



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Musicologia

Tese de Doutoramento

**ASPETOS DA HARMONIA IDIOMÁTICA DE ANTONIO
CARLOS JOBIM: Uma abordagem a partir dos processos de
cifragem**

Celso Ribeiro Bastos Filho

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2023



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Musicologia

Tese de Doutoramento

**ASPETOS DA HARMONIA IDIOMÁTICA DE ANTONIO
CARLOS JOBIM: Uma abordagem a partir dos processos de
cifragem**

Celso Ribeiro Bastos Filho

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2023



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Vanda de Sá Silva (Universidade de Évora)

Vogais | Alexandre Diniz (Universidade Lusíada de Lisboa)
Eduardo Lopes (Universidade de Évora) (Orientador)
Mário Cardoso (Instituto Politécnico de Bragança)
Paulo Jorge dos Santos Perfeito (Instituto Politécnico do Porto)

DEDICATÓRIA

Aos meus queridos pais, Celso e Margarida (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Lopes, pelo apoio, pelo aconselhamento, e por ter acreditado neste trabalho desde o início.

Ao amigo e ex-professor Marco Pereira, pelos imprescindíveis ensinamentos de harmonia e guitarra, e pela gentileza de sempre.

Aos entrevistados, Ricardo Gilly e Haroldo Mauro Júnior, pela disponibilidade e pelas preciosas informações.

À Leda Cláudia da Silva, pela impecável revisão, constante gentileza, sugestões e apoio.

Aos amigos e familiares Ana Judite de Oliveira, Angela Perez, Antonio Paes Sousa, Cristiane Vilar, Cristiano Paixão, Diana Soeiro Bastos, Djalma Farias, Eduardo Nogueira, Elenice Maranesi, Emiliano Lobo de Godoi, Genil Castro, Guilherme Moreira, Ignez Bastos Penna, Iran Leitão Nunes, Joaquim França, Lílian Osachlo, Lis Soeiro Bastos, Luciano Fleming (*in memoriam*), Luiz Patury, Marcellino Milhomem Moreno, Marcelo Guima, Maria Isabel Ferreira, Maria Marce Moliani, Miguel Machado Gonçalves, Newton Guimarães, Ocelo Mendonça, Odete Romão, Orlando Trindade, Paula Penna Moreira, Paulo Melo Souza, Sérgio Soares Braga, Toninho Alves e Túlio Lima; pelo apoio e pela consideração de sempre.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo evidenciar aspectos relevantes da harmonia idiomática do compositor brasileiro Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim), a partir da abordagem de trechos de canções deveras representativas e a ter como referência os processos de cifragem adotados por ele. A abordagem a partir de tais processos se mostrou eficaz durante a investigação, por meio da constatação de que a utilização (e/ou a substituição) de determinadas cifras, por parte de Tom Jobim, ao que tudo indica, tinha como propósito melhor definir a sonoridade almejada por ele e não apenas contribuir para a facilitação de leitura, como costuma ocorrer. Os exemplos musicais foram extraídos das publicações *Songbook Tom Jobim* (Chediak, 1990) e *Cancioneiro Jobim* (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2000, 2001, 2002, 2007a, 2007b, 2007c), bem como dos manuscritos que constam do portal do Instituto Antonio Carlos Jobim e das gravações originais do compositor e/ou de seus principais intérpretes. No tocante à análise harmônica, os procedimentos e a metodologia adotados têm como referência a cifragem analítica (Chediak, 1986; Guest, 2006; Nettles & Ulanowsky, 1987).

Palavras-chave: Tom Jobim; harmonia; música popular brasileira; estética musical.

ABSTRACT

ASPECTS OF IDIOMATIC HARMONY BY ANTONIO CARLOS JOBIM: An approach from the chord symbols processes

This thesis aims to highlight relevant aspects of the idiomatic harmony of the Brazilian composer Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim), from the approach of excerpts from truly representative songs and having as a reference the chord symbols adopted by him. The approach based on such processes proved to be effective during the investigation, through the observation that the use (and/or substitution) of certain chord symbols, by Tom Jobim, apparently had the purpose of better defining the sound desired by him and not just contribute to the facilitation of reading, as usually happens. The musical examples were taken from the publications *Songbook Tom Jobim* (Chediak, 1990) and *Cancioneiro Jobim* (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2000, 2001, 2002, 2007a, 2007b, 2007c), as well as the manuscripts that appear on the portal from the Instituto Antonio Carlos Jobim and the original recordings of the composer and/or his main performers. Regarding harmonic analysis, the procedures and the methodology are based on Guest (2006), Chediak (1986) and Nettles & Ulanowsky (1987).

Keywords: Tom Jobim; harmony; brazilian popular music; musical aesthetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 – PROCESSOS DE CIFRAGEM	30
1.1 – A CIFRAGEM COMO MEIO DE OTIMIZAÇÃO DA NOTAÇÃO ...	30
1.2 – BREVE HISTÓRICO	32
1.3 – A CIFRAGEM ALFANUMÉRICA DA MÚSICA POPULAR	53
1.4 – CONEXÕES	63
2 – A FORMAÇÃO MUSICAL DE TOM JOBIM	66
3 – A HARMONIA NA OBRA DE TOM JOBIM	79
3.1 – CONTEXTUALIZAÇÃO	79
3.2 – CIFRAGEM	93
4 – A CIFRAGEM E A REPRESENTAÇÃO DE NOVAS SONORIDADES	99
4.1 – <i>CORCOVADO</i>	99
4.2 – <i>POR TODA A MINHA VIDA</i>	105
4.3 – <i>PENSANDO EM VOCÊ</i>	111
4.4 – <i>MODINHA</i>	112
4.5 – <i>ELA É CARIOCA</i>	115
4.6 – <i>CAMINHOS CRUZADOS</i>	118
4.7 – <i>ANOS DOURADOS</i>	121
4.8 – <i>CHOVENDO NA ROSEIRA</i>	123
4.9 – <i>TEMA NO POÇO FUNDO</i>	128
4.10 – <i>SE TODOS FOSSEM IGUAIS A VOCÊ</i>	129
4.11 – <i>POR CAUSA DE VOCÊ</i>	131
4.12 – <i>DINDI</i>	136
4.13 – <i>BRIGAS NUNCA MAIS</i>	139
4.14 – <i>JANELAS ABERTAS</i>	143
4.15 – <i>CHEGA DE SAUDADE</i>	144
4.16 – <i>SÍNTESE</i>	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149

REFERÊNCIAS	152
ANEXO 1 – ENTREVISTA: HAROLDO MAURO JÚNIOR	165
ANEXO 2 – ENTREVISTA: RICARDO GILLY	207

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplo de baixo cifrado	33
Figura 2 – Exemplo de baixo cifrado e baixo fundamental, que constam do <i>Traité de l’harmonie: reduite à ses principes naturels</i> ...	36
Figura 3 – Números romanos a designar graus das escalas	37
Figura 4 – Cifragem com números romanos estabelecida por Weber	38
Figura 5 – Exemplo de cifragem a partir da teoria das funções harmônicas	42
Figura 6 – Exemplo do padrão de cifragem utilizado por Koellreuter. Trecho da análise harmônica do prelúdio <i>La fille aux cheveux de lin</i> , de Debussy.....	44
Figura 7 – Exemplos da cifragem de Harvard: tríades a partir das tonalidades de Dó maior e Dó menor (natural)	45
Figura 8 – Exemplos da cifragem analítica: tríades a partir das tonalidades de Dó maior e Dó menor	46
Figura 9 – Exemplo do padrão de cifragem por graus utilizado por Schoenberg	48
Figura 10 – Exemplo do padrão de cifragem utilizado por Piston. Trecho da Sonata K. 283, de Mozart	48
Figura 11 – Exemplo da cifragem de Lange	54
Figura 12 – Exemplo do padrão de cifragem utilizado no <i>The real book</i>	56
Figura 13 – Exemplo do padrão de cifragem utilizado no <i>The new real book</i>	57
Figura 14 – Trecho da partitura de <i>Amargura</i> , de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro	59
Figura 15 – Trecho do manuscrito de <i>Meu amigo Radamés</i> , de Tom Jobim.....	75

Figura 16 – Trecho do manuscrito da <i>Sinfonia do Rio de Janeiro</i> , de Tom Jobim e Billy Blanco	77
Figura 17 – Trecho da partitura de <i>Samba de uma nota só</i> , de Tom Jobim e Newton Mendonça	80
Figura 18 – Trecho da partitura de <i>Corcovado</i> , de Tom Jobim	80
Figura 19 – Trecho da partitura de <i>Luiza</i> , de Tom Jobim	84
Figura 20 - Trecho da partitura de <i>Luiza</i> , de Tom Jobim	85
Figura 21 - Trecho da partitura de <i>Se todos fossem iguais a você</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	86
Figura 22 - Trecho da partitura de <i>Se todos fossem iguais a você</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	86
Figura 23 - Trecho da partitura de <i>Chovendo na roseira</i> , de Tom Jobim: seção A.....	87
Figura 24 – Trecho da partitura de <i>Chovendo na roseira</i> , de Tom Jobim: seção C.....	88
Figura 25 - Trecho do manuscrito de <i>Corcovado</i> , de Tom Jobim: Introdução.....	94
Figura 26 – Trecho do manuscrito de <i>Mexicali</i> , de Tom Jobim.....	96
Figura 27 – Trecho do manuscrito de <i>Wave</i> , de Tom Jobim.....	96
Figura 28 – Trecho do manuscrito de <i>Se todos fossem iguais a você</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	97
Figura 29 – Trecho do manuscrito de <i>Corcovado</i> , de Tom Jobim	99
Figura 30 – Trecho do manuscrito de <i>Corcovado</i> , de Tom Jobim – Arranjo: Claus Ogerman	101
Figura 31 – Trecho do manuscrito de <i>Corcovado</i> , de Tom Jobim ...	102
Figura 32 – Trecho da partitura de <i>Corcovado</i> , de Tom Jobim	103
Figura 33 – Trecho da partitura de <i>Corcovado</i> , de Tom Jobim	104
Figura 34 – Acordes Abm6 e Ab ⁰ (b13), com diagramas para guitarra	105

Figura 35 – Trecho do manuscrito de <i>Por toda a minha vida</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	106
Figura 36 – Trecho da partitura de <i>Por toda a minha vida</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	106
Figura 37 – Trecho da partitura de <i>Por toda a minha vida</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	107
Figura 38 – Cifras Ab ⁰ , Fm6/Ab e Fm/Ab, com diagramas para guitarra.....	108
Figura 39 - Trecho da partitura de <i>Por toda a minha vida</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	110
Figura 40 – Trecho da partitura de <i>Pensando em você</i> , de Tom Jobim	112
Figura 41 – Trecho da partitura de <i>Pensando em você</i> , de Tom Jobim	112
Figura 42 – Trecho da partitura de <i>Modinha</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	113
Figura 43 – Trecho do manuscrito de <i>Modinha</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	114
Figura 44 – Trecho da partitura de <i>Ela é carioca</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	116
Figura 45 – Trecho da partitura de <i>Ela é carioca</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	117
Figura 46 – Trecho da partitura de <i>Caminhos cruzados</i> , de Tom Jobim e Newton Mendonça.....	119
Figura 47 – Trecho da partitura de <i>Caminhos cruzados</i> , de Tom Jobim e Newton Mendonça.....	120
Figura 48 – Trecho da partitura de <i>Anos dourados</i> , de Tom Jobim e Chico Buarque.....	122
Figura 49 - Trecho da partitura de <i>Anos dourados</i> , de Tom Jobim e Chico Buarque.....	123

Figura 50 - Trecho da partitura de <i>Chovendo na roseira</i> , de Tom Jobim: melodia principal, seção A	124
Figura 51 - Trecho da partitura de <i>Chovendo na roseira (Double rainbow)</i> , de Tom Jobim: melodia principal, seção A	125
Figura 52 - Trecho do manuscrito de <i>Chovendo na roseira (Double rainbow)</i> , de Tom Jobim - Arranjo: Claus Ogerman	126
Figura 53 - Trecho da partitura de <i>Childrens's games</i> , de Tom Jobim – Arranjo: Eumir Deodato	127
Figura 54 - Trecho da partitura de <i>Chovendo na Roseira (Double Rainbow)</i> , de Tom Jobim: melodia principal, seção A	127
Figura 55 – Trecho do manuscrito do <i>Tema no Poço Fundo</i> , de Tom Jobim.....	129
Figura 56 - Trecho da partitura de <i>Se todos fossem iguais a você</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	130
Figura 57 - Escala alterada de Lá	130
Figura 58 – Trecho do manuscrito de <i>Se todos fossem iguais a você</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	131
Figura 59 – Trecho da partitura de <i>Por causa de você</i> , de Tom Jobim e Dolores Duran	133
Figura 60 – Escala alterada de Fá#	133
Figura 61 - Trecho da partitura de <i>Por causa de você</i> , de Tom Jobim e Dolores Duran	134
Figura 62 - Trecho do manuscrito de <i>Por causa de você</i> , de Tom Jobim e Dolores Duran – Arranjo: Claus Ogerman	135
Figura 63 – Trecho da partitura de <i>Dindi</i> , de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira	137
Figura 64 – Escala alterada de Sol#	137
Figura 65 – Trecho do manuscrito de <i>Dindi</i> , de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira	138

Figura 66 – Trecho da partitura de <i>Dindi</i> , de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira	139
Figura 67 – Trecho da partitura de <i>Brigas nunca mais</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	140
Figura 68 – Acordes Gm6, F#7(b13) e C7(9), com diagramas para guitarra.....	141
Figura 69 – Escala alterada de Fá#	141
Figura 70 - Trecho da partitura de <i>Brigas nunca mais</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	142
Figura 71 - Escala alterada de Lá	143
Figura 72 - Trecho da partitura de <i>Janelas abertas</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	143
Figura 73 – Trecho da partitura de <i>Janelas abertas</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	144
Figura 74 - Trecho da partitura de <i>Chega de saudade</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	146
Figura 75 – Trecho da partitura de <i>Chega de saudade</i> , de Tom Jobim e Vinicius de Moraes	146
Figura 76 – Escala alterada de Lá	147

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Trecho de <i>Tannhäuser</i> , de Richard Wagner, cifrado a partir de vários sistemas/padrões de cifragem	51
Quadro 2 – Cifragem das tétrades do modo maior (Dó maior), a partir de vários sistemas/padrões de cifragem	52
Quadro 3 – Principais ocorrências de tétrades e tríades com sexta acrescentada, nos modos maior e menor.....	61
Quadro 4 – Principais sinais, indicações e abreviações utilizadas na cifragem analítica	62
Quadro 5 – Principais cifras utilizadas por Tom Jobim, a partir dos manuscritos que constam do <i>site</i> do Instituto Carlos Jobim	98
Quadro 6 – Exemplos de cifragem aparente apresentados, com as respectivas cifragens analítica e “a partir da função”	148

ABREVIATURAS

CA - Cifragem alfanumérica

AEM - Acorde de empréstimo modal

INTRODUÇÃO

O constante e intenso contato com a obra do importante compositor Antonio Carlos Jobim (1927-94)¹ no trabalho diário na docência da disciplina harmonia e no fazer musical (guitarra e arranjo) foi, sem dúvida, um importante fator a desencadear a motivação inicial desta investigação. Sempre instigava bastante a utilização pouco usual, ou mesmo inusitada, de algumas sequências harmônicas ou acordes, por parte do genial compositor brasileiro.

Nas aulas de harmonia, em especial nos exercícios de análise harmônica, eram habitualmente selecionadas canções e obras instrumentais de Tom Jobim, que, além de conterem inúmeros exemplos das estruturas harmônicas mais usuais (dominantes secundárias², pares cadenciais³ etc.), quase sempre traziam à tona algum elemento pouco usual, inusitado, surpreendente, que costumava suscitar inúmeros debates e questionamentos. Esse “elemento surpresa”, no âmbito de uma canção, por exemplo, era muitas vezes constituído por um único acorde, cuja cifra, não raro, não remetia à sua verdadeira função.

Tais questionamentos e indagações sobre os caminhos harmônicos pouco usuais de Tom Jobim passaram, ao longo dos anos, a despertar o interesse pelo desenvolvimento de um estudo mais aprofundado. Esse processo resultou inicialmente na publicação do artigo *Princípios da identidade e da harmonia idiomática de Antonio Carlos Jobim* (Filho & Lopes, 2020). Nesse contexto, uma questão

¹ A partir de agora, far-se-á referência a ele como Tom Jobim.

² Dominantes individuais de cada um dos graus (do II ao VI) de determinada tonalidade (Guest, 1996, vol. 2).

³ Par cadencial é a “aplicação combinada das funções subdominante e dominante (II/V, IV/V e VI/V), que dá impulso aos encadeamentos harmônicos” (Pereira, 2011).

relevante foi a constatação de que a cifragem utilizada por Tom Jobim, parecia muitas vezes estar mais associada a uma determinada sonoridade do que à simples facilitação de leitura para os intérpretes, como é mais usual.

O delineamento do objeto de estudo ocorreu, pois, durante o processo, o que fez com que a presente investigação tivesse também um caráter exploratório (Silva & Menezes, 2005). Passou-se, então, a vislumbrar a possibilidade de poder demonstrar que o estudo de aspectos relevantes da harmonia jobiniana poderia ocorrer a partir da abordagem dos processos de cifragem utilizados por Tom Jobim, contribuindo efetivamente para uma melhor compreensão da sua obra, no tocante à harmonia. Essa passou, então, a ser a problemática de investigação e o desafio que motivou a elaboração desta tese.

Mais ainda, passou-se a vislumbrar a possibilidade de que abordagens a partir dos processos de cifragem pudessem vir a constituir importantes ferramentas para uma melhor compreensão da obra e da identidade estética de inúmeros compositores que utilizaram e utilizam cifras em seu processo composicional. Em vários géneros da música popular, por exemplo, nos quais as cifras são amplamente utilizadas, esse pode vir a ser um interessante e promissor caminho a percorrer.

Outro fator relevante diz respeito ao facto de que tais processos, muitas vezes, podem modificar-se ao longo dos anos, a partir de alterações na maneira de cifrar determinados acordes, a depender da sonoridade concebida pelo compositor. Isso fica evidente, por exemplo, quando se depara com reedições de uma mesma obra, realizadas ou revisadas pelos próprios compositores.

A obra do importante compositor brasileiro Antonio Carlos Jobim está inserida nesse contexto. A maneira particular como ele lidava com

a harmonia é, com certeza, uma das principais questões a serem consideradas para uma melhor compreensão de sua obra. Nesse sentido, acredita-se que a análise e a abordagem dos processos de cifragem utilizados por ele podem vir a ser deveras elucidativas no tocante à sua maneira idiomática de lidar com harmonia e podem também dar margem a inúmeros estudos.

De especial relevância foi a constatação de que em algumas obras analisadas houve significativas alterações, ao longo dos anos, na cifragem dos acordes, o que demonstra que Tom Jobim estava sempre em busca de uma notação que traduzisse melhor a sonoridade almejada por ele. Tais mudanças ocorreram, na maioria das vezes, em estruturas harmônicas bastante particulares, significativamente características do estilo do compositor no que diz respeito à harmonia (Filho & Lopes, 2020).

Sobre essas alterações, escreveu seu filho Paulo Jobim, músico e arquiteto, que trabalhava com o pai e coordenou o processo de notação e produção de suas principais publicações:

Tudo isso foi revisto e modificado por ele à vontade, em várias etapas, com comentários e notas. Em algumas músicas, como "Samba do avião", por exemplo, ele mudou até mesmo a harmonia quando escreveu, assim como outras sofreram alterações desde suas primeiras gravações, embora tenham sido escritas anteriormente por Claus Ogerman ou Eumir Deodato (Jobim, Paulo et al. (Org.)., 2007b, p. 8).

Ao se observar, em algumas obras, esse processo de alterações de cifragens ao longo dos anos, passou-se, portanto, a considerar a possibilidade de estar diante de modificações feitas pelo compositor

com propósitos musicais bastante específicos e não apenas meras revisões de cifragem.

Objetiva-se, pois, demonstrar que algumas das cifras utilizadas por Tom Jobim, embora remetam inicialmente à utilização da cifragem aparente, que tem nos acordes de dominante disfarçados⁴ sua mais usual ocorrência, estavam diretamente ligadas à sonoridade almejada pelo compositor e não apenas à facilitação de leitura para os intérpretes.

Entende-se por cifragem aparente aquela na qual “a representação simbólica do acorde está relacionada à otimização da leitura de cifras e não à análise ou ao estabelecimento do endereço funcional do acorde” (Pacheco J., 2010, p. 24). Alguns autores adotam outros termos para esse recurso, como cifragem prática (Guest, 2006) e cifragem enarmónica (Pereira, 2011). Para ser devidamente compreendida, precisa ser analisada à luz do contexto tonal e/ou modal em questão e seu respetivo campo harmônico. Seu conceito, por sua vez, está diretamente associado aos conceitos de “pluralidade” e “significados múltiplos” (“ressignificação”) em música, que remetem a funções múltiplas para determinadas estruturas harmónicas ou melódicas (Grove, 1972). Tais conceitos aparecem tanto na tradição teórica dos séculos XVIII (Rameau), XIX e XX (Vogler, Weber, Witzmann, Schoenberg e Ziehn) quanto na sistematização teórica advinda do *jazz* norte-americano (Pacheco J., 2010; Freitas, 2019).

⁴ Segundo Guest (2006), dominantes disfarçados são acordes de sétima da dominante invertidos, “disfarçados” por cifras que não evidenciam, de antemão, a sua verdadeira função. A presença do tritono é que faz com que isso ocorra e, a depender do contexto, o acorde poderá ser considerado V7 ou SubV7 (dominante substituta), primário ou secundário. O exemplo mais usual é a cifra Xm6, que muitas vezes está a representar os acordes de dominante X7(9) ou X7(b9/b13), invertidos e com a fundamental omitida, a remeter muitas vezes ao acorde de dominante alterado, ou com tensões alteradas: X7(Alt) (Idem, obra citada acima, Vol. 1, p. 112).

Pelas características desta investigação, tornou-se necessária uma contextualização histórica dos processos de cifragem na música ocidental, o que representa o conteúdo do capítulo 1. Embora não constitua o objeto deste estudo, tal abordagem contribuiu, por um lado, para melhor definir as ferramentas de análise harmónica mais adequadas a serem utilizadas e, por outro, para a constatação de que os processos de cifragem podem servir como elementos de conexão entre erudito e popular em música, o que também pode dar margem a inúmeros estudos.

No Capítulo 2, são abordados aspectos da formação musical de Tom Jobim. Em seguida, no capítulo 3, há uma breve contextualização da importância da harmonia em sua obra e em seu processo composicional, bem como uma descrição dos padrões de cifragem utilizados por ele.

Por fim, no Capítulo 4, são problematizadas as questões harmónicas diretamente ligadas ao objeto de estudo desta investigação. Nele são apresentados alguns exemplos de elementos idiomáticos da harmonia jobiniana, assaz representativos, identificados e analisados a partir da cifragem associada a eles. Estão dispostos a partir de sua ocorrência nas canções analisadas, cujos títulos nomeiam os tópicos, que, por sua vez, estão agrupados a partir das diferentes categorias de estruturas harmónicas que contêm.

No tocante às questões harmónicas abordadas nesta investigação, convém ainda frisar que, como o próprio título evidencia (*Aspectos da harmonia idiomática de Antonio Carlos Jobim*), tem-se consciência de que um trabalho de investigação, por mais abrangente que seja, jamais contemplará todas as facetas do vastíssimo universo harmónico de Tom Jobim.

Na abordagem das estruturas harmônicas jobinianas, o aspecto mais relevante que foi considerado e enfatizado foi a originalidade e seu carácter idiomático (aspecto qualitativo) e não a quantificação de sua recorrência (aspecto quantitativo). Trata-se, pois, de uma abordagem essencialmente qualitativa, na qual o objeto de estudo e a problemática da investigação estiveram a se delinear à medida que o estudo esteve a avançar. Sobre tal procedimento metodológico, discorrem Deslauriers e Kérisit (2008):

Na pesquisa qualitativa, a construção do objeto de pesquisa se faz progressivamente, o pesquisador focalizando sua atenção no objeto e delimitando gradualmente os contornos de seu problema. (...) De modo mais geral, o pesquisador se colocará, primeiramente, questões gerais que ele transformará em objeto mais específico, à medida que ele avançar em seus trabalhos. O processo da coleta dos dados e da análise obriga o pesquisador a vasculhar sistematicamente o campo de investigação para construir seu objeto. Esse movimento de vai e vem ritma a cronologia do ato de pesquisa e constitui uma das principais características da pesquisa qualitativa (Deslauriers & Kérisit, 2008, p. 149).

Ressaltado o caráter qualitativo desta investigação, cabe frisar que ela constitui uma pesquisa exploratória e, ao mesmo tempo, descritiva (Chizzotti, 2000; Deslauriers & Kérisit, 2008; Gil, 2008; Severino, 2007; Silva & Menezes, 2005). Exploratória porque teve como ponto de partida questionamentos e indagações sobre aspectos harmônicos pontuais na obra de Tom Jobim, que estiveram, durante o processo, a contribuir para o delineamento do objeto de estudo. Descritiva por ter abordado questões harmônicas na obra de um compositor específico, a ter como referência os processos de cifragem adotados por ele.

Para Silva e Menezes (2005), a pesquisa exploratória “visa proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses”. Pode também “servir para determinar os impasses e os bloqueios, capazes de entravar um projeto de pesquisa em grande escala” (Deslauriers & Kérisit, 2008, p. 130). Costuma envolver levantamento bibliográfico, entrevistas com pessoas que tiveram alguma experiência com o problema em questão e a análise de exemplos (Gil, 2008; Silva & Menezes, 2005).

Em relação às técnicas adotadas, foram utilizadas a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental (manuscritos), a entrevista não-diretiva⁵ e a análise harmónica (análise de exemplos), que teve como referência a cifragem analítica (Chediak, 1986; Guest, 2006; Nettles & Ulanowsky, 1987).

O padrão de cifragem analítica utilizado por Chediak (1986) e Guest (2006) na análise harmónica foi concebido a partir do padrão adotado nas publicações da *Berklee College of Music* (Nettles & Ulanowsky, 1987)⁶. É constituído por numerais romanos, seguidos pelos sufixos dos acordes e por uma série de indicações, sinais e símbolos, cujo objetivo é evidenciar os caminhos harmónicos adotados pelos compositores, bem como, no caso da música tonal, a função harmónica assumida pelos acordes em determinado contexto.

Dois fatores em especial contribuíram para que fosse adotada a cifragem analítica como padrão de análise harmónica: a presença da CA (cifragem alfanumérica) em toda a obra de Tom Jobim, incluindo aí manuscritos e publicações; e o facto de ser uma ferramenta de análise harmónica adequada tanto para contextos tonais quanto modais, o que

⁵ Categoria de entrevista de carácter descontraído e informal, na qual “o entrevistador mantém-se em escuta atenta, registrando todas as informações e só intervindo discretamente para, eventualmente, estimular o depoente” (Severino, 2007, p. 125).

⁶ O padrão de Chediak e Guest difere do padrão de *Berklee* apenas em alguns poucos aspetos, que serão pontualmente assinalados, caso necessário.

não ocorre, por exemplo, com a cifragem da harmonia funcional (Riemann, 1893; Koellreutter, 2018).

Em todos os exemplos analisados, estão em destaque, em vermelho, os acordes citados no decorrer do texto, com as respectivas cifragens analíticas, bem como temas, motivos, notas ou quaisquer outros elementos aos quais se tenha feito referência. Estão também indicadas as respectivas tonalidades (ou modos), sempre no início de cada trecho.

Em alguns casos, para auxiliar na demonstração da semelhança entre acordes com várias notas comuns, porém com muitas enarmonias, foram utilizados diagramas⁷ para guitarra, dispostos acima do pentagrama.

No processo de seleção dos exemplos musicais, todos extraídos de canções, teve-se como referências as publicações *Songbook Tom Jobim* (Chediak, 1990) e *Cancioneiro Jobim* (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2000, 2001, 2002, 2007a, 2007b, 2007c), bem como os manuscritos e gravações originais do compositor e/ou de seus principais intérpretes.

O *Songbook Tom Jobim*, idealizado, produzido e editado por Almir Chediak (1950 – 2003), é uma importante publicação, em três volumes, que tem a particularidade de ter sido revisada pelo compositor. Nas palavras de Chediak:

Foram aproximadamente seis meses de trabalho, em que, diariamente, mantivemos contato. Quando começamos a trabalhar na revisão do *Songbook* da bossa nova, Tom estava nos EUA, e as partituras eram enviadas pelo correio, utilizando os serviços da *Express Mail Service*, que tem um sistema de entrega em casa, no prazo de 24 horas. Cada correspondência que chegava era uma nova emoção, só em saber que ali,

⁷ Representação gráfica do braço da guitarra.

naquele envelope, estavam as músicas revisadas pelo próprio Tom, meu grande ídolo. (...) Tom acompanhou todas as fases de produção deste *Songbook*, desde a escolha do repertório, passando pelas revisões das músicas e das letras, pesquisas de fotos, discografia, até a revisão dos textos em inglês (Chediak, 1990, Vol. 1, p. 6).

O *Cancioneiro Jobim*, em cinco volumes, foi concebido por Tom Jobim e pelo seu filho Paulo Jobim. Apesar de ter sido concluído após a morte do compositor, segundo Paulo Jobim, do total de duzentas e cinquenta músicas da edição completa, cerca de cento e vinte foram trabalhadas diretamente com Tom Jobim e tiveram no mínimo duas revisões cada, feitas por ele (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007b, p. 8). Constitui, pois, uma importante referência e contém arranjos para piano, devidamente cifrados, de toda a obra gravada de Tom Jobim. São arranjos escritos por Tom Jobim, Claus Ogerman, Eumir Deodato, Paulo Jobim, Alfredo Cardim, Ricardo Gilly, Antonio Adolfo, Haroldo Mauro Jr, Mario Feres, Claudio Guimarães, José Carlos Mucciolo Olimpio, Thibault Delor e Aluisio Didier, que contêm muito mais informações sobre as obras do que a simples melodia com a cifra. Sobre essa questão Paulo Jobim diz o seguinte: "Escrever a obra para piano corretamente foi sempre uma grande preocupação de meu pai, pois ela forneceria muito mais informação sobre as músicas do que uma simples melodia com cifra" (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007b, p. 7).

