyer (1956) “o afeto ou emoção é despertado quando a expectativa (...) ativada por um estímulo musical tem sua conclusão inibida ou temporariamente bloqueada”⁴⁷. A articulação atrasada dos versos desperta a atenção, ativa a curiosidade. Por instantes muito curtos (da ordem de milissegundos) a impressão é de que a falta de sincronia poderá levar a performance ao colapso. Esta ansiedade de parte de quem escuta intensifica a percepção do conteúdo dramático do samba-canção.

Um fato curioso é que está na própria designação “samba-canção” uma pista dos processos de elaboração rítmica do gênero. Relacionamos as antecipações, pouco frequentes, com o aspecto “samba”, por serem na maioria das vezes resultado do ajuste do texto ao caráter sincopado do gênero. Os atrasos dos incisos, ou as elaborações em direção ao atraso, foram relacionados com o aspecto “canção”: através da tensão criada por expectativas postergadas pela elaboração rítmica, o intérprete concentra a atenção do ouvinte no conteúdo lírico.

⁴⁷ Affect or emotion-felt is aroused when an expectation – a tendency to respond – activated by the musical stimulus situation is temporarily inhibited or permanently blocked. (Meyer, 1956, p. 31)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972 [1ª edição:1928].

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO.

AROM, Simha. Modelización y modelos en las músicas de tradición oral In: CRUCES, Francisco (org.). *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p. 203-231.

BILMES, Jeff. *A model for musical rhythms. 1992 International Conference on Computer Music*, 1993. Disponível em <<http://ssli.ee.washington.edu/people/bilmes/>> Acesso em: 27 dez 2006.

BUTTERFIELD, Mathew W. The power of anacrusis: engendered feeling in groove-based musics. In *Music Theory Online: Volume 12, nº 4*, Dezembro de 2006. Disponível em <<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.06.12.4/mto.06.12.4.butterfield.html>> Acesso em 11 Julho 2007.

CANÇADO, Tânia Maria Lopes. O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação. In: *Per Musi – Revista de performance musical*, Belo Horizonte, volume 2, p. 5-14, 2000.

CARNEIRO, Josimar Gomes. *A baixaria no choro*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO.

CLARKE, Eric. Empirical methods in the study of performance. In: CLARKE, E.; COOK, N. (orgs) *Empirical musicology: aims, methods, prospects*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004, p. 77-102.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

COOK, Nicholas. Music as performance. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T; MIDDLETON, R. (orgs) *The cultural study of music*. Routledge, 2003, p. 204-214.

COOPER, Grosvenor e MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

DADELSEN, George von. *La versione d'ultima mano in musica*. In: CARACI VELA, Maria. (org.) *La critica del testo musicale: metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p. 47-61. Tradução de Carlos Alberto Figueiredo.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. In: *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, número 7, p. 41-55, 2004.

IYER, Vijay, BILMES, Jeff, WRIGHT, Matt e WIESEL, David. *A novel representation for rhythmic structure*. 97 *International Computer Music Conference*. Disponível em: <<http://www.cnmat.berkeley.edu/ICMC97/papers-html/Rhythm.html>>. Consulta em 27 dez. de 2006

KRUMHANSL, Carol L. Ritmo e altura na cognição musical. In: ILARI, Beatriz S. (org.). *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006, p. 45-109.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Using recordings to study musical performances. In: LINEHAM, A. (ed.) *Aural history – essays on recorded sound*. Londres: British Library, 2001, p. 1-12.

LOPES, Marcílio e ULHÔA, Martha. Amor até o fim: em busca de uma metodologia para a análise da performance musical gravada. *Cadernos do Colóquio 2004-2005*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música – UNIRIO, p.107-117, 2007.

LUCAS, Glaucia. *Os sons do Rosário – O congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance – 1900-1950*. London: Cambridge University Press, 1992.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. In: *Musical Quarterly* nº 44 (p. 184-195)

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. I: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan Publishers Limited, 2001.

The New Grove Dictionary of Jazz. Londres, Macmillan Publishers Limited, 1988.

ULHÔA, Marta Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira. In: *Brasiliiana – Revista da Academia Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, nº 2, Maio de 1999, p. 48-56.

- **COLETÂNEAS DE PARTITURAS**

O Melhor de Pixinguinha. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

55 anos de sucessos do carnaval brasileiro: sambas e marchas de 1930 a 1986. Mangione & Filhos, 1986.

- **SÍTIOS DA INTERNET**

CLIQUEMUSIC. Disponível em <www.cliquemusic.uol.com.br> Acesso em 12/01/2006.

DICINÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <www.dicionariompb.com.br> Acesso em 18/06/2007.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em <<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>> Acesso em 12/01/2006.

INSTITUTO MOREIRA SALLES Disponível em <www.ims.com.br> Acesso em 12/01/2006.

- **DISCOGRAFIA**

ELIZETH CARDOSO. Carinhoso (2 min 33 s). Pixinguinha e João de Barro. In *A enluarada Elizeth*. Copacabana – CLP 11509, 1967.

JACOB E SEUS CHORÕES. *Primas e Bordões*. RCA Victor – BPL 1190, 1962.

OLÍVIA BYINGTON. A Dama do Encantado. Rio de Janeiro: MP,B/WEA, 1997.

VIOLETA CAVALCANTE. Cansei de pedir. Noel Rosa. In *Velhos Sambas ... Velhos Bambas*. Rio de Janeiro: FENAB, 1985.

ZEZÉ GONZAGA. Segredo. Herivelto Martins e Marino Pinto. In *Velhos Sambas ... Velhos Bambas*. Rio de Janeiro: FENAB, 1985.

O PESSOAL DA VELHA GUARDA. Programa nº2 de 15/10/1947. Cópia particular a partir de fitas cassete editadas pelo Selo Collectors.