Quanto aos manuscritos, teve-se como fonte de pesquisa o *Acervo Tom Jobim*, que consta do portal do Instituto Antonio Carlos Jobim. Nesse relevante acervo, constam 736 manuscritos, dos quais 664 são do próprio compositor.

Além dos manuscritos de Tom Jobim, foram também considerados os manuscritos de Claus Ogerman (1930 – 2016), por ter

vido ele o arranjador que mais trabalhou com Tom Jobim e que, portanto, conhecia profundamente suas particularidades e características harmônicas. E não apenas isso: são arranjos que foram elaborados muitas vezes a partir dos originais do compositor (décadas de 1950, 1960 e 1970) ou mesmo em coautoria. Sobre isso, escreve Duarte:

Os arranjos que Jobim compôs nas décadas de 1950, 1960 e 1970 serviram de base para grande parte dos arranjos realizados por Ogerman em parceria com o compositor. Muitas das harmonias, dos contracantos originais, seções de introdução, *intermezzo* e coda foram preservados ou, pelo menos, retrabalhados com base no mesmo material. Os arranjos de Jobim já carregam bastante riqueza melódica e harmônica, por meio de melodias secundárias e encadeamentos, que se confundem com a identidade da própria composição (Duarte, 2010, p. 91).

A partir das supracitadas referências (publicações e manuscritos), estabeleceu-se como critério para as canções abordadas no Capítulo 4 sempre considerar pelo menos duas fontes em cada uma delas⁸.

No tocante às gravações, imprescindíveis referências, foram consideradas apenas aquelas que tiveram a efetiva participação de Tom Jobim, como arranjador e/ou intérprete (instrumentista/cantor). Recorreu-se a elas principalmente nas situações onde havia certa disparidade entre as publicações ou entre essas e os manuscritos.

As referências biográficas foram obtidas prioritariamente a partir das obras *Antônio Carlos Jobim* (Cabral S. , 1997) e *Antônio Carlos*

⁸ A única exceção foi a canção *Tema no Poço Fundo* (Tom Jobim), na qual foi considerado apenas o manuscrito de Tom Jobim, por se tratar de uma obra inédita e não publicada.

Jobim: um homem iluminado (Jobim H. , 1996). Além da qualidade das duas biografias, há a relevância do facto de tratar-se de autores que tiveram uma convivência extremamente próxima a Tom Jobim: Helena Jobim, a única irmã do compositor; e Sérgio Cabral, amigo de décadas.

No processo de escolha dos entrevistados, priorizou-se profissionais que participaram ativamente, como arranjadores e/ou revisores, da elaboração das publicações *Songbook Tom Jobim* (Chediak, 1990) e/ou *Cancioneiro Jobim* (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2000, 2001, 2002, 2007a, 2007b, 2007c).

O arranjador e violonista Ricardo Gilly participou como revisor de ambas as publicações e trabalhou diretamente com Tom Jobim na revisão de várias obras (Gilly, 2022). Participou também como arranjador em dezasseis obras do *Cancioneiro Jobim* (Idem, obra citada acima). Haroldo Mauro Júnior, arranjador e pianista, participou do *Cancioneiro Jobim* (Idem, obra citada acima) como arranjador em cinco obras e como revisor nos volumes 4 e 5 (Júnior, 2022).

Muito se escreveu e investigou sobre a obra de Tom Jobim, porém, no tocante à harmonia, constatou-se uma relativa carência de investigações e publicações. A considerar o vasto e instigante universo da harmonia jobiniana, pode-se afirmar que há ainda muito a ser devidamente estudado e compreendido.

Essa carência de investigações a ter como objeto de estudo as idiosincrasias harmónicas jobinianas se deu principalmente até o início da década de 2000. Bacal, Coelho, Medeiros e Naves (2001) fizeram um levantamento de estudos académicos sobre música popular no Brasil até 2001. Entre centenas de artigos, dissertações e teses, há inúmeros estudos a abordar a bossa nova, a moderna música brasileira e, conseqüentemente, a obra de Tom Jobim. Porém, a ter como referência esse levantamento, não havia, até então, nenhum estudo

no Brasil a tratar especificamente da questão da harmonia na obra do compositor brasileiro.

Posteriormente ao supracitado período, encontrou-se algumas publicações que têm como objeto de estudo questões referentes à harmonia na obra de Tom Jobim (Freire & Oliveira, 2005; Cabral & Willey, 2007a; Cabral & Willey, 2007b; Almada, Chagas, Gomes, Kühn, & Penchel, 2017). Trata-se de investigações relevantes, a mapear de forma detalhada, a partir de gráficos, figuras e tabelas, a incidência de acordes de empréstimo modal⁹, progressões, graus, tétrades, relações harmônicas, tonalidades, modulações, entre outros, na obra de Tom Jobim. Constituem importantes referências, porém, trata-se de abordagens predominantemente quantitativas¹⁰. Nesse contexto, acredita-se, pois, que, devido ao seu caráter qualitativo, a presente investigação pode contribuir no sentido de ampliar a abordagem e, conseqüentemente, a compreensão de importantes facetas do universo harmônico jobiniano.

Convém ainda citar algumas publicações que, embora não tenham a harmonia jobiniana como objeto de estudo específico, constituem importantes referências, pois abordam questões relativas à harmonia, pontualmente, em obras de Tom Jobim: Almada, 2010, 2021; Carneiro, 2015; Dias, 2017; Freeman, 2019; Freitas, 2010, 2017; Ribeiro, 2014; Ripke, 2017, 2021a; Tiné P. J., s/d; Wolff, 2007.

Até a conclusão desta tese não se encontrou, porém, nenhuma publicação que tenha como objeto de estudo questões referentes à

⁹ Utilização de “acordes originalmente pertencentes a tonalidades que possuem estreitos laços de afinidade com o centro tonal de referência” (Almada, 2009, p. 145). O mais usual é fazer referência apenas a acordes da tonalidade homônima (Guest, 2006, vol. 2, p.11).

¹⁰ Convém, porém, ressaltar que algumas das estatísticas apresentadas podem ser de considerável valia para futuras investigações.

harmonia jobiniana com uma abordagem a partir dos processos de cifragem, em especial aqueles utilizados pelo compositor. Isso contribui para considerar-se original e pertinente a abordagem adotada.

Por fim, é evidente a importância da harmonia na obra de Tom Jobim, que teve seu processo criativo sempre pautado pela busca por novas soluções harmônicas. Muito se escreveu sobre a sua obra, porém, no tocante à harmonia, há ainda muito a ser devidamente estudado e compreendido. Existe, portanto, um vasto campo a ser explorado, que pode dar margem a inúmeras investigações que tenham como objeto de estudo a maneira idiomática como Tom Jobim lidava com a harmonia.

1 – PROCESSOS DE CIFRAGEM

1.1 – A CIFRAGEM COMO MEIO DE OTIMIZAÇÃO DA NOTAÇÃO

Desde o surgimento do baixo cifrado, no final do século XVI e início do século XVII, que processos e sistemas de cifragem harmônica vêm sendo amplamente utilizados como uma importante ferramenta para a otimização e a “simplificação” da notação para compositores e intérpretes. Através de números, letras e códigos variados, são representados elementos musicais suscetíveis de ser executados (práticas interpretativas) ou analisados (análise musical) (Ramírez, Vargas, & Rodriguez, 2020).

Alguns desses processos passaram por modificações ao longo dos séculos e outros caíram mesmo em desuso, ficando sua utilização quase totalmente restrita à música histórica, como é o caso do supracitado baixo cifrado.

Sistemas de cifragem possuem particularidades, que estão diretamente relacionadas ao contexto histórico-musical no qual foram concebidos. Nesse sentido, sua utilização, para ser bem-sucedida, deve estar circunscrita a determinados elementos e princípios, pois, por melhor que seja um sistema, terá sempre limitações no tocante à sua abrangência. Sobre essa questão discorre Py (2006):

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

com certos princípios e coerente a determinada proposta (Py, 2006, p. 15).

Independentemente da adequação ou não de cada um desses processos ou sistemas a determinados géneros e/ou estilos musicais, uma questão relevante diz respeito ao facto de que todos eles pressupõem sempre alguma liberdade na interpretação, pois, embora determinem as notas do acorde, não determinam, com exceção do baixo, a sua disposição.

Importante frisar que, além de serem inúmeros os sistemas de cifragem, é comum haver variações num único sistema, a originar novos padrões que, embora tenham elementos em comum com os antecessores, possuem características próprias. Isso ocorreu, por exemplo, com o sistema de cifragem por graus (ou gradual), que acabou por originar vários padrões de cifragem a partir do início do século XIX (Weber, 1842; Schoenberg, 2001; Piston, 1959; Ottman, 2000; Chailley, 1977).

Outra questão relevante diz respeito ao facto de que a cifragem, a depender do contexto, pode ser independente ou complementar em relação à notação musical tradicional (Ramírez, Vargas, & Rodriguez, 2020).

Importante salientar que sistemas de cifragem não constituem o objeto de estudo desta investigação e não se tem a pretensão de abordá-los em toda a sua complexidade e diversidade. Torna-se, porém, necessária a abordagem de aspectos relevantes de alguns desses sistemas, condição fundamental para que se tenha uma melhor compreensão do processo de criação e consolidação de alguns padrões de cifragem surgidos no século XX, em especial, no contexto da música popular.

1.2 – BREVE HISTÓRICO

O baixo cifrado, como se sabe, foi o primeiro padrão de cifragem de acordes adotado no sistema harmônico tradicional da música ocidental. Surgiu no final do século XVI e início do século XVII. Consistia na utilização de algarismos arábicos para fazer referência aos intervalos a partir do baixo, formando assim os acordes. Sua gênese está diretamente associada ao início do processo de sistematização de regras que viabilizassem a utilização do instrumento acompanhador. Nesse contexto, destacam-se vários teóricos do início do século XVII, entre eles, Agostino Agazzari (1578 – 1640)¹¹, Ludovico Viadana (1560 – 1627)¹², Emilio de Cavalliere (1550 – 1602), Jacopo Peri (1561 – 1633), Adriano Banchieri (1568 – 1634) e Michael Praetorius (1571 – 1621).

Além da otimização da notação, motivação inicial de sua existência, o baixo cifrado teve o seu surgimento associado também a uma maior liberdade e diversidade instrumental para o acompanhamento, o que tem relação direta com o florescimento da ópera. Sobre essa questão, discorre o musicólogo e cravista brasileiro Marcelo Fagerlande:

A linha do baixo cifrada permitia que mais de um instrumento tocasse os acordes simultaneamente, de acordo com sua natureza, seguindo o rubato dos cantores. Um acompanhamento escrito com todas as

¹¹ Seu tratado *Del sonare sopra il basso*, publicado em 1607, constitui uma das primeiras sistematizações sobre o baixo cifrado de que se tem notícia. Nele o autor cita “o diminuto trabalho com que o músico pode dispor de um grande repertório, a possibilidade de serem evitados os frequentes erros ao copiarem-se as partes dos instrumentos e a superioridade do processo, por motivos de ordem estética para o *moderno estilo de compor e cantar o recitativo*” (Brisolla, 2006, p. 15).

¹² Sua obra *Cento concerti ecclesiastici* (Viadana, 1605) foi determinante para a difusão do baixo cifrado na Alemanha, França e Inglaterra (Díaz & González, 2017).

notas não seria apropriado para vários instrumentos tocarem ao mesmo tempo e só contribuiria para uma rigidez pouco apropriada à liberdade desejada para a linha melódica do cantor, um dos propósitos da monodia operística e do recitativo (Fagerlande, 2000, p. 16).

Na primeira metade do século XVII, o baixo cifrado passou a ter uma grande importância para a música vocal, com destaque para o recitativo *secco* e o madrigal. Posteriormente, teve relevante papel no desenvolvimento da música instrumental, cuja crescente complexidade fez com que a numeração inicial, mais simples, se diversificasse cada vez mais (Díaz & González, 2017) (Figura 1).



Figura 1 – Exemplo de baixo cifrado (Corelli, ca. 1740)

A importância do baixo cifrado estava diretamente associada à conscientização das estruturas verticais (acordes), que antes eram concebidas como resultantes do entrelaçamento das estruturas horizontais (linhas melódicas). Segundo Freitas (2010):

(...) o *baixo cifrado* incentivou a concepção do acorde como a unidade harmônica primária através da designação da sua estrutura vertical, por meio da qual a simultaneidade passou a ser pensada como um gesto táctil, e não mais como uma resultante do entrelaçamento das linhas melódicas (Freitas, 2010, p. 474-475).

No século XVIII, a maneira mais usual de acompanhamento consistia na realização da linha do baixo com a mão esquerda, em geral "oitavada" acima ou abaixo, e os acordes em posição cerrada com a mão direita (Brisolla, 2006). Os instrumentos harmônicos mais utilizados inicialmente para a realização do baixo cifrado eram o órgão, o clavicórdio e o cravo, que, posteriormente, na segunda metade do século, foram substituídos pelo pianoforte.

A partir do início do século XVIII, vários tratadistas publicaram obras que tinham como tema o baixo cifrado, entre eles David Heinichen (1683 – 1729), Johann Mattheson (1681 – 1784), Johann Quantz (1697 – 1773), Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718 – 1795), Christoph Gottlieb Schroter (1699-1782) e Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764).

Especial destaque para o importante teórico alemão Heinichen, que publicou, em 1728, a obra *Der general-bass in der composition* (Heinichen, 1728), na qual trata de procedimentos a serem adotados para se chegar a um bom acompanhamento. Destaque também para Rameau, que propôs uma série de reformulações em relação ao baixo cifrado, a partir da sua obra *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* (Rameau, 1732).

Nesse período, primeira metade do século XVIII, além das mudanças em relação ao baixo cifrado, têm-se também o desenvolvimento da sistematização da harmonia, como, por exemplo,

no tocante à teoria das inversões dos acordes, atribuída a Rameau, cuja importante obra *Traité de l'harmonie* (Idem, 1722), representou um marco. Nela e em outras obras (Idem, 1732 e 1744), foi explicado com bastante clareza o processo de formação dos acordes, bem como sua notação (cifragem)(Figura 2). Sobre o *Traité de l'harmonie*, escreve Fagerlande:

Sua influência foi tão grande que métodos de baixo contínuo passam a ser organizados de outra forma, não mais seguindo os conceitos intervalares de Zarlino, mas levando em conta as inversões, e também ensinados em termos de tríades, acordes de sétima e suas inversões, como recomenda em seu tratado (Fagerlande, 2000, p. 11).

Outro tópico importante na obra de Rameau foi o baixo fundamental (Rameau, 1722, 1744) (Figura 2), “que consistia numa linha melódica hipotética composta exclusivamente pelas fundamentais dos acordes (Ramires, 2009, p. 2)”, e cujo princípio foi um dos elementos que deram origem à cifragem por graus utilizando números romanos (Idem, obra citada acima).



Figura 2 – Exemplo de baixo cifrado e baixo fundamental, que constam do *Traité de l'harmonie: reduite à ses principes naturels* (Rameau, 1722, p. 290)

A partir da segunda metade do século XVIII (período clássico-romântico), “sente-se a grande influência dos tratados de Rameau. Pela primeira vez, a noção de grau, tão exaustivamente explicada pelo autor francês, se expressa com o número romano (Díaz & González, 2017, p. 84)”¹³. Nesse contexto, foi devesas importante a atuação do abade alemão Georg Joseph Vogler (1749 - 1814). Em sua obra *Handbuch zur harmonielehre* (Vogler, 1802), utilizou números romanos em todos os graus das escalas (Figura 3).

¹³ No original: “se deja sentir la gran influencia de los tratados de Rameau. Por primera vez, la noción de grado, tan exhaustivamente explicada por el autor francés, se expresa con el número romano”. Tradução livre.

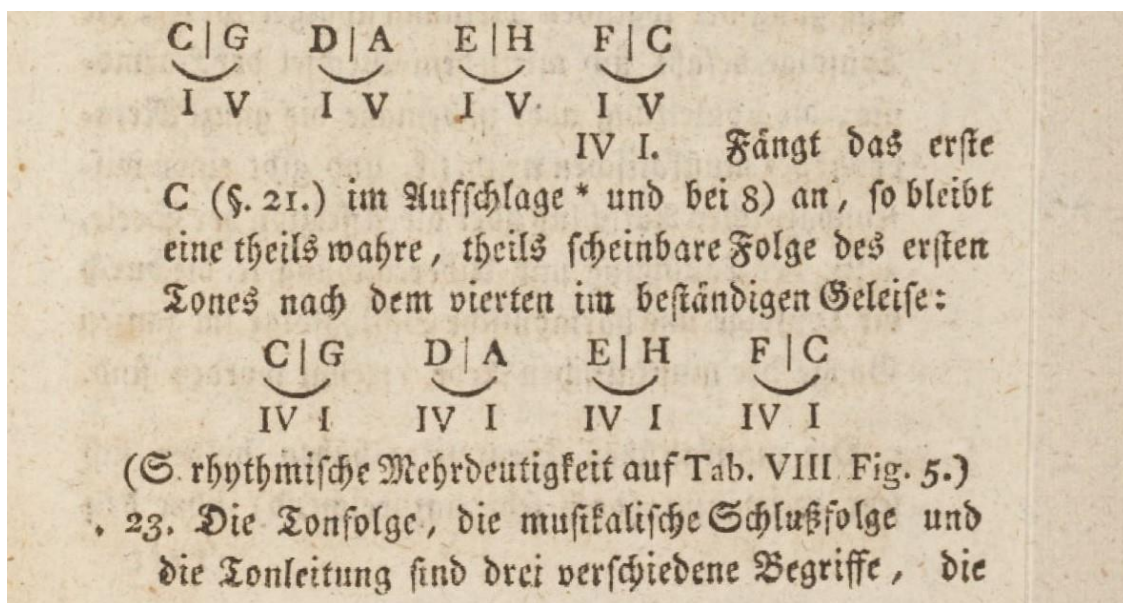


Figura 3 – Números romanos a designar graus das escalas (Vogler, 1802, p. 55)

Além dos números romanos, Vogler introduziu o importante e inovador conceito harmônico, já citado, de “acordes com significados múltiplos (*Mehrdeutigkeit*)”, um prenúncio do conceito de função, já que remete a funções múltiplas para determinados acordes, a depender do contexto (Díaz & González, 2017; Freitas, 2019; Pacheco J., 2010).

O importante teórico Gottfried Weber (1779 – 1839) deu continuidade à utilização de números romanos, iniciada por Vogler, diferenciando, porém, os acordes maiores dos menores, algo inédito até então (Figura 4). A partir de sua obra *Theory of musical composition* (Weber, 1842), publicada originalmente em 1817¹⁴, Weber estabeleceu um padrão de cifragem que é consideravelmente utilizado até os dias de hoje.

¹⁴ Título original: *Versuch einer geordneten theorie der tonsetzkunst*.

(Fig. 163. m.)

OR.

VLNI.
VLA.

VOCL.

ff et re-sur - rex-it ter-tia di-e secundum scriptu-ras et as -

p

Vogler.

C: I IV7 °VII7 III7 VI7 II7 V7

Figura 4 – Cifragem com números romanos estabelecida por Weber (Weber, 1842, p. 250)

O padrão estabelecido por Weber está inserido numa corrente teórica conhecida como “teoria dos graus”, caracterizada basicamente pela indicação dos graus com números romanos, seguidos pela cifragem numérica do baixo cifrado. Em certa medida representou um diferencial em relação ao baixo cifrado, pois

(...) baseia-se no reconhecimento das características distintivas – incluindo sua função – dos acordes formados sobre cada um dos graus da escala (em uma certa tonalidade) (Gallardo, 2017, p. 36)¹⁵.

No tocante ao baixo cifrado, a principal crítica que se faz diz respeito ao facto de ele não expressar a relação funcional entre os acordes. Sobre isso, discorre Brisolla:

¹⁵ No original: “... se basa en el reconocimiento de las características distintivas – incluyendo su función– de los acordes formados sobre cada uno de los grados de la escala (en una determinada tonalidad)”. Tradução livre.

A deficiência essencial do baixo cifrado é que nele a simbolização que determina o acorde decorre apenas da posição do baixo na escala. Assim sendo, essa designação não considera e, portanto, não exprime a relação funcional dos acordes. Isto é, do acorde em relação ao todo de um determinado centro tonal (Brisolla, 2006).

Ainda sobre essa questão, pondera Freitas (2010):

(...) a prática do *baixo cifrado* obstruía a percepção dos acordes como unidades baseadas em fundamentais e assim conturbava a consciência da funcionalidade ou logicidade harmônica que se estabelece a partir das relações entre essas fundamentais (Freitas, 2010, p. 474-475).

Sendo assim, as indicações para a formação dos acordes a partir da relação intervalar com o baixo trazem fatalmente imprecisões e podem induzir a uma interpretação equivocada da função de determinado acorde ou quiçá da categoria à qual pertence. No tocante à função, pode-se citar, por exemplo, o caso da dominante com apojeturas. O acorde I 6/4, quando antecede o V grau, trata-se, na verdade, da Dominante com a 4ª e a 6ª como apojeturas da 3ª e da 5ª. Ou seja, o "I" na cifragem absolutamente não traduz a função do acorde. Outro exemplo é o acorde do IV grau com a sexta acrescentada (em Dó maior: Fa - Lá - Dó - Ré). No sistema de cifragem do baixo cifrado, esse acorde é considerado uma téttrade menor (Ré menor) na primeira inversão (II 6/5). A questão é que a nota Ré se trata de uma nota acrescentada ao acorde e não da fundamental. Nesse caso, do ponto de vista da função harmônica (subdominante), os dois acordes

até coincidem, mas pertencem a categorias diferentes: tríade maior com sexta maior acrescentada e téttrade menor (Guest, 2006).

Outra questão relevante diz respeito ao facto de que, no contexto das maiores densidades harmónicas surgidas a partir de meados do século XIX e, posteriormente, da música moderna, fica evidente a inadequação do sistema de baixo cifrado. Ao lidar, por exemplo, com as inversões dos acordes de 9ª e 13ª, chega-se a um emaranhado de números sobrepostos, que, além de não evidenciarem a função do acorde, fazem com que a motivação inicial do sistema (otimização da notação) perca o sentido (Brisolla, 2006).

No século XIX, porém, vários autores continuaram a abordar o tema baixo cifrado, e algumas dessas abordagens serviram de base, de uma maneira ou de outra, para o desenvolvimento da teoria do musicólogo alemão Hugo Riemann (1849 – 1919), que, a partir de 1880, lançaria os pilares da harmonia funcional, a começar pela publicação da obra *Skizze einer neuen methode der harmonielehre (Ensaio para um novo método de harmonia)* (Riemann, 1880). Entre esses autores, têm-se o já citado Gottfried Weber (1779 – 1839), Alexandre-Étienne Choron (1771 – 1834), Moritz Hauptmann (1792 – 1868), Arthur Oettingen (1836 – 1920), Karl Graedener (1812 – 1883), Salomon Jadassohn (1831 – 1902), Hermann von Helmholtz (1821 – 1894) e Stephan Krehl (1864 – 1924).

A harmonia funcional surgiu, portanto, no final do Século XIX, a partir de estudos e publicações de Riemann (1880, 1893, 1930). Foram inúmeras as razões e motivações que o levaram a conceber sua nova abordagem de harmonia. Razões essas que vão desde a constatação das imprecisões do sistema de cifragem do baixo cifrado até a imperiosa necessidade na época, em face aos novos caminhos

harmônicos, de uma abordagem que tornasse clara a função que um acorde pode assumir em determinado contexto tonal.

A teoria das funções harmônicas, desenvolvida por Riemann e aperfeiçoada posteriormente por Max Reger (1873 – 1916) e Hermann Grabner (1886 – 1969) (Koellreutter, 2018, p. 15), estabeleceu que todo e qualquer acorde possui, forçosamente, uma das três funções harmônicas: tônica (repouso), subdominante (distanciamento) ou dominante (aproximação). Reduz, portanto, os sete graus a três funções harmônicas¹⁶. Função “é o conjunto das propriedades tomadas pelos acordes em sua concatenação, relativamente ao complexo harmônico-tonal” (Brisolla, 2006, p. 23). Funções harmônicas estão, portanto, a depender sempre do contexto tonal no qual estão inseridas, “do relacionamento, consciente ou inconsciente, de fatores musicais, antecedentes e consequentes, que devem ser ouvidos e sentidos” (Koellreutter, 2018).

A partir desses novos conceitos e definições, não apenas tornaram-se mais claras as relações tonais, mas surgiu também a possibilidade de um sistema de cifragem capaz de expressar de maneira simplificada e clara toda e qualquer ocorrência harmônica, no âmbito do sistema tonal¹⁷. Esse novo sistema tinha como ponto de partida as letras T, S e D, a indicar as funções harmônicas tônica, subdominante e dominante, respetivamente. A partir dessas indicações, que evidenciam a função harmônica, são inseridos números e símbolos, capazes de representar de maneira clara e simplificada

¹⁶ Além das funções tônica, subdominante e dominante para o primeiro, quarto e quinto graus, respectivamente, Riemann estabelece o sexto grau como “tônica paralela”, o segundo como “subdominante paralela”, bem como o terceiro e o sétimo como “dominantes paralelas”. Adverte, porém, que determinados graus podem ter dupla função, como o sexto (“tônica paralela”) que, por ter duas notas em comum com o quarto, pode também ter função de subdominante (Díaz & González, 2017).

¹⁷ Convém ressaltar que esse sistema, por suas características, tem a sua utilização limitada à música tonal.

qualquer acorde num determinado contexto harmônico-tonal (Figura 5).

The image shows a musical score for piano, labeled 'b)'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and single notes. The bass staff contains single notes. Below the notes, there are Riemannian harmonic function symbols: T, (°S D7), °S (S6 D), °Sp, °S2>, D9>, D, and T.

Figura 5 – Exemplo de cifragem a partir da teoria das funções harmónicas (Riemann, 1893, p. 143)

Esse novo sistema tornou-se logo uma importantíssima ferramenta para a análise musical, mais especificamente para a análise harmônica, e continua a ser muito utilizado na Alemanha e em outros países do norte da Europa, com os símbolos concebidos por Riemann a substituir os números romanos, mais usuais no restante do mundo ocidental (Gallardo, 2017). E mais, “o poder explicativo desse sistema foi tal que hoje numerosos tratados de harmonia incorporam certas características do funcionalismo, mesmo quando seguem a utilizar algarismos romanos” (Idem, obra citada acima, p. 45)¹⁸. Isso ocorre, por exemplo, com alguns tratados que têm como referência a CA utilizada na música popular¹⁹, mais precisamente, no que concerne à ênfase ao aspecto funcional, em concomitância com a utilização de

¹⁸ No original: “El poder explicativo de este sistema ha sido tal que hoy numerosos tratados de armonía incorporan ciertos rasgos del funcionalismo aun cuando sigan utilizando los números romanos”. Tradução livre.

¹⁹ Ver tópico 1.3: A cifragem alfanumérica da música popular.

números romanos para a indicação de graus, na chamada cifragem analítica (Chediak, 1986; Guest, 2006; Nettles & Ulanowsky, 1987).

Como ocorre em outros sistemas de cifragem, na harmonia funcional também não há um único padrão. Embora todos os padrões adotados e/ou concebidos por vários autores tenham em comum a indicação das funções harmónicas a partir das letras T, D e S, há sutis diferenças entre eles. Isso ocorre, por exemplo, em relação à cifragem das dominantes secundárias²⁰.

É relevante para a presente investigação o facto de a cifragem da harmonia funcional ter como pioneiro no Brasil o compositor, flautista, educador e musicólogo alemão, naturalizado brasileiro, Hans Joachim Koellreuter (1915 – 2005), que foi professor de Tom Jobim²¹. Sobre isso, coloca Faria (2007):

Somente no início dos anos 1980, por intermédio de Hans Joachim Koellreuter, pioneiro da importação deste conceito, se divulgou o livro *Harmonia funcional* (1980), um trabalho resumidíssimo e adaptado das ideias expostas por Hugo Riemann, na teoria das funções harmónicas (Faria, 2007, p. 84).

Na Figura 6, tem-se um exemplo de análise harmónica com o padrão de cifragem adotado por Koellreuter, que difere em alguns aspectos do que foi proposto inicialmente por Riemann, como na utilização de “r” (relativa), ao invés de “p” (paralela). No caso específico da tónica, têm-se Tr (tónica relativa) ao invés de Tp (tónica paralela) para indicar o acorde sobre o VI grau no modo maior.

²⁰ Ver Quadro 1, p. 51.

²¹ Ver Capítulo 2: *A formação musical de Tom Jobim*.

Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

Sol♭ Maior

p sans rigueur

acorde misto

T + Tr T + Tr S T D Dr Tr T

p

dim.

D (D) mi T (D) [S] D♭ (D) [S] D♭ D⁶₄ D⁹ T=D

Figura 6 – Exemplo do padrão de cifragem utilizado por Koellreuter. Trecho da análise harmônica do prelúdio *La fille aux cheveux de lin*, de Debussy (Koellreuter, 2018, p. 75-76)

As cifragens gradual e funcional constituem sistemas que deram origem a inúmeros padrões de cifragem. Não se tem a pretensão de abordar todos, o que fugiria aos propósitos desta investigação, porém, torna-se necessário fazer referência a alguns deles.