- **FONOGRAMAS ANALISADOS**

	<i>Intérprete</i>	<i>Gravadora</i>	<i>Número</i>	<i>Matriz</i>	<i>Ano</i>
Linda Flor	<i>Vicente Celestino</i>	Odeon	10338-A	2255	1929
Meiga Flor	<i>Francisco Alves</i>	Parlophon	12.909-A	2215	1929
Iaiá	<i>Araci Cortes</i>	Parlophon	12.926-A	2366	1929
Iaiá (Linda Flor)	<i>Orquestra Pan American</i>	Odeon	10378-A	2388	1929
Linda Flor – Ai Ioiô	<i>Isaura Garcia</i>	RCA Victor	80.0178-B	S-052917	1444
Ai Ioiô	<i>Araci Cortes</i>	Odeon	13.535-A	9850	1953
Linda Flor (Ai Ioiô)	<i>Zeze Gonzaga</i>	Columbia	CB10300-A	CBO 848	1956
Linda Flor	<i>Elizete Cardoso</i>	Continental	17.354-B	C-3902	1956
Linda Flor (Ai Ioiô)	<i>Ângela Maria</i>	Copacabana	5.900-B	M-2198	1956

Ai Ioiô

Henrique Vogeler / Luiz Peixoto / Marques Porto

Anexo 1

Grafia: Cristovão Bastos



Gadd9

Cm6/G

G7M(9)

G⁶₉

5 Bm7(b5)

E7(b9)

Am7

E7(b13)

Am7

Am(7M)



11 Am7



16



21



26



31



35



40



45



Ao

"Yoyo de Yayá"

Henrique Vogeler / Luiz Peixoto / Marques Porto

Anexo 2

Garfia: Leonardo Bruno



5

10

15

20

25

G

G/B

E7(b9)

Am7

E4 7 E7

Am

D7(9)

G

D4 7 D7

Bm7(b5)

E7(b9)

Am7

Am7(b5)

G/B Bm7

E7(b9)

A4 7

A7(9)

Yoyo de Yayá / Grafia: Leonardo Bruno / 2

30

Am7(9)/D D7(9) G Am7(b5) D7 G *Fine* Em A7(9) D7M

35

C#m7(b5) Am6/C B7(b9) Em FO D/F# D²/A E7(9)/G#

40

A D Em A7(9) D G7M C#m7(b5) F#7(b9) Am6/C B7(b9)

45

Em FO D/F# E⁷/G# A⁷/G D/F# D7

All 
y *Fine*

* : Acho bonito, elegante e lógico
as apoggiaturas não resolverem
na exposição de B ... em B' , sim.

Leonardo Bruno
26/01/07

Linda Flor (Ai Ioiô)

Henrique Vogeler / Luiz Peixoto / Marques Porto

Anexo 3

Grafia: Rildo Hora



5

11

16

21

26

Chords: C7M, C7M(#5), C7M(6), C7M(9), G₄⁷, G/F, Em7(¹¹/_{b5}), A7(^{b13}), A7, Dm7, Eb7(9)/Bb, A7, Dm7, Gm6, Dm7(⁶/₅), Dm7, G7, F/A, G/B, G7(9), C7M, C#0, Dm7(11), G7, C7M, C7M(#5), C7M(6), C7M(9), G₄⁷, G/F, Em7(¹¹/_{b5}), Eb7(9)/Bb, A7, Dm7, Gm7, C7(13), Fm7, Bb7, C/E, Eb7(9), A7, D7(9), G7(¹³/_{b9})

Ai Ioiô / Grafia: Ridlo Hora

31

C Fm6 C⁶₉ Am7 D7(9) G^{7M} C^{7M} F#m7 B⁷

36

E⁷ Am7 C/E G/D G/B A⁷ A⁷/E D⁷

41

Am7 D7(9) G⁶ C^{7M} F#m7 B⁷ E/G# E⁷ Am7 Am/C

46

G/D G A⁷ D7(13) G⁶ Dm7 G⁴

Ao e

C

Ai Ioiô

122

Henrique Vogeler / Luiz Peixoto / Marques Porto

Anexo 4

Comparando versões

§ 1 **A1**

Cristovão Bastos

Leonardo Bruno

Rildo Hora

1 2 3 4

Ai, Io - iô Eu nas-ci prá so - frer Fui o-lhar prá vo -

5 6 7 8 9 10

CB *cê* Meus o - lhi - nhos fe - chou E, quan - do os o-lhos eu a -

LB

RH

11 12 13 14 15

CB bri Quis gri-tar, quis fu - gir Mas vo - cê, eu não sei por - que, Vo - cê me cha -

LB

RH

16 **A2** 17 18 19 20

CB mou Ai, Io - iô Te - nha pe - na de mim Meu Se-nhor do Bon -

LB

RH

21 22 23 24 25

CB fim Po - de in - té, se zan - gar Se

LB

RH

Ai Ioiô / Comparando versões

26 27 28 29 30

CB e - le um di - a sou - ber Que vo - cê é que é O Ioiô de Ia -

LB

RH

31 32 33 34 35

CB **B1** *Aqui o arranjador antecipou a anacruse* iá Cho-rei to - da noi-te, pen-sei Nos bei-jos de a - mor que eu te dei

LB

RH

36 37 38 39 40

CB Ioiô, meu ben - zi-nho, do meu co - ra - ção Me le - va prá ca - sa, me dei - xa mais não Cho-rei to - da

LB

RH

B2 41 42 43 44 45

CB noi-te, pen-sei Nos bei-jos de a - mor que eu te dei Ioiô, meu ben - zi-nho, do meu co - ra -

LB

RH

46 47 48 50

CB ção Me le - va prá ca - sa, me dei - xa mais não Ai, Ioiô

LB *Esta versão com a quadratura correta!* Ai, Ioiô

RH Ai, Ioiô

As versões de Bastos e Hora colocaram 1 compasso a mais de espera

Linda Flor

Gravação: Vicente Celestino (1929)

Anexo 5

♩ ~ 60 (57-66) / Láb Maior

Henrique Vogeler / Cândido Costa

1 **intro** 2 3 4 Lin - da

5 **A1** 6 Tu não sa-bes tal - vez 7 8 Quan - to é pu-ro o a - mor 9 que me ins-

10 pi - - ra, não 11 crês 12 13 Nem 14 so - bre mim teu o -

15 lhar 16 Ve - io um di - a pou - sar 17 'in - da au - men - ta a mi - nha 18 dor com cru - el des -

20 dém 21 **A2** 22 teu a - mor 23 tu por fim me da - rás 24 E o gran - de fer -

25 vor com que 26 te a - mo ve - rás 27 28 29 Sim,

30 teu es - cra - vo se - rei 31 a teus 32 pés, ca - i - rei 33 ao te ver mi - nha en -

34

The musical score is written in G-flat major (Láb Maior) and 2/4 time. It consists of a vocal line (Canto) and a bass line (Base). The score is divided into sections: an 'intro' (measures 1-4), a first system (measures 5-14), a second system (measures 15-19), a third system (measures 20-24), a fourth system (measures 25-29), and a final system (measures 30-34). Chords are indicated above the bass line, and lyrics are written below the vocal line. A 'Crescendo' (Cresc.) marking is present in measure 21. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Linda Flor / versão: Vicente Celestino

35 fim 36 Fe-li-zes en - 37 tão mi - nha flor 38 ve-rás a ex-ten - 39 são des-te a - mor

Ab E7 Eb7 Ab Bb7/F Eb/G G7

40 di-to - sos os dois 41 re-u-ni - dos en-fim 42 te-re-mos de - 43 pois só ven-tu-ras sem 44 fim Fe-li-zes en-

Bb° Ab A° Eb/G C7 F7 Bb7

B2 45 tão mi-nha flor 46 ve-rás a ex-ten - 47 são des-te a - mor 48 di-to - sos os dois 49 re-u-ni - dos en-fim

Bb7/F Eb/G G7 Bb° Ab A°

50 te-re-mos de- pois 51 só ven-tu-ras sem 52 fim **intro** 53 54 55

Eb/G C7 F7 Bb7 Eb Eb7 Ab Eb7

56 57 **A1** 58 instrumental 59 60 61

Ab Ab Ab7 Db3 Dbm6 Ab/Eb Ab/C Cm7(b5)

62 63 64 65 66 67

F7 Bbm/Db F7/C Bbm Bbm Bbm6 Cm7(b5) F7 Bbm

68 69 70 71 72 **Volta canto** Teu fim

Eb7 Eb7 Ab D° Eb7 Ao e

Meiga Flor

Gravação: Francisco Alves (1929)

Anexo 6

♩ ~ 76 (75-78) / Sol Maior

Henrique Vogeler / Freire Jr.

1 **intro** 2 3

Canto

Base

4 5 **A1** 6 7 8

Mei - ga flor Não te lem-bras tal - vez das pro-mes-sas de a -

Atenção

mor que te fiz Já não crês E que-res me a-ban-do-nar

8 10 11 12 13 14

Atenção

15 16 17 18 19 20

pro-cu-ran-do ne - gar que ju-ras - te a mim tam - bém mi-nha ser, meu bem Meu a -

21 **A2** 22 23 24 25

mor Por que ne-gas, Oh! Flor Sem - pre fui tão sin - cero Eu te

26 27 28 29 30

quis, eu te que - ro Sei que sem ti mor - re -

31 32 33 34

ri És o meu i - de - al Mi - nha vi - da a - fi -

Meiga Flor / versão: Francisco Alves

35  36 **B1** 37 38 39 40

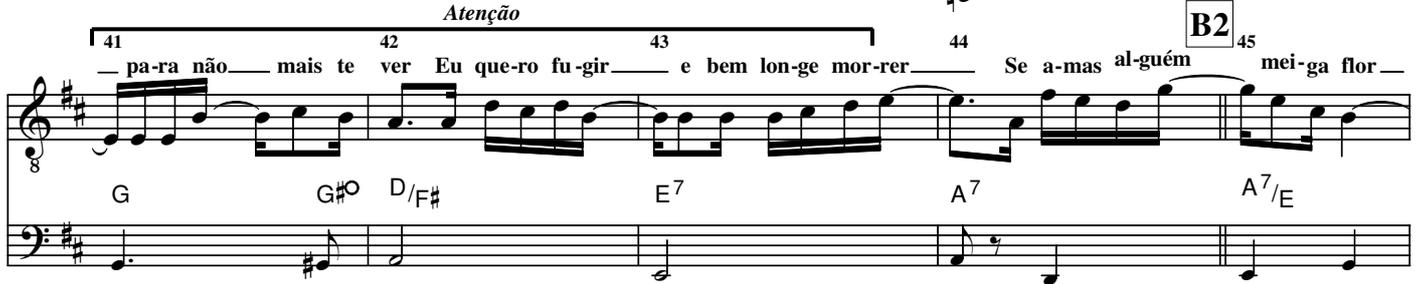
nal Se a-mas al - guém mei - ga flor Se mais te con - vêm ou-tro a-mor Eu que-ro par-tir -