Um dos padrões a ser citado, que tem como referência o sistema de cifragem por graus, é o adotado e concebido nas universidades norte-americanas de Harvard e Yale. Surgiu no contexto da escola estruturalista norte-americana, tendo como principais adeptos, Allen Forte e David Berry (Díaz & González, 2017). Tem como principais características a diferenciação entre acordes maiores e menores, a partir de maiúsculas e minúsculas, e a diferenciação entre os graus modais (Med, 1996) nos modos maior e menor. Nesse último caso, são

utilizados os símbolos matemáticos $>$ e $<$ para indicar intervalos menores e/ou graus rebaixados, tendo como referência o modo maior (Figura 7).

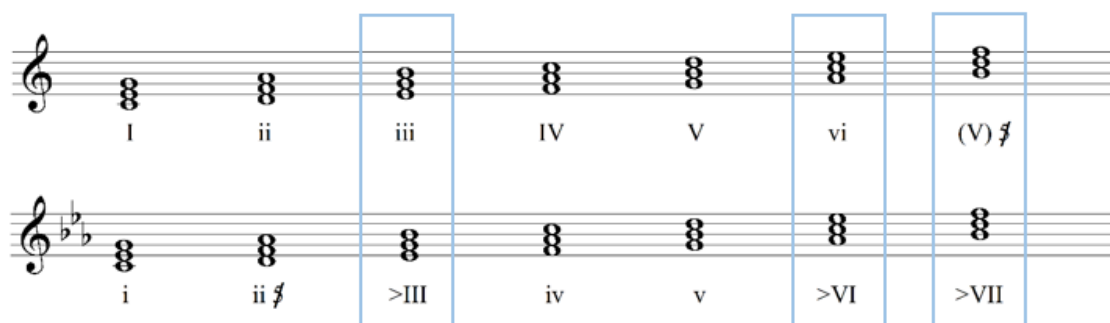


Figura 7 – Exemplos da cifragem de Harvard: tríades a partir das tonalidades de Dó maior e Dó menor (natural). Elaboração própria, baseada em Díaz e González (2017, p. 90). Destaque para os graus modais (Med, 1996)

Essa diferenciação entre os graus dos modos maior e menor se torna particularmente relevante ao constatar-se que se aproxima muito do que ocorre no padrão de cifragem para análise harmónica adotado pela Berklee College of Music²², que além de números romanos, com os respectivos sufixos dos acordes, bem como diversos sinais, utiliza os acidentes # e b para diferenciar os graus nos modos maior e menor (Figura 8) e para indicar alterações²³. Denominada de cifragem analítica (Chediak, 1986; Guest, 2006; Nettles & Ulanowsky, 1987), na verdade, é uma mescla da cifragem por graus com a CA da

²² A Berklee College of Music, fundada em 1945, sob a denominação de Schillinger House, foi a primeira instituição norte-americana dedicada ao ensino do *jazz*. Posteriormente passou também a oferecer cursos direcionados a outros estilos e géneros de música popular, como o *rock* e a música *pop*. Algumas celebridades do *jazz* estão entre os ex-alunos, como Quincy Jones, Gary Burton, Al Di Meola, Mike Stern, Branford Marsalis, entre outros (Pinto, 2011).

²³ Investigar até que ponto esses padrões de cifragem sofreram influência mútua constitui relevante tema para futuros estudos.

música popular. Convém frisar que se trata do padrão de análise harmónica adotado nesta investigação.

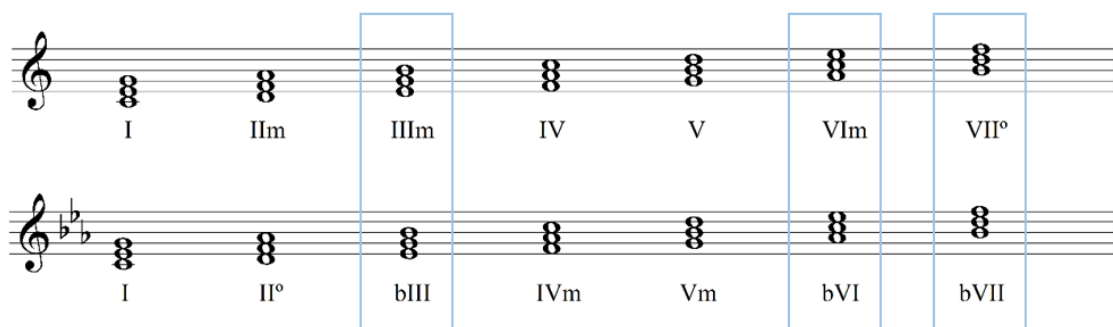


Figura 8 – Exemplos da cifragem analítica: tríades a partir das tonalidades de Dó maior e Dó menor. Elaboração própria. Destaque para os graus modais (Med, 1996)

No padrão de cifragem por graus de Harvard e Yale, merecem ainda destaque a indicação das dominantes secundárias a partir de números romanos sobrepostos (V/V, V/vi etc.)²⁴ e uma visível preocupação com a funcionalidade dos acordes. Essa última pode ser constatada a partir da cifragem utilizada para o sétimo grau do modo maior (tríade): quinto grau entre parêntesis (V), seguido pelo número 5 com um traço diagonal, a indicar a quinta diminuta (Díaz & González, 2017)(Figura 7).

Uma crítica que se costuma fazer à cifragem de Harvard, que valeria também para a cifragem analítica de Berklee, é que a priorização do modo maior, como principal referência, poderia representar uma “discriminação” em relação ao modo menor (Díaz &

²⁴ Mais um ponto em comum com o padrão de cifragem adotado nesta investigação, com a ressalva de que, na cifragem analítica (Chediak, 1986; Guest, 2006; Nettles & Ulanowsky, 1987), na indicação das dominantes secundárias, não há distinção entre acordes maiores e menores a partir de maiúsculas e minúsculas (números romanos).

González, 2017). Considera-se, porém, que a diferenciação entre os modos maior e menor, a partir de sinais antecedendo os graus modais (III, VI e VII), principalmente da maneira como ocorre na cifragem analítica de Berklee, traz alguns benefícios, como o facto da cifragem poder ser compreendida mesmo sem armadura de clave ou indicação de tonalidade. Além disso, o que talvez seja mais relevante é o facto de que, por estabelecer a relação intervalar da fundamental do acorde (grau) com a tónica da tonalidade, a cifragem analítica torna-se adequada também à música modal.

O padrão de cifragem francês (Chailley, 1977), também baseado na cifragem por graus, foi amplamente utilizado nos tratados de harmonia do século XX e continua a ser utilizado até os dias de hoje (Díaz & González, 2017). Consiste na indicação dos graus por números romanos, seguida pela cifragem numérica do baixo cifrado, porém, sem a diferenciação entre acordes maiores e menores a partir de letras maiúsculas e minúsculas. Indicações de alterações são constituídas por acidentes (*#*, *b* etc.) e, ao contrário do padrão de Harvard, ficam restritas ao que não é diatónico. Um célebre e importante autor que utilizou esse sistema foi Arnold Schoenberg (1874 – 1951), com o diferencial de indicar as dominantes secundárias com números romanos riscados (~~II~~, ~~III~~ etc.)(Figura 9).



Figura 9 – Exemplo do padrão de cifragem por graus utilizado por Schoenberg (2004, p. 16)

Outro importante autor que teve o seu sistema de cifragem baseado no sistema francês foi Walter Piston (1894 – 1976), principalmente no que tange à indicação dos graus. Diferencia-se, porém, em alguns aspectos, com destaque para as dominantes secundárias, que são indicadas com texto (V do IV, V do V etc.) (Díaz & González, 2017; Piston, 1959) (Figura 10).



Figura 10 – Exemplo do padrão de cifragem utilizado por Piston. Trecho da *Sonata K. 283*, de Mozart (Piston, 1959, p. 150)

Merece ainda especial referência, por sua importância no cenário do século XX, a CA surgida nos anos 1920, a partir do *jazz* norte-americano²⁵. Como nos demais sistemas de cifragem, no norte-americano, não há apenas um padrão, embora todos tenham em comum as letras maiúsculas (C = Dó, D = Ré, E = Mi etc.), a indicar as tríades maiores, com outras letras, números e símbolos a indicar as demais tríades, tétrades e extensões²⁶ dos acordes.

A cifragem norte-americana tem como característica principal o facto de conter todas as informações sobre a estrutura do acorde, “sem contar com suporte oriundo da tonalidade ou modo onde o acorde se encontra” (Cardoso, 2019, p. 68). Nesse sentido, se diferencia consideravelmente tanto da cifragem gradual quanto da funcional, nas quais a cifragem e a consequente identificação da estrutura do acorde está sempre a depender do contexto tonal no qual ele se encontra.

Outro aspeto relevante em relação à cifragem norte-americana é a sua adequação à cifragem da música modal e modal/tonal, bastante presentes na música popular²⁷, para as quais as cifragens tradicional²⁸ e funcional não são adequadas.

As cifragens tradicional e funcional, essencialmente, têm como foco a música tonal. Quando a música se concentra exclusivamente neste universo, é possível aplicar qualquer uma delas como ferramenta analítica. Entretanto, quando nos deparamos com músicas tonais com trechos ou apenas certas menções modais, a

²⁵ A partir de agora, será citada como cifragem norte-americana. Ver tópico 1.3: *A cifragem alfanumérica da música popular*.

²⁶ Entenda-se aqui por extensões todas as notas acrescentadas à tríade ou à tétrade.

²⁷ No caso específico da música popular brasileira, o modalismo está significativamente presente na obra de Tom Jobim e de outros importantes compositores, como Baden Powell, Milton Nascimento, Edu Lobo, Caetano Veloso, entre outros (Tiné, 2008).


²⁸ Cifragem que teve início com o baixo cifrado, característica da chamada harmonia tradicional, termo utilizado para fazer referência à harmonia vocal a quatro partes que possui regras específicas para a condução das vozes, como a não utilização de quintas e oitavas consecutivas (Hindemith, s.d).

mesma afirmativa pode enfrentar outros desafios. Apesar de possuírem em suas cifragens signos para representar estes trechos ou citações, sua aplicação pode nos conduzir a interpretações limitadas ou equivocadas (Idem, obra citada acima, p. 69).

A ter como principal referência a CA norte-americana e mantendo suas características principais, surgiram, no contexto da música popular do século XX, outros padrões em outros países, como no Brasil (Chediak, 1984, 1986; Guest, 2006; Pereira, 2011).

Nos Quadros 1 e 2, são apresentados exemplos de alguns dos padrões de cifragem supracitados. No Quadro 1, a partir da cifragem de um trecho de *Tannhäuser*, de Richard Wagner (citado por Piston, 1959, p. 158) e, no Quadro 2, a partir das tétrades sobre os graus do modo maior (Dó maior).

Quadro 1 – Trecho de *Tannhäuser*, de Richard Wagner, cifrado a partir de vários sistemas/padrões de cifragem

TONALIDADE: Mi maior						
		Piston	I ⁶ IV I ⁶	II	VofV	V ²
Cifragem	Tradicional	Francesa (Chailley)	I ⁶ IV I ⁶	II	V/V	V ⁺⁴
		Harvard	I ⁶ IV I ⁶	ii	V ⁺⁷ /V	V ⁺⁴
		Schoenberg	I ⁶ IV I ⁶	II	⦿	V ²
		Riemann	T ₃ S T ₃	Sp	^D D	D ₇
	Funcional	Kollreutter	T ₃ S T ₃	Sr	Ⓓ	D ₇
		<i>The real book</i>	E/G# A E/G#	F#-	F#	B/A
	Música popular	<i>The new real book</i>	E/G# A E/G#	F#mi	F#	B/A
		Berklee (analítica)	I IV I	IIm	V7/V	V7
		Guest/Chediak	E/G# A E/G#	F#m	F#	B/A

Elaboração própria, a partir de exemplo extraído de Piston (1959, p. 158). Outras fontes: Chailley, 1977; Chediak, 1986; Díaz & González, 2017; Forte, 1962; Guest, 2006; Hal Leonard Corporation, 2007; Koellreutter, 2018; Nettles & Ulanowsky, 1987; Riemann, 1893; Schoenberg, 2004; Sher, 1988.

Quadro 2 – Cifragem das tétrades do modo maior (Dó maior), a partir de vários sistemas/padrões de cifragem

Tétrades (Dó maior)									
Cifragem	Tradicional	Piston	I ⁷	II ⁷	III ⁷	IV ⁷	V ⁷	VI ⁷	V ₉ ⁷
		Francesa (Chailley)	I ₇	II ₇	III ₇	IV ₇	V ₊ ⁷	VI ₇	VII ₅ ⁷
		Harvard	I ⁷	ii ⁷	iii ⁷	IV ⁷	V ₊ ⁷	vi ⁷	(V) ₅ ⁷
		Schoenberg	I ⁷	II ⁷	III ⁷	IV ⁷	V ⁷	VI ⁷	VII ⁷
	Funcional	Riemann	T ^{7<}	S ⁶	D ⁶	S ^{7<}	D ⁷	T ⁶	♯ ⁷ ₂
		Kollreutter	T ⁷	Sr ⁷	Dr ⁷ ou Ta ⁷	S ⁷	D ⁷	Tr ⁷ ou Sa ⁷	♯ ⁹
	Música popular	<i>The real book</i>	Cmaj7	D-7	E-7	Fmaj7	G7	A-7	B-7(b5)
		<i>The new real book</i>	CMA ⁷	Dmi ⁷	E _{mi} ⁷	FMA ⁷	G ⁷	A _{mi} ⁷	B _{mi} ^{7(b5)}
		Berklee (analítica)	Imaj7	II-7	III-7	IVmaj7	V7	VI-7	VII-7(b5)
		Guest/Chediak	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	B ⁰ ou Bm7(b5)
		Guest/Chediak (Analítica)	I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VII ⁰ ou VIIIm7(b5)

Elaboração própria. Fontes: Chailley, 1977; Chediak, 1986; Díaz & González, 2017; Forte, 1962; Guest, 2006; Hal Leonard Corporation, 2007; Koellreutter, 2018; Nettles & Ulanowsky, 1987; Piston, 1959; Riemann, 1893; Schoenberg, 2004; Sher, 1988.

1.3 – A CIFRAGEM ALFANUMÉRICA DA MÚSICA POPULAR

Como é sabido, a utilização do alfabeto para representar notas musicais remonta à Antiguidade. Os antigos gregos e romanos já tinham essa prática, em seu sistema de notação musical (Rocha, 2021; Sousa, 2012). A partir do século X, as letras do alfabeto grego foram substituídas pelas do alfabeto latino (Grabner, 2001): A = Lá, B = Si²⁹, C = Dó, D = Ré, E = Mi, F = Fá e G = Sol. O sistema, que passou a ter ampla utilização na música ocidental, principalmente no oeste da Europa (Bent, et al., 2001), chegou posteriormente aos Estados Unidos da América e constituiu uma das referências para o surgimento da cifragem harmônica alfanumérica utilizada na música popular.

Com as letras a indicar não mais as notas, mas as tríades maiores e suas respectivas fundamentais, o novo padrão e cifragem harmônica surgiu nos Estados Unidos da América nos anos 1920, no contexto das *modern dance orchestra* do jazz norte-americano (Lange, 1927). Essas eram constituídas, nesse período, por três saxofones, dois trompetes, um trombone, um violino e mais a seção rítmica: piano, banjo tenor, contrabaixo ou tuba e bateria (Faria, 2007; Lange, 1927)³⁰. A parte do piano era escrita em notação tradicional, porém, na parte do banjo tenor, eram dispostas cifras acima da notação simplificada em clave de sol, com abreviaturas³¹, a dar margem à improvisação rítmica (Figura 11).

²⁹ Na Alemanha, utiliza-se o H para a nota Si.

³⁰ A bateria na época era reduzida a: bumbo, um tom-tom, uma caixa, um prato, um chimbau e um gongo (Faria, 2006).

³¹ Barras transversais que constituem sinais de repetição, muito comuns nas partes atuais de guitarra elétrica.



Figura 11 – Exemplo da cifragem de Lange (Lange citado por Faria, 2007, p. 88)

Um aspeto a ser considerado para explicar o surgimento da CA inicialmente na parte do banjo tenor diz respeito ao facto de que o referido instrumento costumava ser tocado por músicos de classes sociais menos favorecidas, muitos dos quais não tinham acesso à educação musical tradicional e, portanto, não sabiam ler música (Faria, 2007).

Inicialmente, eram cifras simples, sem inversões ou estruturas harmónicas mais complexas. Posteriormente, o novo sistema passou a utilizar também números, outras letras, barras diagonais e sinais que, associados às letras principais, passaram a representar todas as notas do acorde, bem como o seu estado.

Assim como ocorreu com outros processos de cifragem, a CA, portanto, surgiu inicialmente para facilitar e viabilizar determinadas práticas musicais. Nas décadas subsequentes, com a parte do banjo tenor substituída pela parte da guitarra acústica amplificada e, posteriormente, da guitarra eléctrica, a CA já constituía uma prática usual entre arranjadores. Não se sabe, porém, detalhes sobre o seu surgimento, pois os manuais de arranjo costumam omitir sua história (Idem, obra citada acima).

No período posterior à *modern dance orchestra*, com o advento de outras vertentes do *jazz*, bem como de outros géneros e estilos de música popular, não apenas nos Estados Unidos, a utilização da CA passou a ser cada vez mais usual nos arranjos de base. Tendo como

referência principal a utilização da guitarra, do piano e dos teclados, Faria (2007) coloca que:

Com o advento do rock, bossa, Beatles, Jovem Guarda, pop, soul, e o que mais pudesse ser tocado ao violão, instrumento portátil por natureza e perfeitamente adequado ao acompanhamento de canções, é possível supor que os *chord symbols* tenham tomado o lugar do pentagrama nos chamados arranjos de base. Mesmo para o velho piano, atualmente substituído pelos teclados e atrelado à seção rítmica, qualquer processo de condução de vozes é substituído pela cifragem americana realizada em blocos (Faria, 2007, p. 88).

O surgimento do ensino formal do *jazz* nas universidades norte-americanas, a partir da década de 1940³², constituiu certamente outro fator a contribuir para a sistematização e uma ampla utilização da CA³³. Convém salientar, porém, que mesmo depois de sua ampla utilização no meio acadêmico, a cifragem norte-americana não adquiriu um padrão único. Entre os vários padrões, os mais difundidos são, sem dúvida, os que constam das publicações *The real book*³⁴ (Figura 12) e *The new real book*³⁵ (Figura 13). Na verdade, constituem padrões de cifragem muito próximos, que se diferenciam apenas na utilização de alguns símbolos e sinais (ver Quadros 1 e 2, p. 51 e p. 52).

³² A Berklee College of Music, fundada em 1945, sob a denominação de Schillinger House, como já foi dito, foi a primeira instituição norte-americana dedicada ao ensino do *jazz*.

³³ Tema a suscitar futuras investigações.

³⁴ Livro escrito inicialmente nos anos de 1970, por estudantes da Berklee College of Music (Díaz & González, 2017, p. 92).

³⁵ O padrão de cifragem adotado na publicação *The new real book* é o que consta da obra *Standard chord symbol notation: A Uniform System for the Music Profession* (Brandt & Roemer, 1976).

(BALLAD) **ALL OF YOU** - COLE PORTER

Ab-6 Ebmaj7 F-7b5 Bb7b9

Ab-6 Ebmaj7 Ab-7 Db7

G-7 Gb07 F-7 Bb7

Ebmaj7 D7 $\frac{G-7b5}{Db}$ C7b9 F-7 Bb7

Figura 12 – Exemplo do padrão de cifragem utilizado no *The real book* (Hal Leonard Corporation, 2007, p. 21)

Angel Eyes

Music by Matt Dennis
Lyric by Earl Brent

Med. Ballad

A

Try to think — that love's not a-round, — Still it's un-com-fort-'bly near, —

My old heart — ain't gain-in' no ground — be-cause my An-gel Eyes ain't here. —

An-gel Eyes — that old Dev-il sent, — They glow un-bear-a-bly bright, —

Need I say — that my love's mis-spent, — mis-spent with An-gel Eyes to-night. — So

Figura 13 – Exemplo do padrão de cifragem utilizado no *The new real book* (Sher, 1988, p. 9)

Muito pouco se sabe sobre o início da utilização da CA no Brasil. Uma referência importante é um depoimento informal de Guerra-Peixe (1914 – 1993) ao investigador Antonio Gerreiro de Faria, no qual o compositor brasileiro afirma ter sido a CA introduzida no Brasil nos anos 1930 por Radamés Gnattali³⁶ (Faria, 2007, p. 85). A motivação inicial, como em outros contextos e períodos, está associada principalmente à otimização e facilitação do trabalho dos arranjadores,

³⁶ Radamés Gnattali (1906 – 1988) foi um dos mais importantes compositores e arranjadores brasileiros do século XX, além de pianista e regente. Escreveu para inúmeras formações instrumentais, possuindo uma vasta obra. Transitava com facilidade entre os universos da música erudita e da música popular. Sua atuação como arranjador, principalmente a partir do trabalho que desenvolveu na Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, foi deveras inovadora, “introduziu cordas nas músicas românticas e metais nos sambas, dando a eles um caráter sinfônico” (PPGMUS - Programa de Pós-graduação em Música - UFRGS, s.d.).

que, na época (“Era do Rádio”), tinham uma grande demanda de trabalho, em função das inúmeras orquestras com programação ao vivo e em tempo integral. Sobre isso, coloca Faria (2007):

Segundo depoimento informal de Guerra-Peixe, os arranjos entregues pelos arranjadores das emissoras de rádio durante a “era do rádio” eram copiados no mesmo dia, e levados ao ar horas depois pelas orquestras, ao vivo e sem ensaio. Dessa forma, o tempo empregado para copiar as partes à mão era sensivelmente reduzido quando a cifra americana era usada (Faria, 2007, p. 93).

O padrão de CA utilizado pelo maestro, compositor e arranjador Radamés Gnattali a partir dos anos 1930 pode ser identificado a partir dos manuscritos e partituras dos inúmeros arranjos elaborados por ele, ao longo de décadas. A partitura do samba-canção *Amargura* constitui um bom exemplo (Figura 14).

The image shows a musical score for the song "AMARGURA" by Alberto Ribeiro and Radamés Gnattali. The score is in 2/4 time and features piano accompaniment. The title "AMARGURA" is prominently displayed at the top, followed by "Samba-Canção". The composers' names, "Alberto Ribeiro" and "Radamés Gnattali", are listed on the right. The score is arranged for piano, with the left hand playing chords and the right hand playing a melodic line. The chords are labeled with letters and numbers, such as Gm, A7, Dm, C9, Dm6, Bb7, and A7. The score is divided into three systems, each with a treble and bass clef. The first system starts with a Gm chord and a melodic line. The second system starts with a Gm chord and a melodic line. The third system starts with a Dm6 chord and a melodic line. The score is in a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4.

Figura 14 – Trecho da partitura de *Amargura*, de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro (Gnattali & Ribeiro, 1950)

No Brasil, assim como nos Estados Unidos, não houve inicialmente (e não há até hoje) uma padronização para a CA³⁷. Convém ressaltar que a partir da década de 1980, as publicações dos autores Almir Chediak e Ian Guest, amplamente difundidas, contribuíram muito para que a CA passasse a ter uma certa

³⁷ É relevante também o facto de que, no Brasil, além de não haver uma padronização, a CA coexistiu com uma cifragem harmónica “silábica” que atribuía hierarquicamente designações para as funções harmónicas: tónica, 1ª da tonalidade; dominante, 2ª; e subdominante, 3ª. Em Dó maior, por exemplo, as tríades a partir do I, V e IV graus seriam indicadas por: 1ª de Dó, 2ª de Dó e 3ª de Dó, respetivamente. Esse padrão de cifragem surgiu provavelmente devido à tradição da solmização, amplamente difundida e adotada no Brasil. Sua utilização praticamente caiu em desuso, mas ainda é possível encontrar canções populares brasileiras com esse padrão de cifragem (Merhy, 2012).

padronização no Brasil. A primeira dessas publicações foi o *Dicionário de acordes cifrados*, lançado em 1984. No prefácio, Chediak enfatiza sua intenção com a obra, de “racionalizar e uniformizar o sistema de cifragem, levando em consideração as diferentes correntes nacionais e internacionais em uso” (Chediak, 1984).

O padrão de cifragem adotado e utilizado por Chediak (1986) e Guest (2006), como já foi colocado, tem como referência o padrão da Berklee College of Music. Nesse contexto, especial destaque para a também já citada cifragem analítica, padrão adotado nesta investigação para análise harmônica, que resulta de uma combinação de elementos oriundos da cifragem por graus (em especial, o padrão de Harvard) e da CA da música popular, além da utilização de uma série de símbolos e sinais.

Relevante ainda o facto de que, na cifragem analítica, a indicação do grau estabelece a relação intervalar entre a fundamental do acorde e a tônica da tonalidade. Esse é um dos aspectos que faz com que o padrão também possa ser utilizado para a análise harmônica da música modal, sem ter, obviamente, como referência as funções tonais. Outro aspecto positivo, reitera-se, é o de que a cifragem analítica não precisa de armadura de clave ou indicação da tonalidade para ser compreendida.

Tendo como referência o padrão utilizado na cifragem analítica, com as indicações dos graus em números romanos, seguidas pelos sufixos dos acordes (CA), são apresentadas a seguir (Quadro 3) as principais ocorrências de tétrades e tríades com sexta acrescentada, nos modos maior e menor (natural, harmônica e melódica), a partir de todos os graus, incluindo alterações em cada um deles (#I, bII, #II etc.).


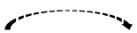
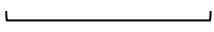
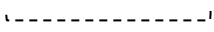
Quadro 3 – Principais ocorrências de tétrades e tríades com sexta acrescentada, nos modos maior e menor

GRAU	ACORDES									
	CATEGORIA MAIOR		CATEGORIA MENOR		CATEGORIA DOMINANTE		CATEGORIA DIMINUTO		CATEGORIA MEIO-DIMINUTO	
	Modo maior	Modo menor	Modo maior	Modo menor	Modo maior	Modo menor	Modo maior	Modo menor	Modo maior	Modo menor
I	I7M	-	-	Im7	V7/IV	V7/IV	I ^o	-	-	-
	I6	-	-	Im6	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	Im(7M)	-	-	-	-	-	-
#I	-	-	-	-	-	-	#I ^o	-	-	-
bII	-	bII7M	-	-	subV7	subV7	-	-	-	-
II	-	-	IIIm7	IIIm7	V7/V	V7/V	-	II ^o	-	IIIm7(b5)
#II	-	-	-	-	-	-	#II ^o	-	-	-
bIII	-	bIII7M	-	-	subV7/II	V7/bVI	bIII ^o	-	-	-
	-	bIII7M(#5)	-	-	-	-	-	-	-	-
III	-	-	IIIIm7	-	V7/VI	subV7/bIII	III ^o	III ^o	-	-
IV	IV7M	-	-	IVm7	subV7/III	IV7	-	-	-	-
	IV6	-	-	IVm6	-	V7/bVII	-	-	-	-
#IV	-	-	-	-	-	-	#IV ^o	#IV ^o	#IVm7(b5)	-
bV	-	-	-	-	subV7/IV	subV7/IV	-	-	-	-
V	-	-	-	Vm7	V7	V7	V ^o	V ^o	-	-
	-	-	-	-	V ₄ ⁷	V ₄ ⁷	-	-	-	-
#V	-	-	-	-	-	-	#V ^o	-	-	-
bVI	-	bVI7M	-	-	subV7/V	subV7/V	-	-	-	-
	-	bVI6	-	-	-	V7/bII	-	-	-	-
VI	-	-	VIm7	-	V7/II	subV7/bVI	-	-	-	VIm7(b5)
#VI	-	-	-	-	-	-	#VI ^o	-	-	-
bVII	bVII7M	bVII7M	-	-	subV7/VI	bVII7	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	V7/bIII	-	-	-	-
VII	-	-	-	-	V7/III	-	VII ^o	VII ^o	VIIIm7(b5)	VIIIm7(b5)

Fonte: Elaborado a partir de Guest (2006, vol. 2, p. 41).

Além da indicação de graus e do sufixo do acorde, a cifragem analítica utiliza alguns sinais, indicações e abreviações (Chediak, 1986; Guest, 2006; Nettles & Ulanowsky, 1987). No quadro 4, são apresentados os principais deles, com suas respectivas descrições.

Quadro 4 – Principais sinais, indicações e abreviações utilizadas na cifragem analítica

CIFRAGEM ANALÍTICA	
Sinais, indicações e abreviações	Descrição
	Resolução de dominante (V7)
	Resolução de dominante substituta (subV7)
	Par cadencial
	Par cadencial com subV7
V7/X	Dominante secundária
subV7/X	Dominante substituta secundária
AEM	Acorde de empréstimo modal*
SDM	Subdominante menor

* Acorde de "empréstimo", obtido a partir da tonalidade homónima (Guest, 2006).

Fontes: Chediak, 1984, 1986; Guest, 2006; Nettles & Ulanowsky, 1987. Elaboração própria.

1.4 – CONEXÕES

Acredita-se que conexões entre processos e/ou sistemas de cifragem oriundos da tradição musical erudita europeia e da música popular podem contribuir para reduzir a notória separação entre erudito e popular que ocorre no extenso referencial bibliográfico sobre harmonia. Separação essa que se dá não apenas quanto a abordagens e concepções, mas principalmente no que diz respeito ao repertório.

O material bibliográfico sobre o assunto é extenso, porém sofre de um marcante desencontro: as publicações oriundas do universo da Música Erudita geralmente desconsideram o repertório popular mais ou menos recente; e as publicações provenientes do mundo musical popular, por sua vez, não levam em conta os recursos há muito estabelecidos pela tradição histórica do estudo de Harmonia. Tal descompasso vem produzindo uma série de incongruências teóricas, conceituais e epistemológicas (Camara, 2008, p. 6).