G E \flat 7 D7 G A 7 /E D/F# F#7 A $^{\circ}$

Atenção 41 42 43 44 **B2** 45

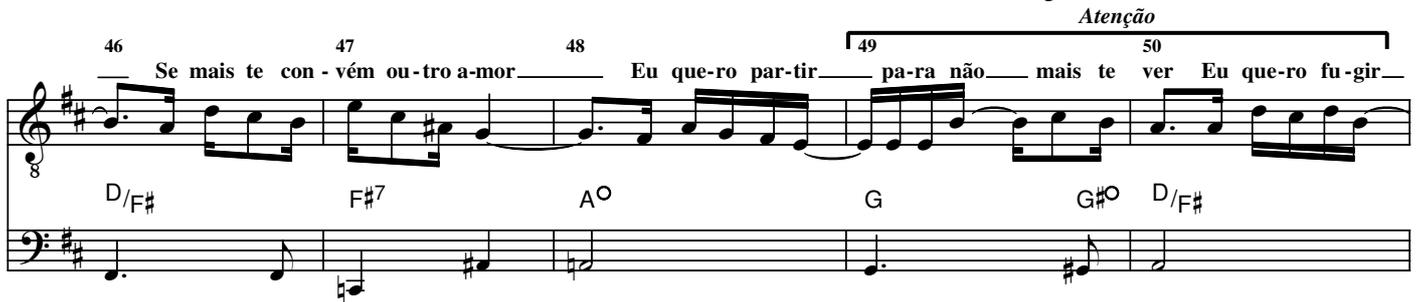
- pa-ra não mais te ver Eu que-ro fu-gir e bem lon-ge mor-rer Se a-mas al-guém mei-ga flor -



G G# $^{\circ}$ D/F# E7 A7 A 7 /E

Atenção 46 47 48 49 50

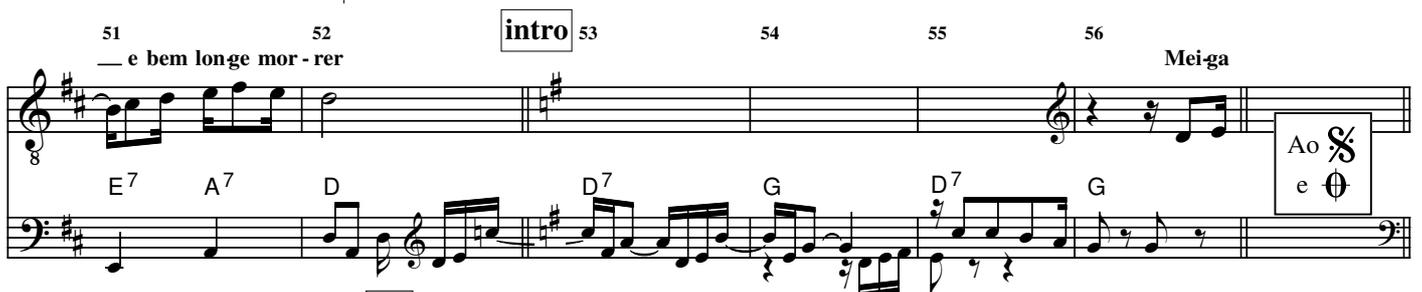
Se mais te con - vêm ou-tro a-mor Eu que-ro par-tir pa-ra não mais te ver Eu que-ro fu-gir -



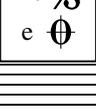
D/F# F#7 A $^{\circ}$ G G# $^{\circ}$ D/F#