As supracitadas conexões podem também constituir uma importante ferramenta para futuros estudos que tenham como objetivo demonstrar que os principais planos tonais e caminhos harmônicos presentes na música popular estão, em grande parte, presentes na música erudita ocidental, tanto dos séculos XVIII e XIX quanto do século XX.

(...) constata-se que a música popular (...) pode ser ligada por um lado a uma prática harmônica do século XIX, no que tange às funções cadenciais que parecem demonstrar serem inerentes ao tonalismo, nas diferentes formas em que ele se apresenta. Por outro lado, no tocante à distribuição de vozes (aberturas), alto número de "tensões" nos processos melódicos e harmônicos liga esta prática à do século XX: condução

em bloco, acordes por 4^{as}, 5^{as}, *clusters* etc. São técnicas que aparecem nos principais compositores e tendências da primeira metade do séc. XX: Debussy, Schoenberg, Bártok etc. (Tiné P. J., s/d, p. 11).

Nesse contexto, torna-se, pois, relevante o facto de que a harmonia pode constituir um importante elemento a facilitar e/ou estabelecer conexões entre géneros musicais eruditos e populares. Isso é possível, entre outros, devido ao facto de que, quando se fala em harmonia, à exceção dos contextos modais, o sistema tonal é a principal referência, sendo comum a grande parte dos géneros e estilos em questão. “Dentro de nosso recorte – Harmonia Tonal –, acreditamos ser absolutamente possível erigir uma teorização sintética, que comungue os dois universos: apesar das idiossincrasias de cada género, o Sistema Tonal é um só” (Camara, 2008, p. 93). Convém ainda ressaltar que, apesar das especificidades e idiossincrasias de cada género e/ou estilo, no contexto da música tonal, ao se ter “a harmonia como objeto de estudo, sua observação não depende do género para ter seus procedimentos analisados e qualificados” (Py, 2006).

Por outro lado, torna-se relevante considerar o facto de que na música popular, não raro, encontra-se planos tonais e estruturas harmónicas que são pouco usuais ou mesmo ausentes na música erudita histórica³⁸. Ao fazer referência a essa questão, com ênfase na recorrência, Camara (2008, p. 67) considera que “o repertório vinculado à música popular vem apresentando um rico material de investigação justamente por empregar um bom grau de repetição de

³⁸ Alguns exemplos dessas estruturas harmónicas, presentes na obra de Tom Jobim, são apresentados no Capítulo 4: *A cifragem e a representação de novas sonoridades*.

procedimentos harmônicos que ainda não foram bem explicados no contexto do Sistema Tonal”.

Embora não constitua o objeto desta investigação, convém ainda salientar que estudos a estabelecer conexões entre erudito e popular em música (Bon, 2016; Kyzer, 2015; Mawer, 2013; Ripke, 2017, 2019, 2021b; Silva P. d., 2010; Suzigan, 2011, entre outros) vêm, principalmente a partir da segunda metade do século XX, contribuindo para uma melhor compreensão de relevantes aspectos de alguns gêneros e estilos musicais, bem como de processos criativos de importantes compositores e intérpretes³⁹.

Acredita-se, por fim, que a presente investigação, bem como futuros estudos, podem contribuir consideravelmente para amenizar as “incongruências teóricas, conceituais e epistemológicas”, às quais se refere Camara (2008, p. 6), o que implicaria numa considerável ampliação do repertório a ser utilizado no estudo de harmonia, tanto na abordagem da harmonia aplicada à música popular quanto na tradição erudita.

³⁹ No tocante à música popular brasileira, há alguns estudos que estabelecem conexões entre o fazer musical popular e a música erudita, tratando, em sua maior parte, da influência de Debussy na obra de Tom Jobim. Entre eles, os já citados Bon, 2016; Silva P. d., 2010 e Suzigan, 2011.

2 – A FORMAÇÃO MUSICAL DE TOM JOBIM

O interesse de Tom Jobim pela música começou de maneira natural e despretensiosa, a partir do contato com a música no próprio ambiente familiar. Sua mãe, Nilza Brasileiro de Almeida, quando adolescente, “tocava violão e cantava, com muita afinação e graça, em saraus familiares e círculos culturais” (Jobim H., 1996, p. 39). Ela costumava cantar para ninar os filhos, Tom e Helena Jobim, facto que, curiosamente, está associado ao apelido que Antonio Carlos Jobim ganhou da irmã, ainda pequeno: Tom. Mais especificamente, o apelido surgiu a partir da canção francesa *Ma vie s’en va ton guerre, ton, ton, ton*, que, ao ser cantada repetidas vezes pela mãe, fez com que Helena Jobim passasse a tratar o irmão por Tom-Tom (Cabral, 1997, p. 40).

A avó materna, Emília Aurora Brasileiro de Almeida, tocava piano e segundo Tom Jobim “era o lado musical da família” (Cezimbra, Callado, & Souza, 1995, p. 29). Outro importante fator a despertar o interesse pela música no garoto Tom Jobim foi o convívio com os tios Marcelo Brasileiro de Almeida e João Lyra Madeira. Mesmo sendo amadores, ambos eram bons músicos e tinham em comum o facto de serem guitarristas: o primeiro, mais próximo da guitarra popular de acompanhamento; e o segundo, da guitarra clássica (Cabral, 1997, p. 40). João Lyra Madeira, que foi aluno do mestre uruguaio Isaías Sávio⁴⁰, ao que tudo indica, foi o que mais influenciou o jovem Tom Jobim, que costumava ir à casa do tio para ouvi-lo tocar Bach, Tárrega, Villa-Lobos, entre outros (Jobim H., 1996, p. 56). Em relação a ele, Tom Jobim dizia: “Me ensinou muita coisa” (Cabral, 1997, p. 40). Já

⁴⁰ Isaías Sávio (1900 -1977) foi um importante guitarrista uruguaio, radicado no Brasil, que formou gerações de guitarristas brasileiros, entre eles, Luiz Bonfá, Paulo Bellinati, Marco Pereira, entre outros.

o tio Marcelo, amigo de Elizeth Cardoso e de outros músicos da época, foi quem apresentou o sobrinho á música popular brasileira (Cezimbra, Callado, & Souza, 1995, p. 16).

Segundo o compositor, foi aos doze anos que surgiu o seu interesse pela música, embora já fosse um ouvinte assíduo de música pelo rádio, onde teve acesso a obras de importantes compositores da música brasileira, como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Garoto, Custódio Mesquita, Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Batista, Aaulfo Alves, entre outros (Chediak, 1990, vol. 2, p. 10).

Os primeiros instrumentos musicais de Tom Jobim foram a guitarra e a gaita-de-boca. Aos treze anos, conhecia alguns acordes na guitarra e “era capaz de solar certas marchinhas carnavalescas na gaita-de-boca” (Cabral, 1997, p. 40). Mas o instrumento que realmente o fascinou e iria acompanhá-lo até o final da vida, foi o piano. Sua aproximação com o instrumento começou quando sua mãe alugou um piano para ser utilizado nas aulas de ginástica dos alunos do Colégio Brasileiro de Almeida⁴¹, que funcionava na própria residência da família. Sobre isso, diz Helena Jobim:

Foi na garagem que Tom se aproximou do piano. Chegava da praia e, ainda de calção, ia para lá. Seus dedos buscavam combinações de notas e harmonias. Ficava horas naquele lugar quieto. Deitava-se no chão frio de cimento. Esquecia o mundo lá fora (Jobim, H., 1996, p. 59).

A presença do piano instigou o jovem Tom Jobim, que, então com treze anos, começou a desvendar o instrumento e a constatar que “uns

⁴¹ Nome dado em homenagem ao avô de Tom Jobim, Azor Brasileiro de Almeida (Jobim, H., 1996, p. 58).

sons se harmonizavam, outros se chocavam” (Cezimbra, Callado, & Souza, 1995, p. 30).

Instrumentos à parte, o ambiente familiar continuava a influenciar o futuro compositor. Além da guitarra erudita, do tio João Lyra Madeira, e da popular, do tio Marcelo Brasileiro de Almeida, os saraus musicais da família incluíam obras dos mais importantes compositores brasileiros da época: Pixinguinha, Noel Rosa, Custódio Mesquita, Ataulfo Alves, Ari Barroso, Dorival Caymmi, entre outros. Os dois últimos, aliás, tornar-se-iam depois grandes amigos de Tom Jobim, amizade essa que se prolongaria por toda a vida (Jobim H., 1996, p. 59).

A presença da literatura, que teve importante influência na obra de Tom Jobim, também era marcante no ambiente familiar. Nos serões, o avô lia para os netos Olavo Bilac, Castro Alves, Gonçalves Dias, Casemiro de Abreu, entre outros. Além disso, Tom Jobim “tinha ao alcance das mãos a vasta biblioteca do avô” (Jobim H., 1996, p. 59).

Seu primeiro professor de piano foi o alemão Hans Joachin Koellreuter (1915 – 2005), que havia sido contratado pela família para ensinar música às crianças do Colégio Brasileiro de Almeida. A mãe de Tom Jobim fez questão que o filho tivesse aulas particulares com o novo professor.

Nilza pediu-lhe que não ensinasse a seu filho somente teoria, mas sobretudo que o ajudasse a ter uma personalidade, a ser um músico com uma marca própria. Guiado por Koellreuter, Tom praticou escalas e aprendeu a ler música, estudando às vezes até dez horas por dia (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007a, p. 13).

O conteúdo das aulas, portanto, ia bastante além do piano: teoria musical, harmonia, contraponto, ou seja, “uma instrução muito globalizante”, em palavras do próprio Koellreuter (Koellreuter citado por Cabral, 1997, p. 45).

Koellreuter foi “responsável por um grande número de ações e iniciativas no cenário cultural e musical brasileiro, iniciadas no final da década de 1930 e estendidas por todo o século XX” (Brito, 2015, p. 24). Foi professor de várias gerações de importantes músicos e compositores brasileiros, entre eles Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Diogo Pacheco, Isaac Karabtchevsky, entre outros. Sua importância para a música brasileira foi tão grande que o musicólogo brasileiro Carlos Kater lhe conferiu o título de “professor de música do Brasil” (Brito, 2015, p. 24).

Tom Jobim reconhecia a importância que o compositor alemão teve na sua formação: “Koellreuter me ajudou muito, me ensinou as coisas básicas e, mais tarde, algo de composição e harmonia. Não era o professor burro de piano. Ele abriu os meus olhos” (Jobim citado por Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007a, p. 13).

Koellreuter, por sua vez, reconhecia o talento do ex-aluno:

Ele foi um aluno correto e muito musical. Tom sabia ler música simples: as notas. E tinha interesse por música popular e erudita. Já possuía cultura musical vasta naquela época. Era, sem sombra de dúvida, talentoso. Sempre foi o melhor de todos, na música popular deste país (Koellreuter citado por Cezimbra, Callado, & Souza, 1995, p. 71).

Além do talento, reconhecia também que Tom Jobim sempre demonstrou ter o que talvez seja a principal qualidade de um compositor, estilo.

Acho que ele tinha um estilo e isso para mim é muito importante. Para mim, é um critério de valor. É sinal de que ele está contribuindo com algo novo na informação, com uma mensagem nova, para o desenvolvimento da música. Quem não tem estilo, para mim, não é compositor (Koellreuter citado por Cezimbra, Callado, & Souza, 1995, p. 81).

Decidido a ser concertista, Tom Jobim passou a estudar com a pianista Lúcia Branco (1903 – 1973), que “teve um papel fundamental no ensino de uma geração de pianistas no Rio de Janeiro, e ela própria foi aluna de Arthur De Greef, que teve aulas com ninguém menos que Franz Liszt” (Instituto Piano Brasileiro, s.d.). Tratava-se, portanto, de uma das mais requisitadas e importantes professoras de piano da época, que tinha entre seus alunos os pianistas Nelson Freire, Arthur Moreira Lima, Jaques Klein, Luiz Eça, entre outros (Freire, 2015).

Lúcia Branco percebeu, porém, o talento do aluno para a composição. Em comentário feito ao seu também aluno Arthur Moreira Lima, referindo-se a Tom Jobim, disse a professora: “Esse rapaz que vem depois da sua aula quer ser pianista clássico. Mas ele faz músicas tão lindas, que devia se dedicar ao seu próprio trabalho” (Nepomuceno, s.d.). Ao próprio Tom Jobim, ponderou em relação ao ímpeto do jovem em ser concertista: “Por que ser concertista? Pelas músicas que você já me mostrou, acho que seu talento é para compor. Você pode ser um grande compositor se quiser” (Lúcia Branco citado por Jobim H., 1996, p. 64).

Posteriormente, no intuito de aprimorar seus conhecimentos de harmonia, Tom Jobim, foi estudar com o professor, regente e

compositor Paulo Silva (1892 – 1967)⁴². A partir dos relatos de Tom Jobim, constata-se, porém, que o compositor não se adaptou muito às regras da harmonia tradicional:

Comecei a estudar harmonia com o professor Paulo Silva, que tinha aquelas regras: não pode fazer quarta, não pode fazer quinta, aquelas coisas. Eu me sentia muito preso. Quando escrevia uma coisa da minha cabeça, ele reclamava, dizia que não podia escrever assim. O professor Paulo Silva era muito sistemático, rigoroso (Chediak, A. & Jobim, A. C. – entrevistado) (Chediak, 1990, vol. 2, p. 8).

Outro importante professor de piano de Tom Jobim foi o pianista espanhol Tomás Teran (1896 – 1964)⁴³, com o qual estudou por quase três anos. Além da importância que teve na sua formação pianística, Terán chamou a “atenção do aluno para a obra erudita de um autor muito importante na sua formação musical, o maestro Radamés Gnattali” (Cabral, 1996, p. 61).

Além dos professores de piano, alguns importantes maestros, arranjadores e compositores também tiveram grande importância no processo de formação musical de Tom Jobim, pela estreita convivência que tiveram com ele. O maestro Alceu Bocchino (1918 – 2013) foi um deles. Com ele trabalhou em seu primeiro emprego como pianista, na Rádio Clube (Jobim H., 1996, p. 80). Bocchino regia a orquestra da

⁴² Paulo Silva foi “um dos mais famosos professores de sua época, além de regente e compositor. Alguns dos melhores compositores brasileiros do seu tempo foram seus alunos no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro” (Academia Brasileira de Música, s.d).

⁴³ Tomás Gutierrez de Terán, natural de Valência, Espanha, radicou-se no Brasil a partir de 1930, tendo se tornado um especialista na obra pianística de Villa-Lobos, a quem conheceu em 1924. A obra “Choros n. 8”, de Villa-Lobos, para dois pianos e orquestra, foi dedicada a ele, que a executou em 1927, em Paris, com a pianista franco-americana Aline Van Barentzen (1897 – 1981) (Cabral, 1996, p. 61).

rádio e Jobim, entre outras coisas, “ficava seduzido pelo trabalho do maestro num dos campos de que mais gostava, o da harmonização de vozes” (Cabral, 1996, p. 73). Além da estreita convivência no trabalho do dia a dia, passou também a estudar com o maestro.

Os poucos meses em que permaneceu na Rádio Clube foram muito importantes para a sua formação de músico. A pequena e excelente orquestra era chamada para acompanhar cantores, para executar obras de Mozart e Tchaikovsky e para participar de programas em que a sua intervenção era essencialmente radiofônica, ou seja, tocar vinhetas, músicas incidentais rápidas, com mudanças repentinas de tom, de ritmo, de andamento (...)(Cabral, 1996, p. 73).

Outra convivência importante para Tom Jobim, que, ao que tudo indica, começou na Rádio Clube do Brasil, foi com Cláudio Santoro (1919 - 1989), do qual foi amigo até a morte do compositor. Foi através de Santoro, anos depois, que Tom Jobim veio a saber que Villa-Lobos os considerava, a ele e a Santoro, seus herdeiros musicais (Salgado, 2010, p. 93).

Cansado do trabalho como pianista nas casas noturnas, que chamava de “cubo das trevas”, Tom Jobim passou a direcionar cada vez mais o seu processo musical para o trabalho “diurno”, principalmente como arranjador e orquestrador, o que pressupunha um aprofundamento nos seus estudos de harmonia e orquestração. Seu ímpeto autodidata foi um fator importante em seu processo de formação. No caso da orquestração, por exemplo, comprou vários livros e estudou intensamente. Além do estudo, outro fator importante era a convivência que tinha com os músicos, principalmente na noite. Sobre isso, relata sua irmã Helena Jobim:

Como autodidata que era, Tom comprou vários livros sobre orquestração e mergulhou no estudo. Estudou principalmente dois autores: primeiro, Nicolau Rimsky-Korsacov. Mas passeando pela noite, nos lugares onde os amigos tocavam, ouvia de alguns deles queixas de que as orquestrações que estava fazendo eram difíceis. Só serviam para músicos russos. Ganhou de presente da sogra, d. Elizabeth, um livro de orquestração de Glenn Miller. Passou então a se adaptar ao gênero popular e às limitações dos músicos brasileiros da época. Considerava o livro muito bom (Jobim, H., 1996, p. 84).

O trabalho como arranjador e orquestrador foi importante sob vários aspectos. Se por um lado o motivava a aprimorar seus conhecimentos teóricos, principalmente em harmonia e orquestração, por outro, trazia as condições necessárias para que colocasse tais conhecimentos em prática, a partir da execução dos arranjos.

Passou a escrever arranjos para pequenos conjuntos, por encomenda da editora musical Euterpe, especializada na publicação de partituras para festas, bares e bailes, e, pouco depois, entrou para a gravadora Continental, que ficava na Rua Pedro Lessa, no centro da cidade, em cima de um bar, simbolicamente chamado A Grande Interrogação. Ali seu trabalho seria bem menos modesto: colocar em pentagramas as músicas de autores que compunham apenas de ouvido, como era o caso, por exemplo, de Monsueto, e cuidar da harmonia e das orquestrações dos discos de intérpretes como Jorge Goulart, Nora Ney, Os Cariocas e Carmélia Alves, entre outros. Estava no seu elemento. Descobriria que escrever para orquestra "era bonito", talvez até mais bonito do que envergar uma casaca e dar um concerto. (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007a, p. 18).

Sobre o seu trabalho nesse período, em 1954, na gravadora Continental, dizia Tom Jobim:

Levava minha pastinha, com algumas partituras. Alguém cantava uma música, batendo na caixa de fósforos, e eu punha a melodia no papel. Naquele tempo não havia gravador, nem nada, era tudo de ouvido (Jobim citado por Jobim, H., 1996, p. 85).

Na Continental, Tom Jobim passou a conviver com os maestros Radamés Gnattali, Lyrio Panicalli (1906 – 1984) e Léo Peracchi (1911 – 1993), que foram muito importantes para a sua formação musical.

Fui trabalhar na gravadora Continental, no Centro da cidade, durante o dia. Ali, conheci Radamés Gnattali, Lírio Panicalli, Léo Peracchi, maestros e pessoas muito importantes para mim. Me ajudaram muito. Daqui a pouco, eu estava fazendo arranjo para o Dick Farney, para o Lúcio Alves, para aqueles cantores da gravadora, que, aliás, tinha um elenco de primeiríssima ordem (Chediak, A. & Jobim, A. C. – entrevistado) (Chediak, 1990, vol. 2, p. 11).

A maior convivência, porém, foi com Radamés Gnattali, autor de grande parte dos arranjos da gravadora, de quem era assistente. O brilhante compositor, arranjadador, regente e pianista gaúcho⁴⁴, com sua reconhecida generosidade, ensinou muito a Tom Jobim, a quem tinha como uma espécie de pupilo ou discípulo.

Radamés Gnattali era o arranjadador oficial na Continental. Grande pianista, regente e compositor, trabalhava na área chamada erudita, e com muita naturalidade atuava também na área popular. Apesar de todo o prestígio que tinha, sempre que consultado por Tom, ajudava-o pacientemente, como a um filho (Jobim H., 1996, p. 59).

⁴⁴ Brasileiro que é natural do estado do Rio Grande do Sul.

Radamés Gnattali reconhecia o talento e o esforço do jovem Tom Jobim e estava sempre disposto a auxiliá-lo.

Radamés via nele um candidato sério a orquestrador e sabia que ele se preparava para isso. E ia passando para Jobim todas as soluções que adotava na distribuição das partes para a orquestra, o timbre obtido através da utilização de determinada instrumentação etc. (Cabral, 1996, p. 78).

Além da relação profissional, Tom Jobim e Radamés Gnattali tornaram-se grandes amigos, mantendo sempre a admiração e o respeito mútuos, o que pode ser constatado, entre outras coisas, a partir de obras dedicadas, como é o caso de *Meu amigo Radamés* (Figura 15)⁴⁵, que Tom Jobim dedicou ao amigo.



Figura 15 – Trecho do manuscrito de *Meu amigo Radamés*, de Tom Jobim (Jobim, 1994b)

⁴⁵ Obra composta em 1985 e gravada em 1994, no último disco de Tom Jobim, *Antonio Brasileiro* (Jobim, 1994a).

O período em que trabalhou na Continental foi muito importante para a formação e a carreira de Tom Jobim. Estudava instrumentação com Léo Peracchi e fazia arranjos, com a ajuda e o incentivo do maestro Radamés Gnattali. Também aprendeu muito com Lyrio Panicalli, que, entre outras coisas, tinha uma tabela de extensão dos instrumentos, elaborada a partir do seu trabalho como regente e arranjador na Rádio Nacional. “Sabia os limites técnicos pessoais dos músicos que gravavam com ele. Era a tabela real” (Jobim H., 1996, p. 80). Embora tivesse alguma reserva em disponibilizar a tabela, “Lyrio ensinou muita coisa a Tom. Só com perguntas e respostas” (Idem, obra citada acima, p. 80).

Tom Jobim era curioso e interessado. Nas gravações, costumava levar aos maestros, “além da música escrita para piano, algumas sugestões sobre os arranjos, e ia perguntando se seria viável isto ou aquilo. Era assim que ia aprendendo” (Idem, obra citada acima, p. 80). Na Figura 16, um trecho da *Sinfonia do Rio de Janeiro*⁴⁶ (*Melodia em Ré maior*), num arranjo para piano, de Tom Jobim, que serviu de base para o arranjo de Radamés Gnattali, em 1954.

⁴⁶ Obra lançada pela gravadora Continental, em 1954 (Jobim & Blanco, 1954b).

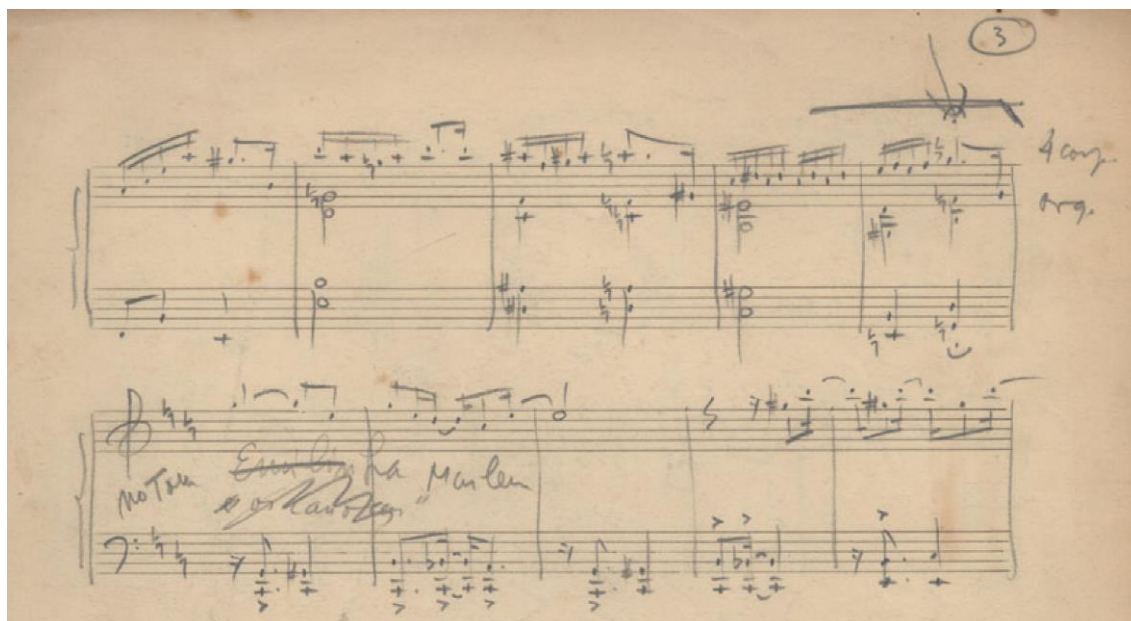


Figura 16 – Trecho do manuscrito da *Melodia em Ré maior*, da *Sinfonia do Rio de Janeiro*, de Tom Jobim e Billy Blanco (Jobim & Blanco, 1954a)

Importante também o facto de que, em seu trabalho na Continental, Tom Jobim tinha contato com alguns dos mais importantes compositores e intérpretes da música brasileira da época, como Pixinguinha, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Monsueto, Braguinha, Jacob do Bandolim, entre outros.

Fascinado com a música desses autores, andava por todo o Rio de Janeiro, até os mais longínquos subúrbios, procurando os sábios que mesmo não sabendo escrever música, criavam verdadeiras obras-primas. Foi uma grande escola para ele (Jobim H., 1996, p. 86).

Por fim, Tom Jobim teve um processo de formação bastante particular, que mesclava o autodidatismo com o estudo orientado por professores, embora nunca tenha frequentado escolas de música ou

conservatórios⁴⁷. Todo o conhecimento adquirido era cotidianamente aplicado e desenvolvido, a partir do seu processo composicional e da elaboração e/ou execução de arranjos, que iam do piano solo às grandes formações instrumentais, passando por inúmeras formações camerísticas.

Posteriormente, em especial a partir da segunda metade da década de 1960, passou a se dedicar quase que exclusivamente à composição, delegando os arranjos a outros arranjadores. Alguns deles tiveram grande importância em sua obra, como foi o caso, por exemplo, de Claus Ogerman e Eumir Deodato.

⁴⁷ Mesmo não tendo frequentado cursos formais de música, Tom Jobim os recomendava a todos (Jobim H., 1996, p. 80).

3 – A HARMONIA NA OBRA DE TOM JOBIM

3.1 – CONTEXTUALIZAÇÃO

Tom Jobim sempre deu especial importância à harmonia. Em palavras do próprio compositor: “São muitas as músicas que existem no mundo. A minha é essencialmente harmônica. Eu procurei muito o lado da harmonia. Fazendo uma auto-análise⁴⁸, tentei harmonizar o mundo” (Jobim citado por Cezimbra, Callado, & Souza, 1995, p. 76). Considerar, pois, os aspectos harmônicos de suas composições, bem como os caminhos e procedimentos harmônicos adotados por ele, em contextos diversos, é de fundamental importância para uma melhor compreensão de sua obra.

Essa importância dada à harmonia fez, entre outras coisas, com que ela passasse a ser um elemento estrutural no discurso musical de Tom Jobim, com os acordes a assumir funções também estruturais, o que implicou numa nova relação entre melodia e harmonia (Silva, 2010). Isso fica bastante evidente, por exemplo, em obras como *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça (Figura 17), e *Corcovado*, de Tom Jobim (Figura 18), que possuem seções inteiras com a melodia baseada em uma ou duas notas. Elucidando essa questão:

Melodias que, sem a harmonia, ficam praticamente destituídas de significado – harmonias que não podem ser simplificadas sem que se altere drasticamente o sentido da composição. Nas canções de Tom Jobim, os acordes, longe de serem um adorno, assumem funções estruturais que interferem diretamente no sentido melódico (Silva, 2010, p. 120).

⁴⁸ Foi respeitada a grafia original, condizente com as normas ortográficas da época.

Essa nova concepção de harmonia, além da diferenciada relação entre melodia e harmonia, trouxe novas possibilidades expressivas:

...as harmonias de Jobim dialogam de forma intensa com a melodia. Mais do que isso: apresentam novos caminhos possíveis, sugerem sentidos diversos. Muito mais do que simples apoio, o acorde ganha qualidade expressiva, interferindo diretamente no sentido da melodia (Suzigan, 2011, p. 111-112).

G

Moderato

Bm 7 B \flat 7(9) Am 7(11) A \flat maj7(\sharp 11) A \flat 7(\sharp 11)

Eis a - qui es - te sam - bi - nha Fei - to nu - ma no - ta só. Ou - tras
This is just a lit - tle sam - ba Built up on a sin - gle note. Oth - er

Figura 17 – Trecho da partitura de *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2001, p. 123)

C

Am 6 G \sharp dim 7(\flat 13)

Um can - ti - nho, um vi - o - lão Es - te a - mor, u - ma can - ção
Qui - et nights of qui - et stars Qui - et chords from my gui - tar

Figura 18 – Trecho da partitura de *Corcovado*, de Tom Jobim (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2001, p. 130)

Essa concepção da harmonia como elemento estrutural do discurso musical teve implicações no processo composicional de Tom Jobim que, de certa maneira, passou a ser conduzido pelos acordes.

(...) o foco musical e inventivo não está mais na melodia, mas na progressão harmônica. A progressão harmônica, conseqüentemente, torna-se um meio substituto de "identidade" musical para uma peça, além da melodia. De fato, por permanecer a melodia relativamente estática, seu significado em algumas composições de Jobim torna-se um tanto quanto secundário (Freeman, 2019, p. 127)⁴⁹.

Ainda sobre essa questão, da importância da harmonia no processo composicional de Tom Jobim, há um importante relato de sua primeira esposa, Thereza Hermann:

Para o Tom era mais importante a harmonia da música, os acordes e a sequência, do que o tema. Ele ia trabalhando e saía do tema, lembrava o caminho harmônico e me perguntava: "Como era mesmo o tema?" Eu me lembrava porque só sabia guardar o tema. Guardava justamente a linha melódica, que era o que segurava a música para mim. Com o tempo, percebi que ele frequentemente só se lembrava do caminho harmônico (Hermann citado por Cezimbra, Callado, & Souza, 1995, p. 114).