51 52 **intro** 53 54 55 56 Meiga

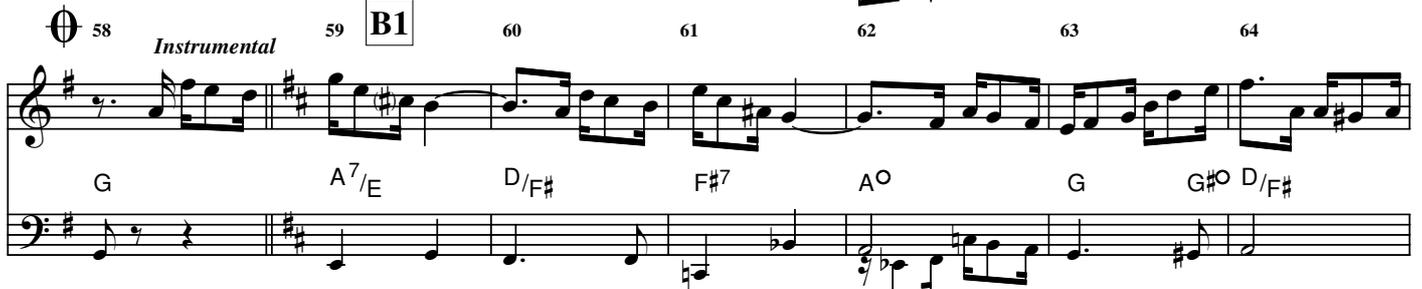
- e bem longe mor - rer



E7 A7 D D7 G D7 G

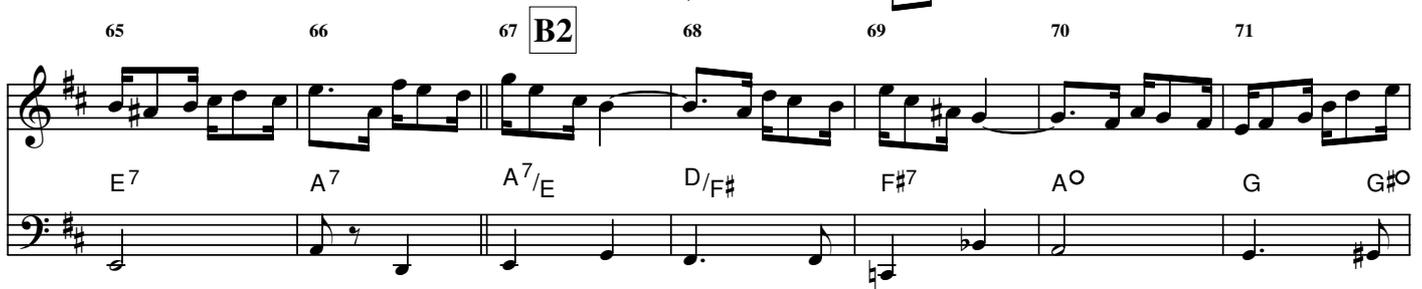
Ao 
e 

 58 *Instrumental* 59 **B1** 60 61 62 63 64



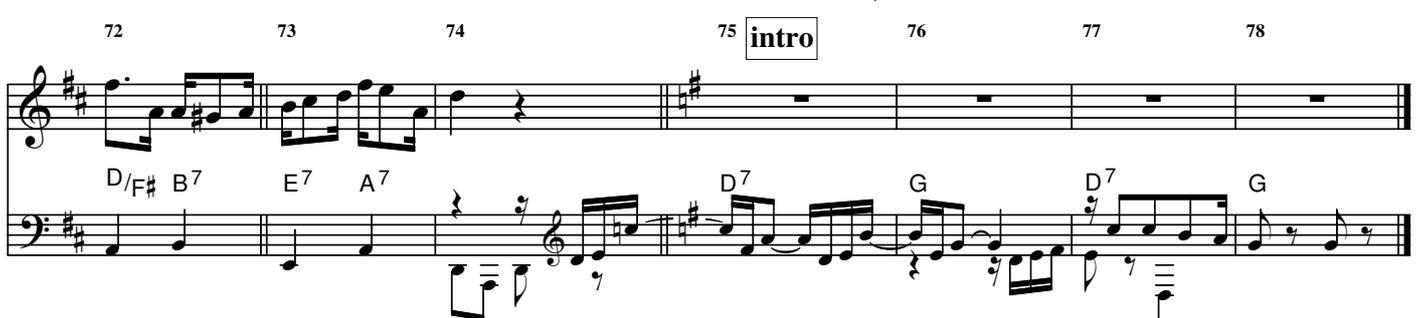
G A 7 /E D/F# F#7 A $^{\circ}$ G G# $^{\circ}$ D/F#

65 66 67 **B2** 68 69 70 71



E7 A7 A 7 /E D/F# F#7 A $^{\circ}$ G G# $^{\circ}$

72 73 74 75 **intro** 76 77 78



D/F# B7 E7 A7 D7 G D7 G

Iaiá (Ai Ioiô)

128

Gravação: Araci Cortes (1929)

Anexo 7

♩ ~ 75 (74-76) / Sol Maior

Henrique Vogeler / Luiz Peixoto / Marques Porto

1 **intro** 2 3 4 Ai, Io-

Canto

Base

5 **A1** 6 Eu nas-ci prá so - frer 7 Fui o-lhar prá vo - cê. 8 Meus o -

9

10 lhi - nhos fe - chou 11 E, 12 quan-do os o-lhos eu a - bri 13

14 15

16 Quis gri - tar, quis fu - gir 17 Mas vo - cê, eu não sei por - que, Vo - cê me cha - mou 18

19

20 21 **A2** Ai, Io - iô 22 Te-nha pe-na de mim 23 Meu Se-nhor do Bon - fim 24 Po-de in-

25

26 té se - zan - gar 27 Se 28 e-le um di-a sou - ber 29 Que vo-

30

31

32 cê é que é 33 O Io - iô de Ia - iá 34 35 36 Cho-rei to-da noi -

The musical score is written in G major and 2/4 time. It consists of a vocal line (Canto) and a bass line (Base). The score is divided into sections marked A1 and A2. The lyrics are in Portuguese. The chords are indicated below the bass line.

Chords: D7, G, D7, G, G, G7, C, Cm6, G/D, G, Dm6/F, E7, Am/C, E7/B, Am, Am, Am6, Bm7(b5), E7, Am, D7, D7, G, C#0, D7, G, G7, C, Cm6, G/D, G, Dm6/F, E7, Am/C, E7/B, Am, D#/C#, D#/C#, G/D, E7, A7, D7, G, Eb7, D7, G.

Iaiá (Ai Ioiô) / versão: Araci Cortes 1929

37 **B1** 38 39 40 41

te, pen-sei Nos bei - jos de a-mor que eu te dei Io-iô, meu ben-zi - nho, do meu co-ra-ção

A⁷/E D/F# F#⁷ 3 A^o G G#^o

42 43 44 45 **B2** 46

Me le - va prá ca - sa, me dei-xa mais não Cho-rei to-da noi - te, pen - sei Nos bei - jos de a-mor

D/F# B^m E⁷ A⁷ A⁷/E D/F#

47 48 49 50 51

que eu te dei Io-iô, meu ben-zi - nho, do meu co-ra-ção Me le - va prá ca - sa, me dei-xa mais

F#⁷ 3 A^o G G#^o D/F# B^m E⁷ A⁷

52 53 54 **B1** 55 56 57

não Ai, Io

Ao e \emptyset

Instrumental

D G A⁷/E D/F# F#⁷

58 59 60 61 62 **B2** 63

Cho-rei to-da noi - te, pen - sei

Volta a ARACI

A^o G G#^o D/F# B⁷ E⁷ A⁷ A⁷/E

64 65 66 67 68

Nos bei - jos de a-mor que eu te dei Io-iô, meu ben-zi - nho, do meu co-ra-ção Me le - va prá

D/F# F#⁷ 3 A^o G G#^o D/F# B⁷

69 70 71 72 73 74

ca - sa, me dei-xa mais não

E⁷ A⁷ D D⁷ G D⁷ G

Iaiá (Linda Flor)

Gravação: Orquestra Pan American (1929)

Anexo 8

♩ ~ 85 (84-87) / Sol Maior

Henrique Vogeler / Luiz Peixoto / Marques Porto

intro

2 3 4

5 **A1** 6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18 19

20 21 **A2** 22 23 24 25

26 27 28 29 30 31

32 33 34 35 36

Iaiá (Ai Ioiô) / versão: Orquestra Pan American

37 **B1** 38 39 40 41

A⁷/E D/F# F#⁷ A[°] G G#[°]