Há também importantes depoimentos de parceiros e músicos que conviveram com Tom Jobim, a corroborar a importância que ele dava à harmonia. Tais relatos costumam estar associados ao hábito que o

⁴⁹ No original: "(...) *the musical and inventive focus is no longer on melody, but is instead on harmonic progression. Harmonic progression consequently becomes a surrogate means of musical 'identity' for a piece, in addition to melody. Indeed, because it remains relatively static, the significance of melody in some of Jobim's compositions becomes somewhat secondary*". Tradução livre.

compositor tinha de dar sugestões, principalmente harmônicas, quando lhe mostravam alguma composição ou arranjo. O compositor Edu Lobo, amigo próximo, com o qual Tom Jobim chegou a gravar um disco (Jobim & Lobo, 1981), vivenciou bastante esse processo:

Você ia mostrar uma música para o Tom, ele aprendia e depois tocava junto. (...) Ele sempre tinha uma maneira de botar um acorde a mais, que você não pensou, que sempre embelezava a música. Tinha uma habilidade harmônica fora do comum, muito rápida, muito esperta. E sempre ele botava um acorde, por mais que você tivesse trabalhado a música, ele sempre descobria um lugarzinho onde faltava alguma coisa (Lobo citado por Cezimbra, Callado, & Souza, 1995, p. 138).

O parceiro e amigo Chico Buarque também presenciou inúmeras situações nas quais Tom Jobim demonstrava sua extrema habilidade em lidar com harmonia, a partir da sugestão, aos parceiros, de novas e imprevisíveis possibilidades harmônicas.

Ele pegava uma música e transformava. Adorava sentar ao piano e tocar músicas alheias. Chegava um compositor novo, como eu, que tinha vinte e poucos anos, levava minhas músicas, ainda pobrezinhas que eram, e ele: "Ah, que beleza". Tocava e transformava aquela música numa música do Tom. Era a maneira dele de ensinar à gente maiores possibilidades harmônicas e caminhos surpreendentes (Buarque citado por Cezimbra, Callado, & Souza, 1995, p. 137).

A harmonia sempre teve, pois, especial importância na obra e no processo composicional de Tom Jobim. Para muitos, trata-se mesmo do principal aspecto da sua obra. "O trabalho harmônico dele é excepcional também, não só o melódico como o harmônico, que é o mais importante" (Lobo, s.d., 4'36").

Outro aspecto relevante é que Tom Jobim teve seu processo criativo caracterizado, entre outras coisas, pela utilização de soluções harmônicas pouco usuais, de maneira particular e diferenciada. Trata-se, pois, de um compositor com uma concepção harmônica extremamente rebuscada, cujos caminhos harmônicos quase sempre nos surpreendem em algum momento: difícil uma obra de Tom Jobim que não tenha algum acorde inserido de maneira diferenciada e pouco previsível.

Inúmeros são os exemplos que demonstram essa maneira diferenciada do compositor brasileiro lidar com a harmonia. Nesse contexto, merece destaque a utilização de estruturas harmônicas pouco usuais e imprevisíveis a valorizar momentos importantes da melodia.

Na canção *Luiza* (Figura 19), por exemplo, originalmente na tonalidade de Dó menor, o acorde de empréstimo modal (AEM) a partir do primeiro grau da tonalidade homônima – C7M(9) – aparece no momento em que a melodia chega em seu ponto culminante, ou seja, na nota mais aguda, que, por sua vez, é a nona maior (Ré) do acorde. O efeito, nesse contexto, é marcante: a presença inusitada desse acorde de empréstimo valoriza significativamente a chegada do ponto culminante da melodia. Essa é, aliás, uma das características marcantes do tratamento harmônico e melódico de Tom Jobim: momentos melódicos importantes “amparados” por inusitadas ocorrências harmônicas. Sobre isso, escreve Mammi (2002):

De fato, as melodias de Jobim são profundamente originais. Tortuosas e assimétricas, alternam momentos de serenidade e de angústia, imobilidade hipnótica e desvios surpreendentes, concluindo muitas vezes de maneira inesperada, com um acorde estranho à tonalidade. Como num conto, grande parte do fascínio delas deriva do aparecimento de peripécias que não

podemos prever e que, no entanto, uma vez ouvidas, parecem perfeitamente lógicas. (Mammi, 2002, p. 1).

Cm

Figura 19 – Trecho da partitura de *Luiza*, de Tom Jobim (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007c, p. 121)

No compasso seguinte, as alterações na melodia – nona menor (Réb) e sétima menor (Sib) – transformam o acorde numa dominante secundária do IV grau – C7(b9) –, mesmo com a ausência de cifragem para esse acorde. Uma confirmação disso é a presença da cifra C7(b9), no mesmo compasso, no *Songbook Tom Jobim* (Figura 20).

Cm

The image shows a musical score for the song 'Luiza' by Tom Jobim. It consists of two staves of music in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Above the top staff, several chords are written: Fm(7M), Fm7, Bb7, Bb7, Eb7M(#5), Eb7M, and Dm7(b5). Above the bottom staff, G7(b9) and Fm(7M) are written. Two red boxes highlight specific chord annotations: the first box contains 'I7M(9)', 'AEM', and 'C7M(9)'; the second box contains 'V7(b9)/IV' and 'C7(b9)'. The music is written in a style typical of Brazilian bossa nova, with a focus on harmonic complexity and melodic movement.

Figura 20 - Trecho da partitura de *Luiza*, de Tom Jobim (Chediak, 1990, Vol. 1, p. 91)

Outro recurso bastante característico da harmonia jobiniana é a repetição de melodias com estruturas harmônicas diferenciadas. Nesse contexto, é deveras representativa a canção *Se todos fossem iguais a você* (Figuras 21 e 22). Nela, o tema principal (seção B) reaparece sustentado por uma estrutura harmônica consideravelmente diferenciada (Figura 22) em relação à primeira aparição do tema (Figura 21).

Bb

Figura 21 - Trecho da partitura de *Se todos fossem iguais a você*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007a, p. 115)

Bb

Figura 22 - Trecho da partitura de *Se todos fossem iguais a você*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007a, p. 116)

No processo jobiniano de repetição de estruturas melódicas, há também os casos de repetição sequencial, transposta, de frases melódicas com a harmonia não-sequencial, portanto, diferenciada. Essa é também “uma das características mais significativas do estilo musical de Jobim”⁵⁰ (Freeman, 2019, p. 127).

Uma canção bastante representativa nesse contexto é *Chovendo na roseira*. A melodia principal (seção A)⁵¹ (Figura 23), com centro modal em Lá^b (mixolídio), reaparece na seção C (Figura 24), uma segunda maior acima, praticamente sem modificações, porém a partir de uma nova estrutura harmônica e num contexto modal diferenciado: modo frígio (Guest, 2016, p. 26), em vez do mixolídio inicial.

Ab
Mixolídio

I6/9	bVII (pedal de tônica)	I6/9	bVII (pedal de tônica)	I6/9	bVII (pedal de tônica)
Ab ⁹ ₆	Ab ⁷ ₄ (9)	Ab ⁹ ₆	Ab ⁷ ₄ (9)	Ab ⁹ ₆	Ab ⁷ ₄ (9)

O - - lha, - - es - ta cho - ven - do na ro - set - - fa
Lis - - ten. - - The rain is fall - ing on the ro - - ses

Figura 23 - Trecho da partitura de *Chovendo na roseira*, de Tom Jobim: seção A (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007b, p. 96)

⁵⁰ No original: "It is one of the most significant characteristics of Jobim's musical style". Tradução livre.

⁵¹ Detalhes sobre a harmonia da seção A no tópico 4.8: *Chovendo na roseira*.

Bb
Frígio

I4(b9) AEM Bb4 (b9)	I7 AEM Bb7	Im7 Bbm7	Vm (pedal de tónica) F m/Bb	Vº (pedal de tónica) F dim/Bb	I7(omit3) AEM Bb7(omit 3)
----------------------------------	-------------------------	--------------------	---------------------------------------------	-----------------------------------------------	----------------------------------------

Figura 24 – Trecho da partitura de *Chovendo na roseira*, de Tom Jobim: seção C (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007b, p. 97)

É sabido que alguns dos supracitados caminhos e recursos harmônicos que caracterizam a harmonia jobiniana resultaram em grande parte do contato que Tom Jobim teve com a obra de alguns compositores eruditos da música moderna. Acredita-se, pois, que nenhuma investigação que tenha como objeto de estudo a harmonia na obra de Tom Jobim pode deixar de fazer referência à influência que alguns desses compositores exerceram sobre o compositor brasileiro. Nesse contexto, especial destaque a Debussy⁵² e Villa-Lobos⁵³. Em palavras de Tom Jobim: “(...) Villa-Lobos e Debussy são influências

⁵² Entre os estudos e publicações que tratam da influência de Debussy na obra de Tom Jobim, especial destaque para os artigos *Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet* (Silva, 2010) e *A suspensão da tonalidade de Debussy e suas influências na música de Tom Jobim* (Bon, 2016).

⁵³ Importantes referências nesse sentido, entre outras, são os artigos *Villa-Lobos e Tom Jobim: uma análise de influências* (Ripke, 2018), *Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões* (Idem, 2017), bem como as teses de doutorado *Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo: trilhas de uma moderna brasilidade musical* (Dias, 2017) e *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira – os anos 1950/60 –* (Suzigan, 2011).

profundas na minha cabeça” (Chediak, 1990, Vol. 2, p. 14). Dizia ainda: “(...) Eu gosto muito de harmonia. Estudei muito o Debussy, (...) muito bonitas aquelas harmonias, o Villa-Lobos também tem harmonias incríveis” (Jobim A. C., entrevista - Programa Roda Viva, 1993).

A influência que Debussy exerceu na definição dos caminhos harmônicos de Tom Jobim foi sem dúvida marcante. “Debussy foi, como seria mais tarde Tom Jobim, antes de tudo um compositor da harmonia” (Silva P. d., 2010, p. 111). Villa-Lobos foi outra grande influência, e há um consenso de que também foi marcante no processo de definição dos caminhos estético-musicais jobinianos, não apenas no que concerne à harmonia. Em manuscrito do próprio Tom Jobim:

Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos Choros nº 10, regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral mixto, obra erudita. Quando o disco começou a tocar eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa-Lobos não era louco, era um gênio. E comecei a entender mais o que o Mário de Andrade dizia, e comecei a estudar o Villa mas era tão difícil conseguir a música escrita do Villa (Jobim, 1987).

No contexto da influência de Debussy e Villa-Lobos na harmonia jobiniana, merecem destaque dois dos recursos harmônicos supramencionados: a repetição de melodias com estruturas harmônicas diferenciadas (*Se todos fossem iguais a você* e *Chovendo*

*na roseira*⁵⁴) e a repetição de notas na melodia com a harmonia em movimento cromático descendente (*Samba de uma nota só*⁵⁵).

Além da influência de Debussy e Villa-Lobos, no tocante à harmonia, é sabido que Tom Jobim teve também outras influências, com destaque para Frédéric Chopin e os brasileiros – contemporâneos de Tom Jobim – Pixinguinha, Radamés Gnattali, Custódio Mesquita, Garoto e Valzinho (Cabral, 1997, p.122 - 123), entre outros.

A tão falada influência do *jazz* norte-americano foi cercada sempre por muita controvérsia. Tratando especificamente de harmonia, é fato que essa influência existiu, porém não pode ser considerada preponderante na definição dos caminhos harmônicos jobinianos. Nesse sentido, acredita-se que a influência de Debussy e Villa-Lobos foi consideravelmente mais relevante.

Outra questão importante é que, em meio às controvérsias, muito do que se atribuiu ao *jazz* já estava presente na música erudita europeia, há muito. É o caso, por exemplo, do acorde de nona, que, de tão associado ao *jazz*, passou pejorativamente a ser chamado de acorde americano.

O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no *jazz*, era porque os compositores de *jazz* ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar a não ser em música

⁵⁴ Importante ressaltar que *Chovendo na roseira* nos remete a Debussy não apenas pelas características da harmonia, mas também pela já conhecida referência a dois motivos melódicos das obras *Rêverie* e *La plus que lente*, de Debussy, que aparecem nas seções A e B (Freeman, 2019; Suzigan, 2011). Para Freeman (Idem, obra citada acima, p. 290), remete também a Villa-Lobos, já que sua base harmônica, segundo ele, foi baseada na canção *Abril*, da *Seresta n. 9*. Salles (2014) também estabelece relações entre as duas obras.

⁵⁵ Ripke (2017, p. 8-13) estabelece paralelos entre a canção *Samba de uma nota só* e o Terceiro movimento (*Andante, quasi adagio*) do *Quarteto de cordas n. 6*, de Villa-Lobos. Além do facto, que ocorre em ambas as obras, da melodia ser baseada na repetição de uma nota, a autora coloca que “além do perfil melódico, é possível analisar aspectos harmônicos, comparando as progressões empregadas (...)”.

americana, e vieram as críticas. Mas o povo não se deixou levar e assimilou muito bem a novidade (Bresson citado por Suzigan, 2011, p. 28-29).

Ainda sobre essa questão, a fazer referência não apenas ao acorde de nona, afirmava Tom Jobim:

Quando esse pessoal dizia que a harmonia da bossa nova era americana, eu achava engraçado, porque essa mesma harmonia já estava em Debussy. Não era americana coisa nenhuma. Chamar o acorde de nona de invenção americana é um absurdo. Esses acordes de décima primeira, décima terceira, alteradas com tensões, com adendos, com notas acrescentadas, isso aí você não pode chamar de americano (Jobim citado por Chediak, 1990, Vol. 2, p. 14).

Foge ao propósito deste estudo um aprofundamento nesse sentido. Convém, entretanto, ponderar que, mesmo se partindo do pressuposto de que a influência do *jazz* esteve presente no processo criativo do compositor brasileiro, a sua obra se diferencia do gênero musical norte-americano em inúmeros aspectos. Sobre essa questão, “contrapondo” a obra de Tom Jobim e a bossa nova ao *jazz*, pondera Mammi (2002):

Vocação fundamental do *jazz* é a improvisação instrumental. Uma peça jazzística satisfatória é aquela que pode se tornar um *standard*, ou seja, servir de base para um número infinito de variações. Por isso, o cerne da composição é o equilíbrio da progressão harmônica, que deve ser maleável, mas solidamente estruturada, para que seja repetida sob outras linhas melódicas sem perder seus traços característicos. As frases musicais devem ser construídas de tal modo que possam ser segmentadas com facilidade e cada segmento ser

substituído por outro de livre escolha, sem que o equilíbrio geral seja prejudicado. Um jazzista nunca escreveria uma frase longa e assimétrica como a da seção central de "A Felicidade", porque é quase impossível improvisar sobre ela. Além de ser muito comprida, sua estrutura harmônica é pouco diferenciada e muito matizada para as exigências da improvisação. Em outras palavras, há poucas mudanças de centro tonal e, em compensação, muitas alterações cromáticas dos acordes. Embora essas alterações não sejam estruturais do ponto de vista da harmonia clássica, são insubstituíveis: não há como modificá-las sem tornar irreconhecível o desenho melódico. Por isso, as improvisações sobre temas de Bossa Nova são muito tímidas, ou meramente ornamentais: os detalhes não podem ser alterados significativamente, porque o essencial está no detalhe (Mammi, 2002).

Outra questão importante diz respeito ao facto de que "foi um processo recíproco, já que é notória influência que a obra de Tom Jobim, principalmente na fase da bossa nova, exerceu sobre o gênero musical norte-americano" (Filho & Lopes, 2020, p. 11). Sobre essa questão, fazendo referência não especificamente à obra de Tom Jobim, mas à bossa nova, escreveu o crítico musical brasileiro Carlos Calado:

Trata-se, na verdade, de um caso de influência recíproca. Os músicos de *jazz* foram seduzidos pelo ritmo sincopado e pelas harmonias sofisticadas da bossa nova, assim como a geração de músicos e compositores que a criou, na década de 1950, havia sido influenciada tanto pelo *jazz* moderno de Shorty Rogers, Barney Kessell e Chet Baker como por mestres da canção norte-americana, como Gershwin, Cole Porter e Richard Rodgers (Calado, 2008).

Por fim, influências à parte, acredita-se que os tópicos e exemplos apresentados são suficientes para demonstrar que a

harmonia constitui um elemento extremamente importante, a caracterizar a obra e o processo criativo de Tom Jobim. Nesse contexto, porém, são inúmeros os caminhos e recursos harmónicos, que constituem um vasto e complexo universo a ser cada vez mais explorado e conhecido.

3.2 – CIFRAGEM

Em sua trajetória musical, Tom Jobim utilizou consideravelmente a CA como recurso de notação, quase sempre mesclada à notação tradicional. Esse processo se deu não apenas a partir do chamado “padrão *songbook*” (melodia e cifra), mas também nos arranjos, onde as cifras estavam quase sempre presentes⁵⁶. O manuscrito do arranjo de *Corcovado* (Jobim, 1963a) ilustra bem isso (Figura 25).

⁵⁶ Na verdade, como já foi colocado no Capítulo 1, a presença de cifras no processo de elaboração de arranjos, faz parte de uma espécie de “taquigrafia musical”, que se confunde com o próprio surgimento da CA na música popular. Tal processo, por sua vez, está diretamente ligado ao facto de que os arranjadores muitas vezes têm que conceber arranjos prontamente, para serem executados no mesmo dia, sendo comum, em vários contextos, a substituição da notação tradicional por cifras.



Figura 25 - Trecho do manuscrito de *Corcovado*, de Tom Jobim: Introdução (Jobim, 1963a)

A partir de uma atenta análise harmônica dos manuscritos de Tom Jobim⁵⁷ e das partituras que constam das publicações *Songbook Tom Jobim* (Chediak, 1990) e *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2000, 2001, 2002, 2007a, 2007b, 2007c), bem como das gravações originais do compositor e/ou de seus principais intérpretes, pôde-se constatar que Tom Jobim tinha uma considerável preocupação de que as cifras traduzissem suas intenções musicais da maneira mais fiel possível.

⁵⁷ No já citado *Acervo Tom Jobim*, foram selecionados 111 manuscritos (composições e arranjos) que contém cifras (CA).

Nesse contexto, acredita-se, pois, que a opção por determinadas cifras costumava extrapolar a usual facilitação de leitura para os intérpretes, podendo estar diretamente ligada à sonoridade almejada pelo compositor, a partir da utilização de determinados “artifícios” nos processos de cifragem de acordes, com o objetivo de melhor traduzir em notação (cifras) suas intenções musicais. Isso pôde ser constatado, por exemplo, a partir da análise de canções nas quais as cifras estiveram a ser pontualmente modificadas por ele ao longo do tempo. Tais mudanças pareciam muitas vezes estar nitidamente ligadas à omissão e/ou inserção de determinadas notas nos acordes.

Por fim, na abordagem da importância da CA na obra e no processo composicional de Tom Jobim, considera-se importante conhecer o padrão (ou padrões) de cifragem adotado pelo compositor ao longo de sua trajetória. A partir da análise dos manuscritos que constam do Instituto Antonio Carlos Jobim, pôde-se constatar que o padrão de cifragem utilizado por Tom Jobim não se diferenciava muito do que era adotado por Radamés Gnattali, a partir dos anos 1930⁵⁸. Isso é facilmente compreensível, já que havia uma estreita relação pessoal e profissional entre eles: trabalharam juntos, quando Gnattali já era um arranjador consagrado e Tom Jobim, que sempre o teve como um de seus mestres⁵⁹, estava ainda iniciando a sua trajetória.

Observou-se também que Tom Jobim não mantinha um padrão rigoroso de cifragem. Nesse contexto, a depender da obra e do período, determinados acordes poderiam ser cifrados de maneira diferenciada. Na cifragem do acorde maior com sétima maior e nona [X7M(9)], por exemplo, encontrou-se cinco diferentes cifras (Quadro 5, p. 98). Três

⁵⁸ Ver Capítulo 1, tópico 1.3: *A cifragem alfanumérica da música popular.*

⁵⁹ Ver Capítulo 2: *A formação musical de Tom Jobim.*

delas – Xmaj7(9), X7+9 e X7M(9) – estão nas Figuras 26, 27 e 28, respectivamente.

Am

17M(9)
AEM

Figura 26 – Trecho do manuscrito de *Mexicali*, de Tom Jobim (Jobim, s.d.-b)

D

17M(9)
D7+9

Figura 27 – Trecho do manuscrito de *Wave*, de Tom Jobim (Jobim, 1967a)

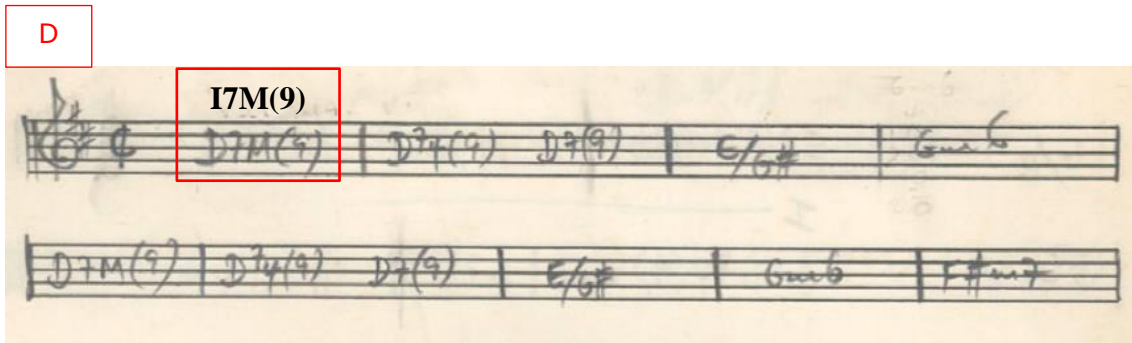


Figura 28 – Trecho do manuscrito de *Se todos fossem iguais a você*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Jobim, s.d.-c)

No Quadro 5, são apresentadas algumas das principais cifras utilizadas por Tom Jobim, obtidas a partir da análise dos supracitados manuscritos. Estão distribuídas e organizadas a partir das cinco categorias de acordes: maior, menor, dominante, meio-diminuto e diminuto (Pereira, 2011). Os sufixos dos acordes estão sempre precedidos pela letra "X", a representar a fundamental de cada acorde.

Quadro 5 – Principais cifras utilizadas por Tom Jobim nos manuscritos

CATEGORIA DOS ACORDES	CIFRAS					
	Maior	X	X5+	X5-	X6	X69
X ₉ ⁶		X7+	Xmaj7	X7M	X ₇₊ ⁹	
Xmaj7(9)		X7M(9)	X7+9	Xmaj9	X7+94+	
X7M6(9)		X7+11+	X7+4+	X7M(#11)	X ₇₊ ⁹ ₆	
Menor	Xm	Xm6	Xm(add9)	Xm69	Xm6(9)	Xm7
	Xm(7M)	Xm7M	Xm7+	Xm7(9)	Xm79	
	Xm(^{7M} ₉)	Xm74	Xm794	Xm7911	Xm7(⁹ ₁₁)	
Dominante	X4	X7	X74	X ₄ ⁷	X47	X ₄₉ ⁷
	X479	X74(9)	X ₄₍₉₎ ⁷	X11	X79(11)	X7(#5)
	X7aug5	X7(9)	X ₉ ⁷	X79	X9	X7-9
	X79-	X7(b9)	X5+9-	X9-5+	X9-	X-9
	X7(#9)	X7aum9	X(#4)7	X74+	X7-5	X ₅₋ ⁷
	X11+	X7911+	X7(#11)	X76	X13	X7(13)
	X7	X ₅₊ ⁷	X75+	X7(b13)	X9-13	X7913
	X79(13)	X ₉₍₁₃₎ ⁷	X7(9)13	X79(11)13	X ₉₍₁₁₎₁₃ ⁷	X7b9(13)
	X7b913	X413	X13(^{#11} _{b9})	X9- ¹³ ₁₁₊	X7(⁹ _{#11})	X7(⁴ ₉ ₁₃)
Meio-Diminuto	Xm7-5	Xm75-	Xm7(b5)	Xm ₅₋ ⁷		
Diminuto	Xdim	X ^o	X ^o (b13)	X-(b5)		

Fonte: Elaboração própria, a partir dos manuscritos do compositor, que constam do portal do Instituto Antonio Carlos Jobim (<https://www.jobim.org>).

4 - A CIFRAGEM E A REPRESENTAÇÃO DE NOVAS SONORIDADES

4.1 - CORCOVADO

Na canção *Corcovado*, de Tom Jobim, os dois primeiros acordes que dão suporte à melodia, formada inicialmente por apenas duas notas que se repetem, “são um bom exemplo de que a opção do compositor pela cifragem aparente, ao que tudo indica, não deve ter ocorrido apenas em função da facilitação de leitura” (Filho & Lopes, 2020, p. 12). No manuscrito original, partitura para piano (Jobim, 1963a), na tonalidade de Dó maior, Tom Jobim utilizou para os referidos acordes as cifras Am6 e G#dim (Figura 29). A primeira (Am6) tem função de dominante secundária do V7 – V7(9)/V. Nesse contexto, a cifra D7(9)/A⁶⁰, ou simplesmente D7(9), representaria melhor a função do acorde, porém iria pressupor a presença da nota Ré na harmonia, sendo que a mesma foi omitida pelo compositor, estando presente apenas na melodia.

C

Figura 29 – Trecho do manuscrito de *Corcovado*, de Tom Jobim (Jobim, 1963a)

⁶⁰ Na edição de *Corcovado* da editora norte-americana Duchess Music Corporation (Jobim, s.d.-a), foi utilizada a cifra D9(A Bass), que equivale a D7(9)/A.

No manuscrito do arranjo elaborado pelo arranjador alemão Claus Ogerman (Jobim, 1963b), apesar de constar a cifra D9⁶¹ para o primeiro acorde, em vez de Am6, a nota Lá é que está no baixo (Figura 30). Relevante ainda o facto de que, na gravação desse mesmo arranjo (Jobim, 1963c, faixa 7), o próprio Tom Jobim executou as partes do piano (melodia) e da guitarra (harmonia a partir da cifra) e omitiu a nota Ré ao executar esse acorde. A partir disso pode-se concluir que, nesse caso, a utilização por parte de Tom Jobim da cifra Am6 está associada à intenção de evitar a presença da nota Ré na harmonia. Corroborar com isso o facto de que, no manuscrito original, doze compassos à frente da cifra inicial Am6, o compositor inseriu a nota Ré no baixo do mesmo acorde e utilizou a cifra D9 (Figura 31), em vez de Am6. Fica evidente que, nesse caso, a utilização da cifra Am6 teve um propósito musical e não se deu apenas em função da facilitação de leitura.

⁶¹ Essa cifra equivale a D7(9).

C

Fl.

Fl.

p. | **V7(9)/V**
D9

B. | *foco*
five chords each 8/4

Str.

Figura 30 – Trecho do manuscrito de *Corcovado*, de Tom Jobim – Arranjo: Claus Ogerman (Jobim, 1963b)

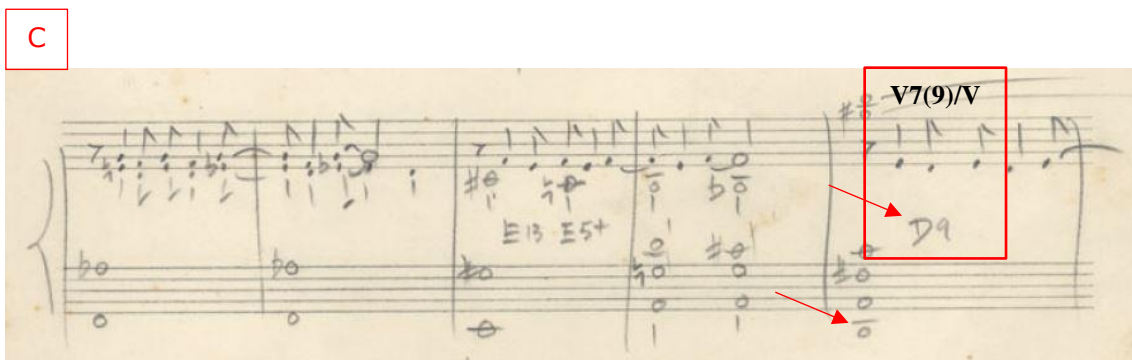


Figura 31 – Trecho do manuscrito de *Corcovado*, de Tom Jobim (Jobim, 1963a)

No segundo acorde, tem-se outro exemplo de cifragem aparente. A cifra G#dim (G#°), na verdade, trata-se da dominante primária, o que pode ser justificado pelo facto de o acorde G#° pertencer à mesma família que o B°⁶², ou seja, dominante primária de Dó maior [V7(b9) ou VII° - AEM]. Convém, porém, citar que tanto no *Songbook Tom Jobim* (Figura 32) quanto no *Cancioneiro Jobim* (Figura 33), esse acorde aparece como G#°(b13) e G#dim7(b13), respetivamente, o que possibilita também outras explicações em relação à sua função de dominante. A primeira é considerar o G#°(b13) como uma cifragem aparente da dominante substituta⁶³ primária, ou seja, SubV7(#9) – no caso, Db7(#9)/Ab –, na segunda inversão e com a fundamental omitida. Uma segunda possibilidade, segundo Guest (2006, Vol. 2, p.

⁶² Devido à simetria da téttrade diminuta, formada pela sobreposição de três terças menores, as inversões tornam-se, por enarmonia, estruturas idênticas. Isso faz com que cada acorde de sétima diminuta gere outros três acordes com a mesma estrutura intervalar, formando assim uma família de acordes que se equivalem. Tendo como referência as doze notas da escala cromática, chega-se, por enarmonia, a três famílias de téttrades diminutas, cada uma com quatro acordes. Nesse contexto, o acorde B° pertence à mesma família dos acordes D°, F° e Ab° (G#°, por enarmonia), podendo, portanto, ser substituído por qualquer um deles. O acorde Ab°, nesse caso, tem, portanto, função de dominante primária (B°) do acorde C7M. Convém fazer referência ao facto de que a téttrade diminuta, que possui dois trítonos, embora tenha primordialmente a função de dominante, pode ter outras funções.

⁶³ Acorde de sétima da dominante a partir do segundo grau abaixado, bII, que contém, por enarmonia, o mesmo trítono que o V7, podendo, portanto, substituí-lo.

114), seria atribuir à “cifra prática”⁶⁴ G#º(b13) a “intenção” do acorde G7(b9), ou seja, V7(b9)⁶⁵.

Relevante o facto de que, nos supracitados manuscritos (Jobim, 1963a e 1963b), a nota Ré também foi omitida na execução desse acorde, aparecendo apenas na melodia. O mesmo ocorre na supracitada gravação (Jobim, 1963c, faixa 7). Isso nos faz supor que o facto de Tom Jobim concordar com a utilização da cifra G#º(b13), em vez do G#dim do manuscrito original, está, como no primeiro acorde (Am6), associado à omissão da nota Ré na harmonia.

The image shows a musical score for 'Corcovado' by Tom Jobim. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. The score includes several chords: D7(9), G#º(b13), V7(9)/V Am6 voz, Gm7, C4(9), and F7M. There are also annotations for 'SubV7(#9) G#º(b13)' and 'V7(9)/V Am6 voz' with a '3' below them, indicating a triplet. A red box labeled 'C' is in the top left corner.

Figura 32 – Trecho da partitura de *Corcovado*, de Tom Jobim (Chediak 1990, Vol. 3, p. 36)

⁶⁴ Termo utilizado por Guest (2006).

⁶⁵ Convém lembrar que o V7(b9) e o VIIº têm a mesma função e praticamente as mesmas notas: G7(b9), com exceção do baixo (Sol), contém todas as notas do Bº: Si – Ré – Fá – Láb.

C

V7(9)/V
Am6

SubV7(#9)
G#dim7(b13)

Um can - ti - nho, um vi - o - lão — Es - te a - mor, u - ma can - ção —
Qui - et nights of qui - et stars — Qui - et chords from my gui - tar —

Pra fa - zer fe - liz a quem se a - - - ma Mui - ta cal - ma pra pen - sar —
Qui - et thoughts and qui - et dreams —

G m7 C₄(9) G \flat 7(9) F6 Fm (maj7) Fm 7

Figura 33 – Trecho da partitura de *Corcovado*, de Tom Jobim (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2001, pp. 130-131)

Como se pôde observar nos dois primeiros acordes da canção *Corcovado*, na obra de Tom Jobim a cifragem aparente a partir das cifras Xm6 e X^o(b13), vai muitas vezes além da simples facilitação de leitura para os intérpretes, e sua utilização é bastante recorrente. Convém ainda frisar que, apesar de se tratar de cifras aparentemente distantes, entre elas, a partir da mesma fundamental, há a mudança de apenas uma nota. Por exemplo: Abm6 e Ab^o(b13) remetem, enarmonicamente, às mesmas notas, com exceção do Mib – Abm6 – e

do Fáb – Ab^o(b13)⁶⁶, o que pode ser facilmente visualizado a partir dos diagramas para guitarra (Figura 34).

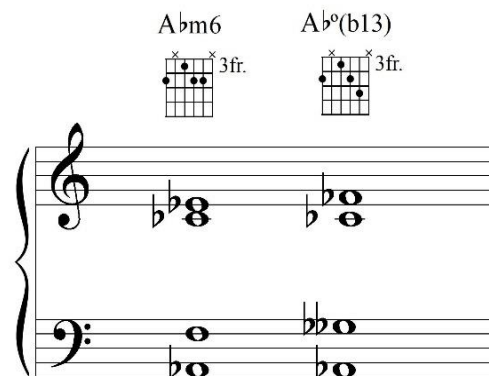


Figura 34 – Acordes Abm6 e Ab^o(b13), com diagramas para guitarra

4.2 – POR TODA A MINHA VIDA

Na canção *Por toda a minha vida*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, originalmente escrita na tonalidade de Lá menor, a utilização de determinadas cifras por parte de Tom Jobim também parece não ter ocorrido apenas em função da facilitação de leitura. Isso pode ser observado, por exemplo, quando são analisadas as sutis, porém significativas, mudanças que ocorreram em algumas dessas cifras ao longo dos anos. O segundo acorde, com função explícita de dominante primária – VII^o ou V7(b9) na primeira inversão, que como já foi colocado, se equivalem –, aparece como Abdim (G#^o, por enarmonia) no manuscrito da década de 1950 (Jobim, 1958) (Figura 35), como

⁶⁶ Convém salientar que nesse acorde recomenda-se a omissão da quinta, no caso Mibb.

Fm6/Ab no *Songbook Tom Jobim*⁶⁷ (Figura 36) e como Fm/Ab no *Cancioneiro Jobim*⁶⁸ (Figura 37).

Am

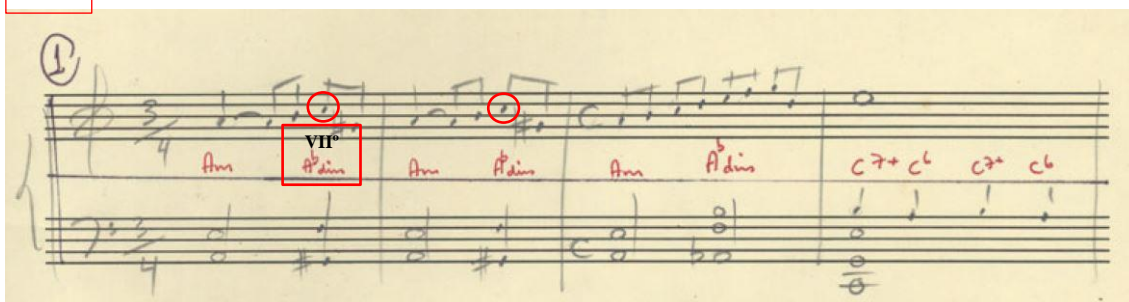


Figura 35 – Trecho do manuscrito de *Por toda a minha vida*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Jobim, 1958)

Am



Figura 36 – Trecho da partitura de *Por toda a minha vida*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Chediak, 1990, Vol. 1, p. 103)

⁶⁷ As cifras que constam do *Songbook Tom Jobim* (1.^a edição) não foram necessariamente escritas por Tom Jobim, mas foram revisadas por ele.

⁶⁸ Na gravação original de Tom Jobim (Jobim, 1965, faixa 11) esse acorde aparece exatamente com as notas sugeridas pela cifra Fm/Ab.

Figura 37 – Trecho da partitura de *Por toda a minha vida*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2001, p. 274)

Analisando essas três cifras, constata-se que há a mudança de apenas uma ou duas notas de um acorde para outro (Figura 38), mas isso é suficiente para que se obtenha uma sonoridade diferenciada, apesar da função harmónica permanecer a mesma: dominante primária. A cifragem aparente Fm6/Ab, na verdade, corresponde ao acorde E7(b9/b13)/G#, ou E7(alt)/G#⁶⁹, com a fundamental omitida. Possui, portanto, o trítono (Sol# - Ré), o que justifica a sua função de dominante. Já no caso da cifra Fm/Ab, o acorde assume a função de dominante mesmo sem possuir o trítono (Sol# - Ré). Na verdade, a presença no baixo da sensível da tonalidade (Sol#, por enarmonia) passa a ser o principal elemento de tensão, o que justifica a função de dominante do acorde. Além disso, tem-se a duplicação da nona menor (b9 - Fá), a presença da décima terceira menor (b13 - Dó) e a omissão

⁶⁹ X7(alt) é o acorde de sétima da dominante obtido a partir da escala alterada, que tem a quinta e a nona alteradas. Pressupõe a omissão da quinta justa e da nona maior, podendo ter as seguintes combinações: X7(b5/b9), X7(#5/#9), X7(b5/#9) e X7(#5/b9) (Guest, 2006, Vol. 2, p. 27).

da fundamental (Mi), que possibilitam uma sonoridade diferenciada em relação ao Abdim do manuscrito do compositor.

The figure displays three guitar chord diagrams and their corresponding musical notation. Above the diagrams are the chord symbols: A^b° , $Fm6/A^b$, and Fm/A^b . Each diagram shows a six-string guitar fretboard with dots for notes and 'x' for muted strings. The first diagram (A^b°) has notes on strings 2, 3, 4, and 5 at frets 3, 3, 4, and 4 respectively. The second ($Fm6/A^b$) has notes on strings 2, 3, 4, and 5 at frets 3, 3, 4, and 4. The third (Fm/A^b) has notes on strings 2, 3, 4, and 5 at frets 3, 3, 4, and 4. Below the diagrams is a musical score in treble and bass clefs, showing the chords in a piano style with a key signature of two flats (Bb and Eb).

Figura 38 – Cifras A^b° , $Fm6/A^b$ e Fm/A^b , com diagramas para guitarra

Ao abordar a questão da omissão e/ou duplicação de notas em acordes de nona, Pacheco Júnior (2010) a citar Persichetti (1961) enfatiza, entre outros, que a duplicação da nona está associada ao aumento de tensão:

Nos acordes de nona os membros do acorde são omitidos como se segue: quinta – para mais *riqueza* (*richness*); terça ou sétima – para menos cor. Os membros do acorde são duplicados como se segue: fundamental ou quinta – para solidez; terça ou sétima – para densidade de cor; nona – para aumento de tensão (Persichetti, 1961, p. 78 citado por Pacheco J., 2010, p. 36)⁷⁰.

⁷⁰ No original: “In ninth chords members are omitted as follows: fifth – for richness; third or seventh – for less color. Chord members are doubled as follows: root or fifth – for solidity; third or seventh – for density of color; ninth – for increased tension” (Persichetti, 1961, p. 78). Tradução livre do autor (Pacheco J., 2010).

Não se poderia ter a pretensão de adivinhar as intenções de Tom Jobim ao utilizar determinadas cifras, porém, nesse caso, tudo indica que a opção por uma ou outra esteja relacionada à busca por sonoridades diferenciadas para a dominante em questão (VII^o no manuscrito) e não apenas à facilitação da leitura, o que, nesse caso, sequer se justificaria, pois trata-se de cifras de fácil leitura.

Um aspecto, porém, que deve ser levado em consideração é que, ao concordar com a utilização das cifras Fm6/Ab ou Fm/Ab, em vez de Abdim, Tom Jobim teria a intenção de evitar a nota Dób (ou Si, por enarmonia) no acorde⁷¹ e, ao mesmo tempo, de inserir a nota Dó. A principal razão disso é o facto de que a presença da nota Dó na melodia (Figura 35, compassos 1 e 2) “choca” com a nota Dób, fazendo com que o acorde Abdim não soe tão bem quanto os demais⁷².

“Convém salientar que as cifras Fm6/Ab e Fm/Ab, nesse contexto, não estão a representar acordes menores” (Filho & Lopes, 2020, p. 16). Trata-se, pois, de outros casos de cifragem aparente.

A ter como referência a dominante primária, E7, a disposição das notas do acorde (incluídas as tensões b9 e b13) ficaria assim representada: 3 - b9 - 5 - 7, na primeira cifra (Ab^o); 3 - b9 - b13 - 7, na segunda (Fm6/Ab); e 3 - b9 - b13 - b9, duplicação da nona menor, na terceira (Fm/Ab).

No terceiro compasso, no manuscrito de Tom Jobim, surge novamente a cifra Abdim, só que, dessa vez, com função de dominante secundária do terceiro grau (bIII7M), o que pode ser justificado pelo

⁷¹ As cifras Fm6/Ab e Fm/Ab forçosamente excluem a nota Dób.

⁷² Sobre essa questão, teve-se a concordância do arranjador e pianista Haroldo Mauro Júnior. Segundo ele, ocorre realmente um choque da nota Dó, na melodia, com o acorde de Ab^o (Júnior, 2022, p. 189). Acredita-se, portanto, que essa deva ter sido uma das razões para o Tom Jobim optar pelas cifras Fm6/Ab e Fm/Ab.

facto de que o acorde Ab° ($G^{\#^{\circ}}$) pertence à mesma família que o $B^{\circ 73}$, ou seja, dominante (VII°) do $bIII7M$ ($C7M$). Importante salientar, porém, que a cifragem desse acorde também passou por modificações ao longo dos anos. No *Songbook Tom Jobim*, aparece como $G^{\#^{\circ}}(b13)^{74}$ (Figura 39), ou seja, com a presença da nota Mi ($b13$), o que coincide, aliás, com a gravação original do compositor (Jobim, 1965, faixa 11), na qual ele mesmo executou a parte de guitarra. Nesse contexto, tudo o que foi colocado sobre a utilização da cifra $G^{\#^{\circ}}(b13)$ como dominante primária na canção *Corcovado* (tonalidade de Dó maior) serve para explicar a sua utilização como dominante secundária em *Por Toda a Minha Vida*. Ou seja, na tonalidade de Lá menor, esse acorde pode ser considerado como $V7(b9)/bIII$ ou, o que seria mais apropriado, $SubV7(\#9)/bIII$. Trata-se, pois, de uma particularidade harmónica bastante recorrente na obra de Jobim.

The image shows a musical score for the song "Por toda a minha vida". It consists of two staves of music. The first staff has chords: Am7, Fm6/Ab, Am7, Fm6, Am7, SubV7(#9)/bIII G#(b13), C7M, Am. The second staff has chords: Em, F7M, G4, G7, Dm7, E7(b13), A4, D4, D7. A red box highlights the chord "SubV7(#9)/bIII G#(b13)" above the second staff.

Figura 39 - Trecho da partitura de *Por toda a minha vida*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (Chediak, 1990, Vol. 1, p. 103)

⁷³ Como já foi esclarecido, o acorde B° pertence à mesma família dos acordes D° , F° e Ab° ($G^{\#^{\circ}}$, por enarmonia), podendo, portanto, ser substituído por qualquer um deles.

⁷⁴ As cifragens aparentes $X^{\circ}(b13)$ e $Xm6$, com função de dominante, estão entre as mais recorrentes na obra de Tom Jobim. Apesar de parecerem distantes, entre os dois acordes há a mudança de apenas uma nota. As já citadas cifras $Abm6$ e $Ab^{\circ}(b13)$, por exemplo, remetem enarmonicamente às mesmas notas, com exceção do Mib – $Abm6$ – e do Fáb – $Ab^{\circ}(b13)$.

4.3 – PENSANDO EM VOCÊ

A cifragem aparente, com função de dominante, a partir de tríades menores na primeira inversão, constitui uma das características harmônicas marcantes da obra de Tom Jobim, e a sua utilização não se restringe ao que ocorre nos supracitados exemplos. No arranjo de Tom Jobim, para piano, da canção *Pensando em você* (Tom Jobim), que consta do *Cancioneiro Jobim*, na tonalidade de Sib maior, a cifragem aparente Fm/Ab está a representar a dominante substituta (SubV) do sexto grau (Figura 40). Na disposição mais usual das notas do acorde, tem-se Lá^b, Fá, Dó e Fá. Na verdade, trata-se do acorde Ab7(13), com a sétima omitida⁷⁵ e a décima terceira maior duplicada, o que traz uma sonoridade diferenciada, nitidamente jobiniana, ao acorde de dominante substituta. Importante salientar que a presença apenas das referidas notas só é possível a partir da cifragem aparente Fm/Ab, pois a cifra Ab7(13) pressupõe forçosamente a presença da nota Sol^b.

A confirmar que o supracitado acorde se trata da dominante substituta do sexto grau, tem-se uma edição antiga da canção (Jobim, 1953), num arranjo de Tom Jobim, também para piano solo, na tonalidade de Dó maior, na qual a referida dominante substituta aparece de maneira mais usual, sem cifragem aparente. Trata-se do acorde B^b7(9), cuja função é de SubV7(9)/VI (Figura 41). Embora essa opção seja também correta, a supracitada cifragem aparente traz uma sonoridade diferenciada, mais condizente com a harmonia jobiniana.

⁷⁵ Segundo Persichetti (1961, p. 83), a omissão da sétima em acordes de décima terceira implica numa maior liberdade do movimento harmônico.

Bb

The image shows a musical score for the song "Pensando em você". It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major. The score includes the following chords: E♭maj7, E dim, D m/F, F m/A♭ (highlighted with a red box and labeled "SubV/VI"), G 7/4, and G 7. The lyrics are: "Sin - to vo - cê ao meu lado. Quan - do à tar - de o sol vai se es - con - der". The piano part includes a trill marked with a '3' and a finger number '25'.

Figura 40 – Trecho da partitura de *Pensando em você*, de Tom Jobim (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007a, p. 53)

C

The image shows a musical score for the song "Pensando em você". It features a piano accompaniment. The key signature is B-flat major. The score includes the following chords: SubV7(9)/VI (Bb7(9), highlighted with a red box) and Bb7(9). The score includes a trill marked with a '3'.

Figura 41 – Trecho da partitura de *Pensando em você*, de Tom Jobim (Jobim, 1953)

4.4 – MODINHA

Na representativa canção *Modinha*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, a cifragem aparente Xm6, a corresponder à dominante substituta, surge num contexto deveras marcante: a anteceder a cadência plagal que conclui a canção. Na tonalidade de Ré menor, na

referida cadência, tem-se as cifras Bbm6, Gm7(9) e Dm7, que equivalem, respetivamente, a SubV7(9), IVm7(9) e Im7. Na melodia, por sua vez, tem-se uma nota longa para cada acorde, cada uma a corresponder a uma sílaba da palavra “coração” (Figura 42).

Ao associar a origem da cifragem aparente Bbm6 à escala alterada de Lá (dominante de Dm), como já foi feito em outros exemplos, chega-se também ao acorde do quinto grau alterado, A7(alt). Independentemente de o acorde ser considerado dominante (V7) ou dominante substituta (SubV7), a presença da cifra Bbm6 traz uma sonoridade diferenciada à dominante que antecede o desfecho plagal da canção.

The image shows a musical score for the song "Modinha". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "ra - - - ção Co - - - ra - - - ção". Above the vocal line, there are four boxes with chord names: "Dm", "SubV7(9) Bbm6", "IVm7(9) Gm7(9)", and "Im7 Dm7". The piano accompaniment has a bass line with a triplet and a treble line with a triplet and a final chord. The score is in 3/4 time and D minor.

Figura 42 – Trecho da partitura de *Modinha*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007a, p. 113)

O manuscrito do arranjo de Tom Jobim (1972), feito para o disco que o compositor gravou com a cantora Elis Regina (Jobim & Regina, 1974), mesmo sem a presença de cifras, corrobora, nota por nota, o que consta do *Cancioneiro Jobim*. Na tonalidade de Dó menor, tem-se as notas Lá^b - Fá - Si - Mi^b, que equivalem exatamente à cifragem

aparente Abm6 (Figura 43), cuja função harmónica é, como no exemplo acima, de dominante substituta (SubV7), podendo também estar associada à escala alterada de Sol, o que remete ao V7(alt).

Dm

Handwritten musical score for "Modinha" by Tom Jobim and Vinícius de Moraes. The score includes staves for Vocal, Flute, Piano, Violin, Viola, Cello, and Bass. A red box highlights a section of the score with the annotation "SubV7(9) Abm6". The score is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "Accio" and "Pizz".

Figura 43 – Trecho do manuscrito de *Modinha*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Jobim, 1972)

4.5 – *ELA É CARIOCA*

Outra maneira particular de utilização da cifragem aparente associada à cifra $Xm6$, com função de dominante e com sonoridade diferenciada, a caracterizar a harmonia jobiniana, é a sequência de acordes $Xm6$ em movimento cromático descendente, que têm entre eles a relação de dominantes consecutivas. Aparentemente se trata apenas de uma sequência cromática de acordes menores, porém a presença do trítono deixa explícita a função de dominante em ambos os acordes. Nesse contexto, tem-se como exemplo a canção *Ela é carioca*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Na tonalidade de Mi maior, a cifragem aparente $Dm6$ surge como dominante substituta do $F\#m7$ ($IIm7$), com a fundamental omitida (Figura 44). Trata-se, na verdade, do acorde $G7(9)/D$, ou seja, $SubV7(9)/II$. Ao analisar o mesmo acorde ($Dm6$), Chediak atribui a ele a função de $C\#7(b9/b13)$, ou seja, $V7(b9/b13)/II$ (Chediak, 1986, Vol. 2, p. 173). A função é exatamente a mesma, pois o $V7/II$ e o $SubV7/II$ se equivalem, já que, por enarmonia, possuem o mesmo trítono ($Mi\# - Si$), que pede resolução no $F\#m7$. A única ressalva é que, sendo considerado como $V7(b9/b13)/II$, não se pode considerar a inversão do acorde, pois a nota do baixo passaria a ser a nona menor, Ré.

No compasso seguinte, um semitom abaixo, surge outra cifragem aparente, $C\#m6$. Trata-se, na verdade, da dominante do quinto grau, $V7(9)/V$, ou seja, do acorde $F\#7(9)/C\#$ ⁷⁶. Corrobora isso o facto de que no *Cancioneiro Jobim*, na tonalidade de Ré maior, ou seja, um tom abaixo, em vez de $Bm6$, tem-se $E7(9)$ (Figura 45). O

⁷⁶ Em sua análise, Chediak chega à mesma conclusão: segundo ele, nesse caso, a cifragem aparente $C\#m6$ está a corresponder à dominante do $V7$, ou seja, ao acorde $F\#7(9)/C\#$ (Chediak, 1986, Vol. 2, p. 173).

arranjador e violonista Ricardo Gilly, autor do supracitado arranjo, que consta do *Cancioneiro Jobim*, concorda totalmente com a análise harmônica apresentada (Gilly, 2022, p. 219-220).

E

The image shows a musical score for the song "Ela é carioca" in E major. The score is written on three staves. The first staff is labeled "voz" and contains the melody. The second and third staves contain the harmonic accompaniment. Above the first staff, the chords E⁶₉, C#m7(9), and F#7(9) are indicated. Above the second staff, F#m7(9) is indicated. Above the third staff, F#m7, B7(b9), Bm7, and E7(9) are indicated. Two red boxes highlight specific harmonic annotations: one box contains "SubV7(9)/II Dm6" and the other contains "V7/V C#m6". There are also three triplet markings in the third staff.

Figura 44 – Trecho da partitura de *Ela é carioca*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (Chediak, 1990, Vol. 3, p. 47)

D

D maj7(9)
B m7
E7(13)
E7(b13)
E7

E m7
SubV7(9)/II
Cm 6
V7(9)/V
E7(9)
A₄(9)
A7(b9)

Figura 45 – Trecho da partitura de *Ela é carioca*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Jobim, Paulo et al. (org), 2001, p. 252-253)

Convém, ainda, fazer referência ao facto de que, na gravação original do compositor (Jobim, 1965, faixa 1), com arranjo de Nelson Riddle e a participação do compositor ao piano e à guitarra, “na tonalidade de Dó maior, tem-se também, no mesmo trecho, a sequência dos dois acordes Xm6 em movimento cromático descendente, no caso Bbm6 e Am6, que, como já foi visto, trata-se de dominantes consecutivas” (Filho & Lopes, 2020, p. 23).

4.6 – CAMINHOS CRUZADOS

Em *Caminhos cruzados*, num contexto idêntico ao de *Ela é carioca*, tem-se outro exemplo de cifragem aparente a partir de acordes Xm6 em movimento cromático descendente, como dominantes consecutivas (Figura 46). Trata-se da tonalidade de Lá maior e as cifras Gm6 e F#m6, na verdade, correspondem aos acordes C7(9)/G, dominante substituta do segundo grau, e B7(9)/F#, dominante secundária do quinto grau.

Interessante observar que, após as cifras Gm6 e F#m6, surge, também a partir do movimento cromático no baixo, outra cifragem aparente, já citada, bastante recorrente na obra de Tom Jobim: X^o(b13). Trata-se, na tonalidade de Lá maior, do acorde F^o(b13). Como já foi dito em exemplos anteriores, há duas maneiras de explicar a origem desse acorde. A primeira seria a de que se trata do VII^o, já que o F^o(b13) equivale ao G#^o (VII^o)⁷⁷, acorde que tem origem na tonalidade de Lá menor, com função de dominante primária. A segunda, de que corresponde à dominante substituta primária, com a nona aumentada e a fundamental omitida: Bb7(#9)/F. Como em outros exemplos já analisados, o mais relevante é que, independentemente da cifragem aparente ser considerada SubV7 ou VII^o, ela possui função de dominante primária, e com uma sonoridade diferenciada.

⁷⁷ Como já foi explicado, os acordes G#^o e F^o são equivalentes, por serem da mesma família: G#^o - B^o - D^o - F^o.

A

The image shows a musical score for the piece 'Caminhos cruzados'. It features two staves of music. The top staff contains the melody with chords D7M, G#7(13), C#7M(9), F#7(b9), and F#m6. The bottom staff contains the bass line with chords SubV7(9)/II (Gm6), V7/V (F#m6), V7/V (F°(b13)), A7M, and A7. A triplet of eighth notes is indicated in the bottom staff.

Figura 46 – Trecho da partitura de *Caminhos cruzados*, de Tom Jobim e Newton Mendonça (Chediak, 1990, vol. 1, p. 71)

No *Cancioneiro Jobim*, no arranjo de Ricardo Gilly, os três supracitados acordes (Figura 47) não surgem a partir da cifra aparente, o que atesta ainda mais a função atribuída a cada um deles na análise harmônica aqui apresentada⁷⁸. A saber: F#7(b13) equivale a Gm6 (dominante do IIm7); B7(13) e B7(b13) equivalem a F#m6; e E7/4(9) e E7(b9/13) equivalem a F°(b13). Apesar dessa harmonização estar correta, o próprio arranjador concorda (Gilly, 2022, p. 209) que a sequência harmônica que consta do *Songbook Tom Jobim* (Figura 46) é mais característica da harmonia idiomática jobiniana.

⁷⁸ Conforme depoimento do arranjador Ricardo Gilly, foi o próprio Tom Jobim que fez essa alteração, no intuito, segundo ele, de simplificar a cifra (Gilly, 2022, p. 209). Embora corrobore o caráter assertivo da análise harmônica aqui apresentada, tal procedimento, de simplificação da cifra e/ou da harmonia, ao que tudo indica, não era um procedimento usual do compositor, como pôde ser observado em inúmeros exemplos apresentados nesta tese.

A

no-vo_a - mor - che - gar - Mes - mo que de - pois Se - ja_im - pres - cin -

dí - vel - cho - rar Que to - lo fui eu Que_em vão ten - tei ra - cio - ci -

Chords: G#7(13), C#maj7(9), F#7(b13), B7(9), F#7(b13), V7(13)/V, V7(b13)/V, V₄(9), V7(b9/13), A maj7(9), A₄(9), D6/A

Figura 47 – Trecho da partitura de *Caminhos cruzados*, de Tom Jobim e Newton Mendonça (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007a, p. 195)

Corroboram ainda a presente análise duas importantes gravações de *Caminhos cruzados*. A primeira está presente no disco *Antonio Carlos Jobim and Friends* (Jobim, 1993, faixa 12), com o compositor ao piano e com a participação da cantora brasileira Gal Costa. A segunda, a gravação do cantor João Gilberto no disco *Amoroso* (Gilberto, 1977, faixa 6)⁷⁹, com arranjo de Claus Ogerman, que, como já foi dito, foi “o arranjador que mais trabalhou com Tom Jobim e que,

⁷⁹ Sobre essa questão, no tocante à gravação de João Gilberto, Ricardo Gilly (2022) afirma: “Concordo... que a harmonia do disco do João Gilberto se assemelha mais à identidade jobiniana”.

portanto, conhecia profundamente suas particularidades e características harmônicas” (Filho & Lopes, 2020, p. 24). Em ambas, a condução do baixo por movimento cromático condiz com as supracitadas cifragens aparentes, Gm6, F#m6 e F^o(b13), que, como já foi dito, são mais características da harmonia jobiniana.

4.7 – ANOS DOURADOS

Há casos onde a cifragem aparente surge num contexto de resolução decetiva⁸⁰, de maneira significativamente particular e pouco usual. Na canção *Anos dourados*, na tonalidade de Lá maior, a cifragem aparente Dm6/F aparece como dominante do VIm7 (F#m7), num momento marcante, antes da última aparição do elemento temático principal, e a anteceder o I7M, portanto, com resolução decetiva (Figura 48). Pode haver uma tendência a considerar esse acorde, Dm6/F, como subdominante menor, que nesse caso seria um acorde de empréstimo modal: IVm6 ou IIm7(b5), ambos invertidos. Porém, a presença do acorde C#7(b9), dois compassos antes, evidencia que a cifra Dm6/F está, na verdade, a representar a dominante do VIm7 (F#m7), na primeira inversão. As duas cifras – C#7(b9) e Dm6/F – remetem exatamente às mesmas notas, com exceção do Dó# (fundamental) e do Lá (b13), ou seja, ambas contém o trítone Mi# (Fá, por enarmonia) – Si, e a nona menor, Ré. A concluir, constata-se que a cifragem aparente Dm6/F está, na verdade, a representar o acorde C#7(b9/b13)/E# – V7(b9/b13)/VI – ou C#7(alt)/E# – V7(alt)/VI⁸¹.

⁸⁰ Resolução que “ocorre quando o acorde dominante não é conduzido à resolução esperada” (Guest, 2006, Vol. 2, p. 70).