42 43 44 45 **B2** 46

D/F# B^m E⁷ A⁷ A⁷/E D/F#

47 48 49 50 51

F#⁷ A[°] G G#[°] D/F# B^m E⁷ A⁷

52 53 54 55 56

D D⁷ G D⁷ G

A1

Instrumental : versão Vicente Celestino

Pan American

Modelo

Ai, Io - iô Eu nas-ci prá so - frer Fui o-lhar prá vo -

Pan Am

Modelo

cê Meus o - lhi - nhos fe - chou E, quan - do os o-lhos eu a -

Pan Am

Modelo

TACET

bri Quis gri-tar, quis fu - gir Mas vo - cê, eu não sei por - que, Vo - cê me cha - mou Ai, Io -

A2

Pan Am

Modelo

iô Te-nha pe-na de mim Meu Se-nhor do Bon - fim Po-de in - té, se zan - gar

Pan Am

Modelo

Se e-le um di-a sou - ber Que vo - cê é que é O Io - iô de Ia -

Ai Ioiô / Partes instrumentais, Pan American & modelo / 2

Instrumental : versão Francisco Alves



Instrumental : versão Araci Cortes



B1



B2



TACET



TACET



Linda Flor - Ai Ioiô

Anexo 10

Gravação: Isaura Garcia (1944)

Henrique Vogeler

♩ ~ 65 / Sib Maior

Luiz Peixoto / Marques Porto

A1

ORQUESTRA (dentro do tema)

Musical notation for measures 1-4. Treble and bass staves with chords: F, F, Bbm6, F, F.

Musical notation for measures 5-9. Treble and bass staves with chords: F, E7, Eb7, D7, Gm, Eb, Gm.

Musical notation for measures 10-14. Treble and bass staves with chords: Eb7, D7, Gm, Gm, C7, Bb, C7.

A2

ORQUESTRA (Variação / modulação para Bb)

Musical notation for measures 15-19. Treble and bass staves with chords: F, F#, Gm7, C7, F, F, Bbm6, F.

Musical notation for measures 20-23. Treble and bass staves with chords: F, F, Eb7, D7, Gm.

Modulando

Entra a ISAURA

Musical notation for measures 24-28. Treble and bass staves with chords: Gm, Db7, Db7, C7/G, Gb7, F7. Includes lyrics: Ai, Io -

Ai Ioiô / versão: Isaura Garcia

A1

29 iô — 30 Eu nas - ci prá — so - frer — 31 Fui o - lhar prá vo - cê — 33 Meus —

34 o - lhi - nhos 35 fe - chou — 36 E, 37 quan - do os o - lhos eu —

Atenção

Atenção

39 a - bri — 40 Quis gri - tar, quis fu - gir — 41 Mas vo - cê, eu não sei por - que, 43 Vo - cê me

A2

44 cha - mou Ai, 45 Io - iô — 46 Te - nha pe - na de mim — 48 Meu Se - nhor do Bon -

49 fim — Po - de in - té , se 51 zan - gar — 52 53 Se

54 e - le um di - a 55 sou - ber — Que vo - cê — é que é — O Io - iô — de Ia - iá —

Fine

Ai Ioiô / versão: Isaura Garcia

60 **B1** 61 62 63 64

So-nhei to-da noi-te, pen - sei Nos bei - jos de a-mor que eu te dei Io-iô, meu ben-

B \flat F C 7 F A 7 D 7

65 66 67 68 69 **B2**

zi - nho, do meu co-ra - ção Me le - va con - ti - go, me dei-xa mais não So-nhei to - da noi-te, pen -

G m G $^{\#}o$ F/A D 7 G 7 C 7 F C 7

70 71 72 73 74

sei Nos bei - jos de a-mor que eu te dei Io-iô, meu ben - zi - nho, do meu co-ra - ção Me le - va con -

F A 7 D 7 G m G $^{\#}o$ F/A D 7

75 76 77 78 79 80 **VOLTA O CANTO**

ti - go, me dei-xa mais não *(fragmento instrumental)* Ai,

G 7 C 7 F F 7 B \flat F 7 B \flat

D.S. al Fine

Linda Flor - Ai Ioiô

Deslocamentos dos apoios dos incisos
na versão Isaura Garcia (1944)

Anexo 11

A1

Ai, Io - 1 iô - 2 Eu nas - ci prá - 3 so - frer - 4 Fui o - lhar prá vo-

Isaura Garcia

Modelo

5 cê - 6 Meus o - lhi - nhos 7 fe - chou - 8 E, 9

variação

10 quan - do os o - lhos eu - 11 a - bri - 12 Quis gri - tar, quis 13 fu - gir - 14 Mas vo - cê, eu não sei por-

A2

15 que, Vo - cê me 16 cha - mou Ai, 17 Io - iô - 18 Te - nha pe - 19 na de mim -

20 Meu Se - nhor do Bon - fim - 21 Po - 22 dé in - té , se 23 zan - gar - 24

25 Se - 26 e - le um di - a 27 sou - ber - 28 Que vo - cê - é 29 que é - O

Ai Ioiô / Deslocamentos de incisivos/ versão: Isaura Garcia

30 Io - iô — de 31 la - iá — 32 So-nhei to-da **B1** 33 noi - te, pen - sei — 34 Nos — bei - jos —

35 de amor que eu te dei — 36 Io-iô, meu ben - zi - nho, 37 do meu co-ra - ção 38 Me le-va con - ti - go, 39 me deixa mais

40 não *variação* **B2** So-nhei to — 41 da noi-te, pen - sei — 42 Nos bei - jos 43 de a - mor 44 que eu te dei — Io-iô, meu ben -

45 zi - nho, 46 do meu co - ra - ção 47 Me le - va con - ti - go, 48 me dei - xa mais — não —