⁸¹ Acorde de sétima da dominante, obtido a partir da escala alterada, que tem a quinta e a nona alteradas. Pressupõe a omissão da quinta justa e da nona maior, podendo ter as seguintes combinações: X7(b5/b9), X7(#5/#9), X7(b5/#9) e

A

Figura 48 – Trecho da partitura de *Anos dourados*, de Tom Jobim e Chico Buarque (Chediak, 1990, vol. 2, p. 34)

No *Cancioneiro Jobim*, na tonalidade de Sol maior, tem-se exatamente a mesma sequência harmônica no trecho em questão: a dominante secundária do VI^m7 (Em7) surge inicialmente de maneira mais usual – B7/4(b9), B7(b9) – e, posteriormente, aparece a partir da cifra aparente Cm6/Eb (Figura 49). As duas cifras – B7(b9) e Cm6/Eb – remetem exatamente às mesmas notas, com exceção do Si – fundamental, ausente no Cm6/Eb – e do Sol – b13, ausente no B7(b9). Ou seja, ambas contém o trítone Ré# (Mib, por enarmonia) – Lá e a nona menor, Dó.

X7(#5/b9) (Guest, 2006, Vol. 2, p. 27). Sobre isso, diz Guest: "... o acorde m6 disfarça V7(alt) ½ tom abaixo ou SubV7(#11) 5j abaixo. Em tempo: o acorde m6 só não oculta um dominante se for situado no I ou IV graus" (Guest, 2006, Vol. 2, p. 29).

G

Chords: $G7(\flat 9)$, $Cmaj7$, $C6$, $V_4^7(\flat 9)/VI$ $B\flat_7(\flat 9)$, $V7(\flat 9)/VI$ $B7(\flat 9)$, $Em(maj7)$, $Em7$

Chords: $V7(\flat 9/b13)/VI$ $Cm6/\flat\flat$, $Gmaj7$, $Em7(9)$, $A7(13)$ ($\flat 13$), $D_4^7(9)$, $D7(\flat 9)$, $B7(13)$, $E7(\flat 9)$

Lyrics: A - in - da te que - ro Bo - le - ro, nos - sos ver - sos são ba - nais
I still que - ro Bo - le - ro our rhymes are so bá - nal

Lyrics: Mas co - mo, eu es - pe - ro Teus bei - jos nun - ca mais Teus
Oh how I still long for Tus be - sos nev - er more Tus

Elemento temático principal

Figura 49 - Trecho da partitura de *Anos dourados*, de Tom Jobim e Chico Buarque (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007c, p. 104)

4.8 – CHOVENDO NA ROSEIRA

Na seção A da já citada canção *Chovendo na roseira*, de Tom Jobim, os dois acordes que dão sustentação à melodia principal, constituem um tipo de cadência modal, envolvendo apenas dois acordes, que os músicos de *jazz* costumam chamar de *vamp modal*⁸². No *Songbook Tom Jobim*, a canção foi escrita no centro modal de Lá

⁸² A cadência *vamp modal*, na verdade, trata-se de uma “repetição prolongada de dois acordes, sendo um deles priorizado, sem o artifício do acorde dominante (...)” (Tiné, 2008, p. 113).

mixolídio (Figura 50). A presença do pedal de tônica (Lá) no segundo acorde pode induzir ao erro de que se trata de um acorde de sétima de dominante a partir do primeiro grau. Na verdade, a cifra A7/4(9) constitui uma cifragem aparente e corresponde à tríade sobre o sétimo grau (bVII), com pedal de tônica, ou seja, G/A (Lá - Sol - Si - Ré). Num contexto modal, não cabe fazer referência às funções harmónicas (tónica, subdominante e dominante), mas, nesse caso, o bVII, no modo mixolídio, aproxima-se bastante da função subdominante (distanciamento) num contexto tonal⁸³.

The image shows a musical score for the song 'Chovendo na roseira' by Tom Jobim. It consists of two staves. The top staff contains the main melody, and the bottom staff contains the chord progression. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The chord progression is: A6, A4^7(9), A6, A4^7(9), A6, A4^7(9), A6, A4^7(9), A6, A4^7(9), A6, A4^7(9), A6, A4^7(9), A6, Am7. There are three red boxes with annotations: the first box contains 'A Mixolídio', the second box contains 'I6 A6', and the third box contains 'bVII (pedal de tônica) A4^7(9)'. The A4^7(9) chords are marked with a red underline.

Figura 50 - Trecho da partitura de *Chovendo na roseira*, de Tom Jobim: melodia principal, seção A (Chediak, 1990, vol. 3, p. 34)

No arranjo que consta do *Cancioneiro Jobim*, elaborado pelo arranjador e pianista brasileiro Eumir Deodato, a partir do centro modal de Lá \flat mixolídio, no supracitado segundo acorde, no caso Ab7/4(9),

⁸³ Convém citar o facto de que a mesma estrutura harmónica (bVII), com função próxima à subdominante, ocorre também com frequência na escala menor natural (modo eólio).

está incluída também a nota Mib⁸⁴ (Figura 51). Trata-se, pois, do bVII com sexta acrescentada (bVII6) e pedal de tônica, ou seja, Gb6/Ab (Láb - Solb - Sib - Réb - Mib).

Figura 51 - Trecho da partitura de *Chovendo na roseira (Double rainbow)*, de Tom Jobim: melodia principal, seção A (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007b, p. 96)

A presença da nota Mib no segundo acorde (seção A) trouxe a possibilidade de uma outra cifra (Ebm7/Ab), utilizada tanto no arranjo de Claus Ogerman (Jobim, 1980b) (Figura 52), elaborado para o disco *Terra brasilis* (Jobim, 1980a), quanto em um outro arranjo, mais antigo, de Eumir Deodato⁸⁵ (Jobim, 1970) (Figura 53). Acredita-se, porém, que o referido acorde não se trata do Vm7, com pedal de tônica, como sugere a cifra Ebm7/Ab, e, sim, do bVII, com pedal de

⁸⁴ Na execução mais usual dessa cifra costuma-se omitir a quinta.

⁸⁵ Quando foi elaborado o arranjo, a música tinha o título de *Children's games*.

tônica. Corrobora isso o fato da cifra X7/4(9) ter sido utilizada tanto no *Songbook Tom Jobim*, revisado pelo compositor, quanto no *Cancioneiro Jobim*⁸⁶. Outra questão relevante nesse sentido é que, apesar de Eumir Deodato ter inserido o acorde Ebm7 (Vm7), sem o pedal de tônica, na introdução do mesmo arranjo (Figura 54), a partir do início do tema principal (seção A) ele passou a utilizar a cifra Ab7/4(9).

Figura 52 - Trecho do manuscrito de *Chovendo na roseira (Double rainbow)*, de Tom Jobim - Arranjo: Claus Ogerman (Jobim, 1980b)

⁸⁶ Como já foi colocado, embora o *Cancioneiro Jobim* tenha sido concluído após a morte do compositor, quase metade dos arranjos foram revisados e trabalhados diretamente com ele (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007b, p. 8). Não há como precisar se esse arranjo de *Chovendo na roseira* estava entre eles, porém é relevante o fato de ter sido elaborado por um dos arranjadores que mais trabalharam com Tom Jobim.

Ab
Mixolídio

Vm7
(pedal de tónica)
Eb m7 / Ab

Figura 53 - Trecho da partitura de *Childrens's games*, de Tom Jobim – Arranjo: Eumir Deodato (Jobim, 1970)

Ab
Mixolídio

Figura 54 - Trecho da partitura de *Chovendo na Roseira (Double Rainbow)*, de Tom Jobim: introdução (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007b, p. 95)

Por fim, ainda a fazer referência ao segundo acorde da *vamp modal* jobiniana (seção A), trata-se de mais um exemplo da utilização

por parte de Tom Jobim da cifragem aparente, recorrendo à cifra X7/4(9) para representar a tríade sobre o bVII, com pedal de tónica.

4.9 – *TEMA NO POÇO FUNDO*

A sonoridade característica da preparação de um acorde menor a partir da cifragem aparente Xm6, mesmo a estar presente na obra de outros compositores da música popular brasileira, contemporâneos de Tom Jobim⁸⁷, é, sem dúvida, mais um elemento a caracterizar a harmonia idiomática jobiniana. E tudo indica que Tom Jobim já utilizava esse recurso harmónico desde o início da carreira, como demonstra, por exemplo, a presença da cifragem aparente Xm6 como dominante substituta secundária do IV grau – SubV7(9)/IVm – no manuscrito do *Tema no Poço Fundo* (Jobim, s.d.), obra inédita e inacabada, provavelmente do início dos anos 1950. Trata-se, na tonalidade de Lá menor, da cifragem aparente Bbm6 a substituir o acorde Eb7(9)/Bb, dominante substituta de Dm – IVm (Figura 55).

⁸⁷ Podemos citar, entre outros, os compositores Dorival Caymmi, João Donato, Roberto Menescal e Chico Buarque. Porém, apesar de terem utilizado esse recurso harmónico em algumas de suas obras, até onde se pôde apurar, nenhum deles o fez de maneira tão recorrente quanto Tom Jobim.

Am

SubV7(9)/IV IVm

SubV7(9)/IV IVm

Figura 55 – Trecho do manuscrito do *Tema no Poço Fundo*, de Tom Jobim (Jobim, s.d.)

4.10 – SE TODOS FOSSEM IGUAIS A VOCÊ

Na canção *Se todos fossem iguais a você*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, no arranjo de Paulo Jobim que consta do *Cancioneiro Jobim* (Figura 56), também num contexto de resolução decetiva, tem-se a cifragem aparente Bbm6, na tonalidade de Sib maior, a corresponder à dominante substituta de Dm7(9) – IIIIm7(9). Trata-se, na verdade, do acorde Eb7(9)/Bb, ou seja, SubV7(9)/III.

A presença do acorde A7(b9/b13) – V7(b9/b13)/III – no compasso anterior, a preceder o acorde Dm7(9) – IIIIm7(9) –, do qual é dominante, é mais um elemento a corroborar a função de dominante

substituta – Eb7(9)/Bb – da cifra Bbm6. O mesmo trítono (Dó# - Sol), por enarmonia, está presente nas três cifras envolvidas – A7(b9/b13), Bbm6 e Eb7(9)/Bb –, a pedir resolução no Dm7(9). Outra questão relevante é que todas as notas às quais as três cifras remetem estão inseridas, por enarmonia, na escala alterada de Lá (Figura 57).

Figura 56 - Trecho da partitura de *Se todos fossem iguais a você*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007a, p. 116)

Figura 57 - Escala alterada de Lá

A presença da mesma cifragem aparente (Bbm6) no manuscrito original (Figura 58), que é da primeira fase do compositor⁸⁸, corrobora o já citado facto de que Tom Jobim utilizava essa idiosincrasia

⁸⁸ *Se todos fossem iguais a você* foi uma das primeiras parcerias de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Foi feita para a peça *Orfeu da concepção*, em 1956 (Cabral, 1997).

harmónica desde o início da carreira. Na mesma tonalidade de Sib maior, a cifragem aparente Bbm6 está também a corresponder ao acorde Eb7(9)/Bb, dominante substituta de Dm7 (IIIm7).

Bb

The image shows a handwritten musical manuscript for the song "Se todos fossem iguais a você". The manuscript is written on aged paper and includes staves for Guitar, Piano, Violin (V.), Viola, Cello, Bass, and Drums (Bat.). A red box highlights the chord "SubV7(9)/III" in the guitar part, which corresponds to the Bbm6 chord mentioned in the text. The manuscript is dated 1956.

Figura 58 – Trecho do manuscrito de *Se todos fossem iguais a você*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Jobim, 1956)

4.11 – *POR CAUSA DE VOCÊ*

Na canção *Por causa de você* (Figuras 59 e 61), de Tom Jobim e Dolores Duran, tem-se mais um exemplo da utilização, por parte de

Tom Jobim, da cifra $Xm6$, com função de dominante, a preparar acordes menores. Na tonalidade de Lá maior, a cifragem aparente $Gm6$ surge como dominante de $Bm7$ ($IIm7$). Trata-se, na verdade, da dominante substituta de $Bm7$ ($IIm7$), ou seja, $C7(9)/G$, com a fundamental omitida: $SubV7(9)/II$. Pode-se também atribuir a origem desse acorde ($Gm6$) à escala alterada de $F\#$ (dominante de Bm). Todas as notas obtidas a partir da cifra $Gm6$ (Sol - Mi - Sib - Ré) pertencem à escala alterada de $F\#$ (Figura 60)⁸⁹. Nesse contexto, tem-se o $Gm6$ equivalendo não apenas ao $C7(9)/G - SubV7(9)/II -$, mas também ao $F\#(alt) - V7(alt)/II$ ⁹⁰.

Dispostas a partir da cifra $Gm6$, as notas do acorde, todas pertencentes à escala alterada de $F\#$, têm como resultado uma sonoridade significativamente diferenciada, independentemente do acorde ser considerado dominante secundária ou dominante substituta do $IIm7$.

⁸⁹ Deve-se, nesse caso, sempre considerar a possibilidade de enarmonização de algumas notas. No tocante à escala alterada, segundo Guest, deve-se evitar apenas a enarmonização das notas do trítono (Guest, 2006, Vol. 2, p. 27).

⁹⁰ Sobre essa questão, discorre Guest: "... o acorde $m6$ disfarça $V7(alt) \frac{1}{2}$ tom abaixo ou $SubV7(\#11) 5j$ abaixo" (Guest, 2006, Vol. 2, p. 29).

A

The musical score consists of six staves of music in the key of F# major. The chords and voicings are as follows:

- Staff 1: A7M(9), A⁶, A7M(9), A7(13), Bm7, Bm(#5), Bm7, E7(^{b9}/₁₃)
- Staff 2: Bm7, **SubV7(9)/II Gm6**, Bm7, E7(9), C#m7, G7(#11)
- Staff 3: F#7(^{b13}), F#7(^{b9}/₁₃), D7M, D6, D#m7(^{b5}), G#7(^{b13})
- Staff 4: C#m7, G#7(^{b13}), C#m7(^{b5}), F#7(^{b13}), Bm7, **SubV7(9)/II Gm6**
- Staff 5: Bm7, E7, C#7(13), C#7(^{b13}), F#⁷/₄(9), F#7(^{b9}), Bm7, Bm/A
- Staff 6: G#m7(^{b5}), E7, C#m, C#m7, F#7(^{b9}), Bm7, **SubV7(9)/II Gm6**

Figura 59 – Trecho da partitura de *Por causa de você*, de Tom Jobim e Dolores Duran (Chediak, 1990, Vol. 3, p. 87)

The musical notation shows the altered scale of F# major: F# (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter).

Figura 60 – Escala alterada de Fá#

Interessante observar que, no *Cancioneiro Jobim* (Figura 50), na mesma tonalidade de Lá maior, a cifração aparente a corresponder à dominante substituta do segundo grau é Em7(^{b5}), em vez de Gm6. Trata-se, porém, das mesmas notas – Em7(^{b5}): Mi - Sol - Sib - Ré; Gm6: Sol - Sib - Ré - Mi. Está, pois, a corresponder à mesma

dominante substituta de Bm7 (IIIm7), com a fundamental também omitida, só que na primeira inversão: C7(9)/E. Pode-se também considerar que o Em7(b5) está a corresponder ao V7(b9/b13)/II, ou simplesmente V7(alt)/II, na terceira inversão e com a fundamental omitida: F#7(b9/b13)/E ou F#7(alt)/E.

A

Chords: Amaj7(9) A6 Amaj7(9) A7(9) D6/A D6 Fdim7

Lyrics: Ah, vo - cê - es - tá ven - do só Do je - to que eu fi - quei E que tu - do fi - cou
Ah, take a look and you'll see The way I have be - come And the way things be - came

Chords: Bm SubV7(9)/II Em7(b5) Bm7 E7 Amaj7(9) Em6/G F#7 F#7

Lyrics: U - ma tris - te - za tão gran - de Nas coi - sas mais sim - ples Que vo - cê to - cou
Sad - ness and sor - row are here In all lit - tle things You touched with your hands

Figura 61 - Trecho da partitura de *Por causa de você*, de Tom Jobim e Dolores Duran (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2001, p. 287)

No manuscrito do arranjo de Claus Ogerman, feito para o disco *A certain Mr. Jobim* (Jobim, 1967b), cuja gravação teve a participação de Tom Jobim (voz, piano e guitarra), a cifragem aparente Xm6 surge

a preparar não apenas o segundo grau (IIIm7), como nos exemplos anteriores, mas também o terceiro (IIIIm7) (Figura 62). Nesse contexto, na tonalidade de Si bemol maior, o Bbm6 está a substituir o acorde Eb7(9)/Bb – SubV7(9)/III – que, por sua vez, tem a mesma função que o V7(b13)/III que consta dos exemplos anteriores. Porém, o que é mais relevante é o facto de que a cifragem aparente Xm6, nesse contexto, traz uma sonoridade diferenciada, tipicamente jobiniana, à dominante do IIIIm7, independentemente de ser considerada como V7/(b13)/III ou o SubV7(9)/III.

Bb

Figura 62 - Trecho do manuscrito de *Por causa de você*, de Tom Jobim e Dolores Duran – Arranjo: Claus Ogerman (Jobim & Duran, 1967c)

4.12 – *DINDI*

Na canção *Dindi*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, num contexto muito parecido, também na tonalidade de Lá maior, surgem as cifragens aparentes Am6 e Gm6, como dominantes de acordes menores (Figura 63). Ambas têm a mesma origem que o Gm6 de *Por causa de você*, ou seja, sua função de dominante está associada à dominante substituta ou à escala alterada. Nesse contexto, a cifra Am6 está a corresponder à dominante substituta do C#m7 (IIIIm7), D7(9)/A, com a fundamental omitida, e todas as suas notas (Lá - Fá# - Dó - Mi) pertencem à escala alterada de Sol# (Figura 64).

A cifra Gm6, por sua vez, está a corresponder à dominante substituta do Bm7 (IIIm7), C7(9)/G, com a fundamental omitida, e todas as suas notas (Sol - Mi - Sib - Ré), como já foi colocado, pertencem à escala alterada de Fá# (Figura 60).

O efeito característico da cifragem aparente Xm6 como dominante de acordes menores fica ainda mais evidente nessas duas ocorrências, já que os acordes Xm6 são repetidos duas vezes, antecedendo sempre os acordes menores dos quais são dominantes. Embora não haja modulação, o compositor chega a sugerir-la, em dois momentos, nesse trecho.

A

Figura 63 – Trecho da partitura de *Dindi*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira (Chediak, 1990, Vol. 3, p. 45)

Figura 64 – Escala alterada de Sol#

No manuscrito original de Tom Jobim (Figura 65), pode-se corroborar a utilização de acordes $Xm6$ na preparação de acordes menores. Trata-se, nesse caso, da tonalidade de Dó maior. Embora não haja cifras no trecho, as notas remetem às mesmas dominantes substitutas, do $IIIIm7$ e do $IIm7$, na segunda inversão e com a fundamental omitida. Correspondem, pois, às cifragens aparentes $Cm6$ e $Bbm6$, cujas funções, como já foi dito, são de dominante substituta do $IIIIm7$ ($Em7$) e do $IIm7$ ($Dm7$), respectivamente, ou seja, $F7(9)/C$ e $Eb7(9)/Bb$.

C

The image shows a handwritten musical score for the song 'Dindi'. It consists of two staves of music. Four red boxes are drawn around specific chord notations in the score. The first box, located in the upper staff, contains the notation 'SubV7/III Cm6'. The second box, also in the upper staff, contains 'SubV7/III Cm6'. The third box, in the lower staff, contains 'SubV7/II Bbm6'. The fourth box, in the upper staff, contains 'SubV7/II Bbm6'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Figura 65 – Trecho do manuscrito de *Dindi*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira (Jobim, 1964)

Também na tonalidade de Dó maior, no *Cancioneiro Jobim* (Figura 66), encontram-se as mesmas cifragens aparentes Cm6 e Bbm6, em alternância com os acordes menores que estão a preparar: Em7 (III^m7) e Dm7 (II^m7). Mais uma vez, surgem cifras Xm6 a corresponder a dominantes substitutas: SubV7(9)/III e SubV7(9)/II.

C

Fi - ca, Din - di O - lha, Din - di E as á - guas des - te rio Aon - de
 Hap - py, Din - di When you're with me I love you more each day Yes I

vão eu não sei A mi - nha vi - da in - teira Es - pe - rei, es - pe - rei Por vo -
 do, yes I do I'd let you go a - way If you'd take me with you Don't you

Chords: Fm (11maj7), Cmaj7, F#m7(b5), B7, Em, SubV7/III Cm6, Em, A7, Dm, SubV7/II Bbm6, Dm, SubV7/II Bbm6, Dm, G7(b9)

Figura 66 – Trecho da partitura de *Dindi*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2001, p. 251)

4.13 – *BRIGAS NUNCA MAIS*

Outro exemplo, bastante elucidativo, da cifragem aparente Xm6 a trazer uma sonoridade diferenciada a uma dominante de um acorde menor, ocorre na canção *Brigas nunca mais*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Na recorrente tonalidade de Lá maior, surge mais uma vez a cifra Gm6 a corresponder à dominante substituta do acorde Bm7(9) – IIm7(9) –, ou seja, C7(9)/G (Figura 67).

A relevante presença do acorde F#7(b13) – V7(b13)/II –, dois compassos antes, a preceder o acorde Bm7(9) – IIm7(9) –, do qual é dominante, também corrobora a função harmónica da cifragem aparente Gm6. Ao analisar os dois acordes, Gm6 e F#7(b13), constata-se que possuem exatamente as mesmas notas, por enarmonia, com exceção do baixo⁹¹. O mesmo ocorre em relação à supracitada dominante substituta do IIm7, C7(9), que possui todas as notas (por enarmonia) do Gm6 e do F#7(b13), com exceção do baixo. Na figura 68, tem-se os três acordes – Gm6, F#7(b13) e C7(9) – dispostos no pentagrama, com os respectivos diagramas para guitarra.

A

Figura 67 – Trecho da partitura de *Brigas nunca mais*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Chediak, 1990, Vol. 1, p. 67)

⁹¹ A nota do baixo (Sol) do acorde Gm6, caso fosse considerada no acorde F#7(b13), seria a nona menor. Como não existe quarta inversão (nona no baixo), tal abordagem torna-se inadequada, embora alguns autores recorram a ela.

G m6 F#7(b13) C7(9)

Figura 68 – Acordes Gm6, F#7(b13) e C7(9), com diagramas para guitarra

Como se viu em outros exemplos, outra comprovação da proximidade entre os três acordes em questão – Gm6, F#7(b13) e C7(9) –, a justificar ainda mais a presença do Gm6 como dominante do Bm7(9) – IIIm7(9) –, é o facto de que todas as notas presentes nos três acordes pertencem à escala alterada de Fá# (Figura 69).

Figura 69 – Escala alterada de Fá#

Por fim, a alternância entre o F#7(b13) e o Gm6, na função de dominantes do Bm7(9), sugere que a opção pela cifragem aparente Gm6 foi provavelmente uma opção do compositor para obter uma sonoridade diferenciada para a dominante secundária do segundo grau, independentemente de esta ser considerada V7/II – F#7(b13) – ou SubV7/II – C7(9)/G.

No arranjo que consta do *Cancioneiro Jobim*, na tonalidade de Dó maior, tem-se a mesma cifragem aparente Xm6, a corresponder à dominante substituta do IIm7. Trata-se da cifra Bbm6, cuja função, na verdade, é de SubV7(9)/II, ou seja, Eb7(9)/Bb (Figura 70).

A presença do acorde A7(b9) – V7(b9)/II –, dois compassos antes, a preceder o acorde Dm7(9) – IIm7(9) –, do qual é dominante, também corrobora a função harmónica da cifragem aparente Bbm6. Da mesma maneira que ocorreu no exemplo anterior (Figura 67 – Lá maior), ao analisar os três acordes em questão, Bbm6, A7(b9) e Eb7(9)/Bb, constata-se que possuem todas as notas, por enarmonia, da escala alterada de Lá (Figura 71).

The image shows a musical score for the song "Brigas nunca mais". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major). The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of music, and the second system contains the next two lines. Chords are indicated above the staff. A red box labeled 'C' is in the top left. Two other red boxes highlight specific chords: 'V7(b9)/II A7(b9)' and 'SubV7(9)/II Bbm 6'.

Chords shown in the score:

- D \flat 9
- Cmaj7
- B7(\flat 13)
- B \flat 6
- V7(b9)/II A7(b9)
- Dm7
- SubV7(9)/II Bbm 6
- Dm7(9)
- G7(13)

Vocal lyrics:

Che - gou, sor - riu, ven - ceu De - pois cho - rou E_en - tão fui eu -
 - quem con - so - lou Su - a tris - te - - - za Na - cer - te -

Figura 70 - Trecho da partitura de *Brigas nunca mais*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2001, p. 66)



Figura 71 - Escala alterada de Lá

4.14 – JANELAS ABERTAS

Em *Janelas abertas*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, tem-se outro exemplo, bastante elucidativo, da cifragem aparente Xm6 a trazer uma sonoridade diferenciada a uma dominante de um acorde menor. No *Songbook Tom Jobim*, na tonalidade de Sib maior, a cifragem aparente Abm6, surge a corresponder à dominante substituta de Cm7 (IIIm7), ou seja, trata-se do acorde Db7(9)/Ab (Figura 72).

Bb

Chords shown: Bb7M, Fm7, Bb7, Ebm(7M), Bb7M, Dm7, Dbm7, Cm7, SubV7(9)/II Abm6, Cm7.

Figura 72 - Trecho da partitura de *Janelas abertas*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (Chediak, 1990, Vol. 1, p. 85)

No mesmo trecho, no *Cancioneiro Jobim*, na tonalidade de Lá maior (Figura 73), tem-se também o Xm6 (Gm6), a corresponder à dominante substituta do IIm7 (Bm7). Trata-se, portanto, do acorde C7(9)/G – SubV7(9)/II. Porém, a presença do F#7(b9) – V7(b9)/II –

no compasso seguinte, também a preceder o Bm7, está a corroborar a função do Gm6 como dominante secundária: V7(b9)/II. Nesse caso, como em outros já citados, a proximidade entre os três acordes – Gm6, F#7(b9) e C7(9)/G – pode ser atribuída ao facto de que todas as notas em questão pertencem à escala alterada de Fá#.

A

Amaj7 C#m7 Cm7 Bm7 **SubV7/II** Bm7 **V7(b9)/II**
 G m 6 F#7(b9)

Eu po - de - ri - a par - tir Sem di - zer pra_on de vou Nem se de - vo vol - tar
 Co - mo uma ca - sa va - zia U - ma ca - sa som - bri - a Sem luz nem ca - lor

Bm7 F#7(b9) Bm7 D m/F E7
 al Coda ⊕
 Sim Eu po - de - ri - a mor - rer de dor

Figura 73 – Trecho da partitura de *Janelas abertas*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2007a, pp. 174-175)

4.15 – CHEGA DE SAUDADE

Na canção *Chega de saudade*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, tem-se muito provavelmente uma das mais conhecidas e

executadas ocorrências do acorde Xm6 a substituir a dominante de um acorde menor⁹². No caso, trata-se da dominante substituta primária. Tanto no *Songbook Tom Jobim* quanto no *Cancioneiro Jobim* (Figuras 74 e 75), na tonalidade de Ré menor, o acorde Bbm6 está a substituir o acorde Eb7(9)/Bb, com a fundamental omitida: SubV7⁹³. Como já foi colocado em outros exemplos, pode-se também atribuir a origem desse acorde (Bbm6) à escala alterada de Lá (dominante de Dm). Todas as notas obtidas a partir da cifra Bbm6 (Sib - Sol - Réb - Fá) pertencem à escala alterada de Lá (Figura 76)⁹⁴.

Nesse exemplo, como em outros já citados, tem-se o Bbm6 equivalendo não apenas ao Eb7(9)/Bb – SubV7(9) –, mas também ao A7(alt) – V7(alt). Chega-se a uma sonoridade diferenciada, independentemente de o acorde ser considerado dominante (V7) ou dominante substituta (SubV7).

⁹² A canção *Chega de saudade* foi um marco para a bossa nova e para as carreiras de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto. Deu nome àquele que é considerado o primeiro LP do movimento.

⁹³ Não faz parte do objeto de estudo desta investigação a análise e a abordagem das letras das canções, bem como sua relação com a melodia e a harmonia. Neste caso, porém, convém salientar que a presença desse acorde coincide com um momento importante e significativo da letra da canção, o pronome “ela”, nos primeiros compassos da canção: “Vai minha tristeza e diz a ela que se sem ela não pode ser...”

⁹⁴ Convém reiterar que, em casos como esse, deve-se sempre considerar a possibilidade de enarmonização de algumas notas. No tocante à escala alterada, segundo Guest, deve-se evitar apenas a enarmonização das notas do trítone (Guest, 2006, Vol. 2, p. 27).

Dm

E7/B Eb/Bb A7 Dm7 Eb7(9) Dm voz

Dm/C B° SubV7(9) Bbm6 A7(b13)

1. Dm7 Eb7(9) Dm7 E7(9) Am7

Figura 74 - Trecho da partitura de *Chega de saudade*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (Chediak, 1990, Vol. 2, p. 55)

Dm

Eb7($\sharp 11$) D m D m/C E7/B

Vai, mi - - - nha tris - te - - - za. E - - -

SubV7(9) Bbm 6 A7 D m Eb7($\sharp 11$)

diz - a e - la que sem e - la não po - de ser. Diz -

Figura 75 - Trecho da partitura de *Chega de saudade*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2001, p. 57)



Figura 76 – Escala alterada de Lá

4.16 – SÍNTESE

Por fim, para dar maior clareza às análises harmônicas apresentadas, dispomos, no Quadro 6, todos os supracitados exemplos de cifragem aparente, cada um acompanhado da respectiva cifragem analítica, bem como de sua função harmônica. No caso de mudanças de tonalidade de uma fonte para outra (manuscritos, *Songbook Tom Jobim* e/ou *Cancioneiro Jobim*), manteve-se uma das tonalidades como referência, tendo sido feitas as devidas observações.