Ai Ioiô

Gravação: Araci Cortes (1953)

Anexo 12

~ 57 / Mi Maior

Henrique Vogeler / Luiz Peixoto / Marques Porto

1 **intro** 2 3 4 *ARACI* Ai, Ioiô 5 **A1**

clarinete *CORO*

6 Eu nas-ci prá so-frer 7 Fui o-lhar prá vo-cê 8 Meus o-lhi - nhos fe - 9 10

11 chou 12 E, 13 quan-do os o - lhos eu a - bri 14 15

16 Quis gri - tar, quis fu - gir 17 Mas vo - cê, 18 eu não sei por - que, 19 Vo - cê me cha - 20 mou Ai, Ioiô **A2** 21 22 Te-nha pe-na de mim 23 24 Meu Se-nhor do Bon-fim 25

Sax tenor

B⁷ E E⁷ A A^{m6} E/B

Ai Ioiô / versão: Araci Cortes 1953

25 Po-de in - té, 26 se zan - 27 gar 28 Se 29

30 e - le um di - a sou - ber 31 Que vo - cê 32 é que é 33 O Io - iô

34 de Ia - iá 35 36 Cho - rei to - da noi - 37 te, pen - sei 38 Nos bei - jos de a - mor -

B1

39 que eu te dei 40 Io - iô, meu ben - zi - 41 nho, do meu co - ra - ção 42 Me le - va prá ca -

43 sa, me dei - xa mais não 44 Cho - rei to - da noi - 45 te, pen - sei 46 Nos bei - jos de a - mor -

B2

Ai Ioiô / versão: Araci Cortes 1953

47 que eu te dei _____ 48 Io-iô, meu ben-zi - 49 nho, do meu co-ra-ção. 50 Me le-va prá ca -

D#7 F#° E E° B/D# G#m

51 sa, me dei - xa mais não _____ 52 53 **A1** ARACI vocalizando 54

CORO Ai, Io - iô 3 Eu nas-ci prá so -

C#7 F#7 B E E7 A Am6

55 56 57 58 59

frer 3 Fui o-lhar prá vo - cê _____ Meus o - lhi - nhos fe - chou _____

E / E C#7 F#m/A C#7/G#

60 61 62 63 64

E, quan - do os o-lhos eu a - bri Quis gri-tar, quis fu -

F#m F#m F#m6 G#m7(b5) F#m /

65 66 67 68 69 **A2**

Mas vo - cê, eu não sei por - que, Vo - cê me cha-mou _____ Ai, Io - iô _____

gir Mas vo - cê, eu não sei por - que,

B7 B7 E E° B7/F# E

Ai Ioiô / versão: Araci Cortes 1953

70 Te-nha pe-na de mim 71 Meu Se-nhor do Bon-fim 73 Po - de in-té, 74 se zan-

E⁷ A A^{m6} E/B E C^{#7}

75 gar 76 Se 78 e - le um di - a sou - ber 79 Que vo -

F^{#m}/A C^{#7}/G[#] F^{#m} C⁷/B^b C⁷ E/B

80 cê é que 81 é O Io - iô 82 de Ia - iá 84

C^{#7} F^{#7} B⁷ E C⁷ B⁷ E

Linda Flor (Ai Ioiô)

Anexo 13

Gravação: Zezé Gonzaga (1956)

♩ ~ 55 / Sol Maior

Henrique Vogeler / Luiz Peixoto / Marques Porto

flautas
cordas

Piano introduction for Linda Flor, featuring flutes and strings. The music is in 2/4 time and Sol Major. The introduction consists of a series of eighth-note patterns in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Entrada ZEZÉ Ai, Io -

Dm7 cello 3 Db7(9) 3 C

BAIXO

Musical accompaniment for the first vocal line, featuring piano and bass. The piano part includes chords Dm7, cello, Db7(9), and C. The bass part is labeled BAIXO. The music is in 2/4 time and Sol Major.

1 iô **A1** 2 Eu nas-ci prá so-frer 3 4 Fui o-lhar prá vo - cê 5 6 Meus o - lhi-nhos—

C C7 E A Fm6 Ab C 3 3 3

Musical accompaniment for the first vocal line, featuring piano and bass. The piano part includes chords C, C7, E, A, Fm6, Ab, and C. The bass part is in 2/4 time and Sol Major.

7 fe - chou 8 9 E, 10 quan - do os o-lhos eu a - bri 11 12 Quis gri-tar, quis

cordas

Dm Gm6 Bb A7 Dm

Musical accompaniment for the second vocal line, featuring piano and bass. The piano part includes chords Dm, Gm6, Bb, A7, and Dm. The bass part is in 2/4 time and Sol Major.

13 fu - gir Mas vo - cê, 14 eu não sei por - que, 15 Vo - cê me cha-mou 16 Ai,

G7 C Dm G7

Musical accompaniment for the third vocal line, featuring piano and bass. The piano part includes chords G7, C, Dm, and G7. The bass part is in 2/4 time and Sol Major.

Ai Ioiô / versão: Zezé Gonzaga

17 **A2** 18 19 20 21
 Io - iô Te-nha pe-na de mim Meu Se-nhor do Bon - fim

guitarra

C C7 E/A Fm6/Ab C

22 23 24 25 26 27
 Po - de in - té se zan - gar Se e-le um di - a sou-ber

???

Gm6 A7 Dm Ab C

28 29 30 31 32
 Que vo - cê é que é O Io - iô de Ia - iá Cho-rei

A7 Dm F# G7 Ab C

B1 33 34 35 36 37
 to-da noi - te, pen-sei Nos bei-jos de a - mor que eu te dei Io-iô, meu ben - zi - nho, do meu co-ra-

D7 G C B7 E7 Am A#0

38 39 40 **B2** 41 42 43
 ção Me le - va prá casa, me deixa mais não Cho-rei to - da noi-te, pensei Nos bei-jos de a - mor que eu te dei

G A7 D7 D7 G C B7

44 45 46 47 48
 Io-iô, meu ben-zi - nho, do meu co-ra - ção Me le - va prá ca-sa, me dei - xa mais não Ai,

E7 Am A#0 G A7 D7 G

Ai Ioiô / versão: Zezé Gonzaga

49 **A1** 50 51 52 53 54

Io - iô Eu nas-ci prá so - frer Fui o-lhar prá vo-cê Meus o - lhi-nhos

55 56 57 58 59 60

fe - chou E, quan - do os o-lhos eu a - bri Quis gri-tar, quis

61 62 63 64 65 **A2** 66

fu - gir Mas vo - cê, eu não sei por-que, Vo-cê me cha-mou Ai, Io-iô Te-nha pe-na de

67 68 69 70 71 72

mim Meu Se-nhor do Bon - fim Po-de in - té se zan - gar

73 74 75 76 77 78

Se e-le um di - a sou-ber Que vo - cê é que é O Io-iô de -

79 80 81

Ia - iá

Linda Flor (Ai Ioiô)

Deslocamentos dos apoios dos incisos
na versão Zezé Gonzaga (1956)

Anexo 14

1 **A1** 2 3 4 5

Ai, Io - iô Eu nas-ci prá so-frer Fui o-lhar prá vo - cê

Zezé Gonzaga Iª vez

Modelo

Zezé Gonzaga IIª vez

(49)

Ai, Io - iô Eu nas-ci prá so-frer Fui o-lhar prá vo - cê Meus

6 7 8 9 10 11

Meus o - lhi - nhos fe - chou E, quan - do os o-lhos eu a - bri

Iª vez

Modelo

IIª vez

(54)

o - lhi - nhos fe - chou E, quan - do os o - lhos eu a - bri

12 13 14 15 16

Quis gri - tar, quis fu - gir Mas vo - cê, eu não sei por-que, Vo - cê me cha-mou Ai,

Iª vez

Modelo

IIª vez

(60)

Quis gri - tar, quis fu - gir Mas vo - cê, eu não sei por - que, Vo - cê me cha-mou Ai,

17 **A2** 18 19 20 21 22

Io - iô Te-nha pe-na de mim Meu Se-nhor do Bon - fim Po-de in - té

Iª vez

Modelo

IIª vez

(65)

Io-iô Te-nha pe - na de mim Meu Se-nhor do Bon - fim Po-de in - té

Ai Ioiô / Deslocamentos de incisos/ versão: Zezé Gonzaga

23 24 25 26 27 28

se zan - gar Se e - le um dj - a sou - ber Que vo - cê é

Iª vez

Modelo

IIª vez

se zan - gar Se e - le um di - a sôu - ber Que vo - cê é

29 30 31 32 33

que é O Io - iô de Ia - iá Cho - rei to - da noi - te, pen - sei -

Iª vez

Modelo

IIª vez

que é O Io - iô de Ia - iá

B1

34 35 36 37 38

Nos bei - jos de a - mor que eu te dei Io - iô, meu ben - zi - nho, do meu co - ra - ção Me le - va prá

Iª vez

Modelo

39 40 41 42 43

ca - sa, me dei - xa mais não Cho - rei to - da noi - te, pen - sei Nos bei - jos de a - mor que eu te dei

Iª vez

Modelo

B2

44 45 46 47 48

Io - iô, meu ben - zi - nho, do meu co - ra - ção Me le - va prá ca - sa, me dei - xa mais não Ai,

Iª vez

Modelo

LISTA DAS GRAVAÇÕES DO CD EM ANEXO

		<i>Intérprete</i>	<i>Ano</i>	<i>Obs</i>
01	Linda Flor (Henrique Vogeler/Cândido Costa)	<i>Vicente Celestino</i>	1929	
02	Meiga Flor (Henrique Vogeler/Freire Jr.)	<i>Francisco Alves</i>	1929	
03	Iaiá (Henrique Vogeler/Luis Peixoto /Marques Porto)	<i>Araci Cortes</i>	1929	
04	Iaiá (Linda Flor) (Henrique Vogeler/Luis Peixoto /Marques Porto)	<i>Orquestra Pan American</i>	1929	
05	Linda Flor - Ai Ioiô (Henrique Vogeler/Luis Peixoto /Marques Porto)	<i>Isaura Garcia</i>	1444	
06	Ai Ioiô (Henrique Vogeler/Luis Peixoto /Marques Porto)	<i>Araci Cortes</i>	1953	
07	Linda Flor (Ai Ioiô) (Henrique Vogeler/Luis Peixoto /Marques Porto)	<i>Zezé Gonzaga</i>	1956	
08	Linda Flor (Henrique Vogeler/Luis Peixoto /Marques Porto)	<i>Elizeth Cardoso</i>	1956	
09	Linda Flor (Ai Ioiô) (Henrique Vogeler/Luis Peixoto /Marques Porto)	<i>Ângela Maria</i>	1956	
10	Programa O Pessoal da Velha Guarda Programa nº2 de 15/10/1947		1947	<i>Introdução do programa com a narração de Almirante</i>
11	Segredo (Herivelto Martins/Marino Pinto)	<i>Zezé Gonzaga</i>	1985	
12	Cansei de Pedir (Noel Rosa)	<i>Violeta Cavalcante</i>	1985	
13	Cansei de Pedir (Noel Rosa)	<i>Olívia Byington</i>	1997	
14	Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)	<i>Orquestra Típica Pixinguinha- Donga</i>	1928	
15	Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)	<i>Elizeth Cardoso</i>	1967	
16	Carinhoso	<i>Elizeth Cardoso</i>		30 segundos iniciais
17	Carinhoso	<i>Elizeth Cardoso</i>		30s + metrônomo