Quadro 6 – Exemplos de cifragem aparente apresentados, com as respectivas cifragens analítica e “a partir da função”

Canção	Tonalidade	Cifragem aparente			Cifragem analítica	Cifragem a partir da função
		Manuscrito ou Partitura	Songbook Tom Jobim	Cancioneiro Jobim		
Corcovado	Dó maior	Am6	Am6	Am6	V7(9)/V	D7(9)/A
		G#dim	G#º(b13)	G#dim7(b13)	SubV7(#9)	Db7(#9)/Ab
Por toda a minha vida	Lá menor	Abdim	Fm6/Ab	Fm/Ab	V7(b9/b13)	E7(b9/b13)/G#
		Abdim	G#º(b13)	G#dim	SubV7(#9)/bIII	Db7(#9)/Ab
Pensando em você	Sib maior	-	-	Fm/Ab	SubV/VI	Ab7(13)
Modinha	Ré menor	Bbm6	-	Bbm6	SubV7(9)	Eb7(9)/Bb
Ela é carioca	Mi maior	-	Dm6	Dm6	SubV7(9)/II	G7(9)/D
		-	C#m6	F#7(9) ⁽¹⁾	V7(9)/V	F#7(9)/C#
Caminhos cruzados	Lá maior	-	Gm6	F#7(b13)	SubV7(9)/II	C7(9)/G
		-	F#m6	B7(13) (b13)	V7(9)/V	B7(9)/F#
		-	Fº(b13)	E7/4(9) E7(b9/13)	SubV7(#9)	Bb7(#9)/F
Anos dourados	Lá maior	-	Dm6/F	Dm6/F ⁽²⁾	V7(b9/b13)/VI	C#7(b9/b13)/E#
Chovendo na roseira	Láb mixolídio (seção A)	Ebm7/Ab	Ab7/4(9) ⁽³⁾	Ab7/4(9)	bVII (pedal de tônica)	Gb/Ab
Tema no Poço Fundo	Lá menor	Bbm6	-	-	SubV7(9)/IV	Eb7(9)/Bb
Se todos fossem iguais a você	Sib maior	Bbm6	-	Bbm6	SubV7/III	Eb7(9)/Bb
Por causa de você	Lá maior	-	Gm6	Em7(b5)	SubV7(#9)/II	C7(9)/G
Dindi	Lá maior	-	Am6	Am6 ⁽⁴⁾	SubV7(9)/III	D7(9)/A
		-	Gm6	Gm6 ⁽⁴⁾	SubV7(9)/II	C7(9)/G
Brigas nunca mais	Lá maior	-	Gm6	Gm6 ⁽⁵⁾	SubV7(9)/II	C7(9)/G
Janelas abertas	Sib maior	-	Abm6	Abm6 ⁽⁶⁾	SubV7(9)/II	Db7(9)/Ab
Chega de saudade	Ré menor	-	Bbm6	Bbm6	SubV7(9)	Eb7(9)/Bb

⁽¹⁾ *Ela é carioca*, no *Cancioneiro Jobim*, está na tonalidade de Ré maior, portanto, esse acorde aparece como E7(9).

⁽²⁾ *Anos dourados*, no *Cancioneiro Jobim*, está na tonalidade de Sol maior, portanto, esse acorde aparece como Cm6/Eb.

⁽³⁾ *Chovendo na roseira* (seção A), no *Songbook Tom Jobim*, está no modo Lá mixolídio, portanto, esse acorde aparece como A7/4(9).

⁽⁴⁾ *Dindi*, no *Cancioneiro Jobim*, está na tonalidade de Dó maior, portanto, esses dois acordes aparecem como Cm6 e Bbm6.

⁽⁵⁾ *Brigas nunca mais*, no *Cancioneiro Jobim*, está na tonalidade de Dó maior, portanto, esse acorde aparece como Bbm6.

⁽⁶⁾ *Janelas abertas*, no *Cancioneiro Jobim*, está na tonalidade de Lá maior, portanto, esse acorde aparece como Gm6.

Fonte: Elaboração própria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caminho trilhado nesta investigação, acredita-se que muitas das indagações em relação à harmonia jobiniana, presentes nas aulas de harmonia e no fazer musical diário, foram devidamente esclarecidas. Muito, porém, há que ser feito em futuros trabalhos. Das constatações a que se chegou com esta pesquisa, duas são especialmente relevantes. A primeira é a de que a abordagem a partir dos processos de cifragem pode, sim, constituir uma importante ferramenta no estudo de aspectos harmônicos da obra de Tom Jobim, podendo futuramente se estender a outros compositores. A segunda, a de que, efetivamente, a cifragem analítica (Chediak, 1986; Guest, 2006; Nettles & Ulanowsky, 1987), bem como a CA da música popular, podem ser utilizadas como ferramentas de análise harmônica na abordagem de diversos gêneros e estilos musicais. Essa última constatação foi possível, entre outros fatores, a partir da abordagem dos diferentes sistemas e padrões de cifragem.

Adentrar no vasto universo da harmonia jobiniana é sempre tarefa instigante, desafiadora e, acima de tudo, enriquecedora. No processo vivenciado, acredita-se ter evidenciado relevantes aspectos desse universo, a partir de exemplos extraídos de canções deveras representativas, devidamente analisados e abordados, a ter como referência os processos de cifragem adotados pelo compositor, ao longo de sua trajetória.

Nos supracitados exemplos, através da observação atenta de mudanças significativas na cifragem de determinados acordes por parte do compositor ao longo dos anos, pôde-se chegar a uma melhor compreensão da maneira como ele alterava pontualmente a estrutura dos acordes (e, conseqüentemente, a sua sonoridade), a incluir

determinadas notas e a omitir outras, lançando mão, muitas vezes, da cifragem aparente, e sempre com um propósito musical claramente definido. Um exemplo assaz relevante é a utilização da cifragem aparente com o propósito de trazer sonoridades diferenciadas à função dominante, a partir da omissão de determinadas notas do acorde e da inserção de tensões, em especial a duplicação da nona, ou da décima terceira, com a omissão da sétima. Tais alterações têm nítidas implicações no desenrolar harmónico (Persichetti, 1961) e muitas delas tornaram-se viáveis, acredita-se, devido à opção do compositor pela cifragem aparente, como é o caso da cifra Xm, na primeira inversão, a representar uma dominante com a sétima omitida, a nona menor duplicada e a décima terceira menor. Exemplos como esse são deveras representativos da harmonia jobiniana. Acredita-se, portanto, que as referidas alterações e mudanças estavam associadas à busca por novas possibilidades harmónicas e, conseqüentemente, novas sonoridades, o que pôde ser constatado em grande parte dos exemplos apresentados.

Convém, ainda, ressaltar a importância das entrevistas realizadas, com Haroldo Mauro Júnior (2022) e Ricardo Gilly (2022). Trata-se de profissionais de notória competência, que participaram ativamente do processo de elaboração e/ou revisão das publicações *Songbook Tom Jobim* (Chediak, 1990) e/ou *Cancioneiro Jobim* (Jobim, Paulo et al. (Org.), 2000, 2001, 2002, 2007a, 2007b, 2007c). No caso de Ricardo Gilly, soma-se a isso o fato de ele ter trabalhado diretamente com Tom Jobim, no processo de notação e revisão de inúmeras obras. Nesse contexto, foi extremamente gratificante o testemunho de procedimentos adotados pelo próprio Tom Jobim, condizentes com a abordagem e a análise de alguns exemplos apresentados nesta tese. Isso, aliado à concordância dos entrevistados em relação à análise da grande maioria dos trechos de canções

apresentados, como consta das entrevistas, corrobora, acredita-se, a viabilidade do caminho trilhado.

Por fim, considera-se, pois, que esta investigação contribuiu para uma melhor compreensão de relevantes aspectos da harmonia jobiniana e, conseqüentemente, da obra e do processo criativo do genial compositor brasileiro. Futuras abordagens, porém, a ter como referência os processos de cifragem jobinianos, podem vir a esclarecer muitas outras questões no tocante à constante busca do compositor por estruturas harmônicas diferenciadas e assaz idiomáticas.

REFERÊNCIAS

- Academia Brasileira de Música*. (s.d.). Obtido de <https://abmusica.org.br/academicos/#fundadores>
- Almada, C. (2009). *Harmonia funcional*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Almada, C. d. (2010). Chovendo na roseira de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana. *Per Musi*, n.22, pp. 99-106.
- Almada, C. d. (2021). Relações de simetria na estrutura de Eu te amo, de Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda. *Orfeu*, 6, n. 3, pp. 80 - 108.
- Almada, C., Chagas, I., Gomes, C., Kühn, M., & Penchel, J. (2017). Relações neorriemanianas de acordes de sétima na primeira fase composicional de Antônio Carlos Jobim. *4º encontro internacional de teoria e análise musical* (pp. 173 - 183). São Paulo: ECA/USP.
- Anonymous. (Séc. X). *Dialogus de Musica*.
- Bacal, T., Coelho, F. O., Medeiros, T. G., & Naves, S. C. (2001). Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 51.
- Bent, I., Hughes, D., Provine, R., Rastall, R., Kilmer, A., Hiley, D. S., . . . Bent, M. &. (2001). *Notation*. Obtido de Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020114>
- Bon, R. (2016). A suspensão da tonalidade de Debussy e suas influências na música de Tom Jobim. *Refletir*, 2 (n.2).

- Brandt, C., & Roemer, C. (1976). *Standard chord symbol notation: A Uniform System for the Music Professtion*. Roerick Music Co.
- Brisolla, C. (2006). *Princípios de Harmonia Funcional* (2ª ed.). São Paulo: Annablume.
- Brito, T. A. (2015). *Hans-Joachin Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Peirópolis.
- Cabral, G., & Willey, R. (2007a). Analyzing harmonic progressions with HarmIn: the music of Antônio Carlos Jobim. *11º Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM)*.
- Cabral, G., & Willey, R. (2007b). Representing Antônio Carlos Jobim's Harmonic. *11º Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM)*.
- Cabral, S. (1997). *Antônio Carlos Jobim: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Calado, C. (10 de julho de 2008). Um cantinho, um mundo. *Folha de São Paulo*.
- Camara, F. A. (2008). Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual (Tese de doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- Cardoso, A. N. (2019). Cifragem analítica para sistemas musicais tonais, modais e tonais/modais. *Música em Diálogo*, pp. 68-75.
- Carneiro, J. M. (2015). O design musical em canções de Antônio Carlos Jobim. *Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. Rio de Janeiro.
- Cezimbra, M., Callado, T., & Souza, T. d. (1995). *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan.
- Chailley, J. (1977). *Traité historique d'analyse harmonique*. Paris: Alphans Leduc.

- Chediak, A. (1984). Dicionário de acordes cifrados: harmonia aplicada à música popular. Irmãos Vitale.
- Chediak, A. (1986). *Harmonia e improvisação* (2ª ed., Vols. 1-2). Rio de Janeiro: Lumiar.
- Chediak, A. (1990). *Songbook Tom Jobim* (Vols. 1-3). Rio de Janeiro: Lumiar.
- Chizzotti, A. (2000). *Pesquisa em ciências humanas e sociais* (4ª ed.). São Paulo: Cortez.
- Corelli, A. (ca. 1740). *Twelve sonatas for two violins & a bass with a thorough bass for the organ or piano-forte, opera terza*. London: John Johnson.
- Deslauriers, J. P., & Kérisit, M. (2008). O delineamento de pesquisa qualitativa. In: *A pesquisa qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos*, 127-153. (A. C. Nasser, Trad.) Petrópolis: Vozes.
- Dias, C. E. (2017). Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo: trilhas de uma moderna brasilidade musical (Tese de doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- Díaz, M. T., & González, M. V. (2017). Cifrado y funcionalidad en la armonía tonal. *Artes La Revista*, 24, pp. 78-100.
- Duarte, L. C. (2010). Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim : revelação e transfiguração da identidade da obra musical (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília.
- Fagerlande, M. (2000). Comentários sobre o capítulo "Thorough Bass Methods" do livro *Compositional Theory in the Eighteenth Century* de Joel Lester. (C. d.-R. Programa de Pós-graduação em Música, Ed.) *Cadernos do Colóquio: 2000*, pp. 8-16.

- Faria, A. G. (2006). Harmonia Tradicional, Harmonia Funcional e Música Popular: uma reflexão motivadora. *XVI Congresso da ANPPOM*, pp. 396-400.
- Faria, A. G. (2007). Harmonia funcional, arranjos e a velha condução de vozes. *Em Pauta*, v. 18 - n. 31, pp. 81-94.
- Filho, C. R., & Lopes, E. (09 de 2020). Princípios da identidade e da harmonia idiomática de Antonio Carlos Jobim. *European review of artistic studies*, 11, pp. 3-28.
- Forte, A. (1962). *Tonal Harmony in Concept and Practice*. Holt, Rinehart and Winston.
- Freeman, P. (2019). *The Music of Antonio Carlos Jobim*. Bristol; Chicago: Intellect .
- Freire, N. (23 de julho de 2015). (A. Dias, Entrevistador) Rio de Janeiro. Obtido de http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Depoimento_de_Nelson_Freire_parte_1
- Freire, R. D., & Oliveira, H. M. (2005). O uso de acordes de empréstimo modal (AEM) na música de Tom Jobim. *Anais da ANPOOM*, pp. 907-915.
- Freitas, S. P. (2010). Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. *Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)*.
- Freitas, S. P. (2017). Passar dos limites? Harmonias de mediantes e repertório popular no Brasil. *Opus*, 23, pp. 104 - 146. doi:10.20504/opus2017a2305
- Freitas, S. P. (2019). Ambiguidade uma palavra-chave na trajetória da teoria tonal. *Revista Vórtex*, v.7, n.2, pp. 1-31.
- Gallardo, C. L. (2017). De Rameau a Schenker: Principales teorías armónicas. (C. S. Málaga, Ed.) *Hoquet*, 5, pp. 35-52.

- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social* (6ª ed.). São Paulo: Atlas .
- Gilberto, J. (1977). Amoroso (LP). *Caminhos cruzados (Tom Jobim e Newton Mendonça)*, faixa 6. Wea.
- Gilly, R. (22 de setembro de 2022). Entrevista. (C. R. Filho, Entrevistador)
- Gnattali, R., & Ribeiro, A. (1950). *Radamés Gnattali - Acervo - Partituras*. Obtido de www.radamesgnattali.com.br: <https://radamesgnattali.com.br/partituras/teste-01/>
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. (J. C. Mielke, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.
- Grove, D. (1972). *Arranging concepts complete*. Los Angeles: Alfred Publishing CO., INC.
- Guest, I. (1996). *Arranjo: método prático* (Vols. 1-2). Rio de Janeiro: Lumiar.
- Guest, I. (2006). *Harmonia: método prático* (Vols. 1-2). Rio de Janeiro: Lumiar.
- Guest, I. (2016). *Harmonia: método prático - modalismo* (Vol. 3). São Paulo: Irmãos Vitale S.A. Ind. e Com.
- Hal Leonard Corporation. (2007). *The real book* (6ª ed.). Hal Leonard Publishing Corporation.
- Heinichen, J. D. (1728). *Der general-bass in der composition*. Dresden: Johann David Heinichen.
- Hindemith, P. (s.d.). *Harmonia tradicional* (9ª ed.). (S. Lima, Trad.) Irmãos Vitale.
- Instituto Piano Brasileiro*. (s.d.). Obtido de http://institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/1o_Relatorio_Instituto_Piano_Brasileiro_04_11_2015

- Jobim, A. C. (1953). Pensando em você (partitura musical). Rio de Janeiro: Edições Euterpe Ltda.
- Jobim, A. C. (1956). Se todos fossem iguais a você (manuscrito). Instituto Antonio Carlos Jobim. Obtido de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4096>
- Jobim, A. C. (1963a). Corcovado (manuscrito). Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim. Obtido de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4516>
- Jobim, A. C. (1963b). Corcovado (manuscrito) - Arranjo: Claus Ogerman. Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim. Obtido de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4516>
- Jobim, A. C. (1963c). The Composer of Desafinado, Plays (LP). Verve.
- Jobim, A. C. (1965). Ela é carioca. Em *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* [LP]. Discovery.
- Jobim, A. C. (1965). Por toda a minha vida. Em *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* [LP]. Discovery.
- Jobim, A. C. (1967). A certain Mr. Jobim. [LP]. Warner Records.
- Jobim, A. C. (1967). Wave (manuscrito). Instituto Antonio Carlos Jobim. Obtido de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4574>
- Jobim, A. C. (1970). Childrens's games - Arranjo: Eumir Deodato. Legation Music Inc. (BMI).
- Jobim, A. C. (1972). Modinha (manuscrito). Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim. Obtido de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4082>
- Jobim, A. C. (1980a). Terra brasiliis (LP). Warner Bros Records Inc./WEA.
- Jobim, A. C. (1980b). Chovendo na roseira (Childrens's games) (manuscrito) - Arranjo: Claus Ogerman. Acervo do Instituto

- Antonio Carlos Jobim. Obtido de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7598>
- Jobim, A. C. (1987). *Caderno 19 (manuscrito)*. Obtido de Instituto Antonio Carlos Jobim: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7782>
- Jobim, A. C. (1993). *Antonio Carlos Jobim and friends*. Verve.
- Jobim, A. C. (20 de dezembro de 1993). *Entrevista - Programa Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura.
- Jobim, A. C. (1994a). *Antonio Brasileiro* (CD). Globo/Columbia.
- Jobim, A. C. (1994b). *Meu amigo Radamés* (manuscrito). Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim. Obtido de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4734>
- Jobim, A. C. (s.d.). *Tema no Poço Fundo* (manuscrito). Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim. Obtido de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7521>
- Jobim, A. C. (s.d.-a). *Corcovado*. New York, EUA: Duchess Music Corporation.
- Jobim, A. C. (s.d.-b). *Mexicali* (manuscrito). Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim. Obtido de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4083>
- Jobim, A. C. (s.d.-c). *Se todos fossem iguais a você*. Instituto Antonio Carlos Jobim. Obtido de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4462>
- Jobim, A. C., & Blanco, B. (1954a). *Melodia em Ré maior - Sinfonia do Rio de Janeiro* (manuscrito). Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim.
- Jobim, A. C., & Blanco, B. (1954b). *Em Sinfonia do Rio de Janeiro* [Disco, LP, 10 pol.]. WEA/Continental.

- Jobim, A. C., & Lobo, E. (1981). *Edu & Tom - Tom & Edu*. [LP]. Polygram/Philips.
- Jobim, A. C., & Moraes, V. d. (1958). *Por toda a minha vida* (Manuscrito) . Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim.
- Jobim, A. C., & Regina, E. (1974). *Elis & Tom*. Polygram.
- Jobim, A. t. (1967). *Por causa de você* (Tom Jobim e Dolores Duran) - Manuscrito - Arranjo: Claus Ogerman.
- Jobim, H. (1996). *Antônio Carlos Jobim: Um Homem Iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Jobim, Paulo et al. (Org.). (2000). *Cancioneiro Jobim: 1971 - 1982* (1ª ed., Vol. 4). Rio de Janeiro: Jobim Music; Casa da Palavra.
- Jobim, Paulo et al. (Org.). (2001). *Cancioneiro Jobim: 1959 - 1965* (1ª ed., Vol. 2). Rio de Janeiro: Jobim Music.
- Jobim, Paulo et al. (Org.). (2002). *Cancioneiro Jobim: obras escolhidas* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Jobim Music.
- Jobim, Paulo et al. (Org.). (2007a). *Cancioneiro Jobim: 1947 - 1958* (2ª ed., Vol. 1). Rio de Janeiro: Jobim Music.
- Jobim, Paulo et al. (Org.). (2007c). *Cancioneiro Jobim: 1983 - 1994* (2ª ed., Vol. 5). Rio de Janeiro: Jobim Music.
- Jobim, Paulo et al. (Org.). (2007b). *Cancioneiro Jobim: 1966 - 1970* (2ª ed., Vol. 3). Rio de Janeiro: Jobim Music.
- Júnior, H. M. (21 de setembro de 2022). Entrevista. (C. R. Filho, Entrevistador)
- Koellreutter, H.-J. (2018). *Harmonia Funcional: Introdução à Teoria das Funções Harmônicas*. São João Del Rei: Fundação Koellreutter.
- Kyzer, M. (2015). *Art music and the influence of jazz in the early 20th century: a brief survey*. Obtido de Academia.edu:

http://www.academia.edu/13848850/Art_Music_and_the_Influence_of_Jazz_in_the_Early_20th_Century_A_Brief_Survey

- Lange, A. (1927). *Arranging for the modern dance orchestra*. New York: Robbins Music Corporation.
- Lobo, E. (s.d.). 4' 36". Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=rPiCGHH6dX8>
- Mammi, L. (2002). Prefácio. Em P. Jobim, *Cancioneiro Jobim: Obras escolhidas* (Vol. 1 e 2). Rio de Janeiro: Jobim Music.
- Mawer, D. (2013). A música francesa reconfigurada no jazz modal de Bill Evans (French Music Reconfigured in the Modal Jazz of Bill Evans). *Per Musi*, 28, 7-14.
- Med, B. (1996). *Teoria da Música* (4ª ed.). Brasília: Musimed.
- Merhy, S. (2012). A Leitura e Interpretação de Cifras Alfabéticas no Teclado. *Revista Música Hodie*, V.12 - n.2, pp. 244-257.
- Nepomuceno, E. (s.d.). *Biografia*. Obtido de <http://www.arthurmoreiralima.com.br/site/biografia.htm>
- Nettles, B., & Ulanowsky, A. (1987). *Harmony 1-4*. Boston: Berklee College of Music.
- Ottman, R. W. (2000). *Advanced Harmony: theory and practice* (15ª ed.). New Jersey: Prentice Hall.
- Pacheco J., G. d. (2010). Que acorde é esse aí? Pluralidade: o processo criativo da re-significação de estruturas melódicas e harmônicas (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília.
- Pereira, M. (2011). *Cadernos de Harmonia (para violão)* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas.
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company.

- Pinto, M. T. (2011). Victor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music (1969-1974) em seu estilo composicional. *Per musí*, 23, pp. 45-57.
- Piston, W. (1959). *Harmony*. London: Victor Gollancz Ltd.
- PPGMUS - Programa de Pós-graduação em Música - UFRGS. (s.d.).
Obtido de <https://www.ufrgs.br/gppi/gnattali-radames/>
- Py, B. M. (2006). A harmonia na música popular brasileira: reflexões sobre a prática e a teoria da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX (Dissertação de mestrado). Departamento de Música, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- Rameau, J.-P. (1722). *Traité de l'Harmonie: reduite à ses principes naturels*. Paris: J. B. C. Ballard.
- Rameau, J.-P. (1732). *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement*. Paris: Boivin y Le Clair.
- Rameau, J.-P. (1744). *Traité de les accords, et leur succession, selon le système de la basse fondamentale*. Paris: J. M. Bruyset.
- Ramires, M. (2009). A análise harmônica e suas questões recorrentes: o legado de Rameau. *IV Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá (EPEM)*.
- Ramírez, L. A., Vargas, L. E., & Rodriguez, P. A. (2020). "El cifrado como herramienta analítica": Aproximación a tres sistemas de cifrado analítico em música. *1- Primer Encuentro Musical UNAD "Un Intercambio de Diálogos y Saberes"* (pp. 30-37). Bogotá: Universidad Nacional Abierta y a Distancia.
- Ribeiro, V. S. (2014). O modalismo na música popular urbana do Brasil. *Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (PPGMúsica/UFPR)*. Curitiba.
- Riemann, H. (1880). *Skizze einer neuen methode der harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf.

- Riemann, H. (1893). *Vereinfachte harmonielehre oder die lehre von den tonalen funktionen der*. London: Augener.
- Riemann, H. (1930). *Armonía y modulación*. (A. R. Maneja, Trad.) Barcelona: Labor.
- Ripke, J. (2017). Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. *Anais do III Simpósio Villa-Lobos - ECA/USP*.
- Ripke, J. (2018). Villa-Lobos e Tom Jobim: uma análise de influências. *Tulha, vol. 4, n. 1*, pp. 35-68.
- Ripke, J. (2019). Os quartetos de cordas de Villa-Lobos e a canção de câmara de Tom Jobim: uma análise comparativa. *Anais do V Simpósio Villa-Lobos*, pp. 120-139.
- Ripke, J. (2021a). Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos, a Bossa Nova e canção popular de câmara brasileira: aspectos harmônicos em comum. *Anais do VI Simpósio Villa-Lobos*, pp. 121-144.
- Ripke, J. (2021b). As Serestas de Villa-Lobos e as composições e arranjos para o album Canção do amor demais: uma análise comparativa. (C. d. Mídia, Ed.) *MusiMid - Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia, 1*, pp. 30 - 47.
- Rocha, R. (2021). O sistema de notação musical na Antiguidade Clássica: Uma introdução. *Classica, v. 34, n. 1*, pp. 269-277. doi:<https://doi.org/10.24277/classica.v34i1.957>
- Salles, P. d. (2014). A concisão modernista da Seresta nº 9 (Abril) de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, pp. 79-96. doi:<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p79-96>
- Schoenberg, A. (2001). *Harmonia*. (M. Maluf, Trad.) São Paulo: Editora UNESP.
- Schoenberg, A. (2004). *Funções estruturais da harmonia*. (E. Seincman, Trad.) São Paulo: Via Lettera.

- Severino, A. J. (2007). *Metodologia do trabalho científico* (23ª ed.). São Paulo: Cortez.
- Sher, C. (1988). *The new real book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Silva, E. L., & Menezes, E. M. (2005). *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação* (4ª ed.). Florianópolis: UFSC.
- Silva, P. d. (2010). Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet. *Alea*, 12 (n.1), pp. 107-122.
- Sousa, M. d. (2012). A Evolução da Notação Musical do Ocidente na História do Livro até à Invenção da Imprensa (Dissertação de mestrado). Departamento de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior. Covilhã.
- Suzigan, M. L. (2011). Tom Jobim e a moderna música popular brasileira – os anos 1950/1960. *Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo (USP)*.
- Tiné, P. J. (2008). Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. *Tese de Doutorado. São Paulo, SP, Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP)*.
- Tiné, P. J. (s/d). A Harmonia no Contexto da Música Popular: um Paralelo com a Harmonia Tradicional. *Revistas do CEMOrOc (EDF - FEUSP)*. Obtido de <http://www.hottopos.com/vdletras6/tine.htm>
- Viadana, L. G. (1605). *Cento concerti ecclesiastici*. Venezia: Giacomo Vincenti.
- Vogler, G. J. (1802). *Handbuch zur Harmonielehre*. Praga: K. Barth.
- Weber, G. (1842). *Theory of musical composition*. (J. F. Warner, Trad.) Boston: J. H. Wilkins & R. B. Carter.

Wolff, D. (2007). Tênuas diferenças: Canções populares de Tom Jobim escondem referências a Villa-Lobos e ao romantismo enquanto obras sinfônicas assumem os acordes da bossa nova. *Continente Multicultural*, 73. Obtido de https://danielwolff.com/artigos_br/Jobim.htm

ANEXO 1 – ENTREVISTA: HAROLDO MAURO JÚNIOR

Entrevista realizada pela aplicação *Zoom*, no dia 21 de setembro de 2022, das 13h às 14h38 (horário de Portugal Continental).

Celso Bastos (CB) – Bom dia, Haroldo. Muito obrigado pela disponibilidade.

Haroldo Mauro Júnior (HMJ) – Bom dia, Celso. De nada, imagina.

CB – Obrigado. Inicialmente, eu gostaria de falar um pouco sobre o meu objeto de estudo.

HMJ – Sim, claro. Você está fazendo o seu trabalho... é sobre o Tom Jobim ou é sobre o os livros dele?

CB – Especificamente sobre um Harmonia na obra do Tom... e dentro da harmonia... porque a Harmonia na obra do Tom já é um universo vastíssimo...

HMJ – É.

CB – Não daria para pensar num estudo abrangendo tudo, não tem como.

HMJ – Sim.

CB – Então, assim o meu enfoque... aspectos da harmonia na obra de Tom Jobim... com uma abordagem a partir dos processos de cifragem.

HMJ – Tá.

CB – Então eu fiz uma... primeiro uma abordagem, um histórico dos processos de cifragem, vindo lá do baixo cifrado, etc. Pra embasar também essa questão da consistência da cifragem alfanumérica da

música popular... que há até um certo preconceito. Então eu fiz todo um estudo nesse sentido, de afirmar a viabilidade da utilização da cifragem alfanumérica... até em outros contextos, inclusive pra... enfim, outros gêneros e estilos... pra análise harmônica, né?.

HMJ – Claro, muito bom isso! Porque a cifragem até hoje é meio difícil de... não existe uma... um critério assim super definido, a não ser para certos acordes, mas tem muita coisa que cada um faz de um jeito, não é?

CB – É, inclusive...

HMJ – O próprio *Cancioneiro* tem coisas diferentes lá...

CB – É, e cada...

HMJ – Conforme o arranjador.

CB – E mesmo dentro da... de cada sistema, a gente tem vários padrões, né? Isso acontece até no baixo cifrado. Então, é... eu posso compartilhar a tela aqui só para te mostrar um pouquinho disso?

HMJ – Sim, vai lá.

CB – Chegou aí?

HMJ – Sim, tô vendo.

CB – Então, por exemplo, aqui, ó... só para exemplificar um trequinho aqui... eu peguei até do Walter Piston, um trequinho do Wagner, aí, cifrado...

CB – Então, aqui, por exemplo, eu dispus a cifragem, desse trequinho aqui, quatro compassos, a partir de vários padrões... tanto da harmonia tradicional quanto da funcional e da alfanumérica da música popular, né?

HMJ – Isso. Ah, legal.

CB – Então é... só para, só para dar um exemplo. Isso aqui, na verdade, é como eu te falei, é... um capítulo inicial, que é mais para embasar essa questão do enfoque a partir da cifragem alfanumérica, né?

HMJ – Tá. Aham.

CB – Então depois eu até estabeleço conexões entre erudito e popular... quer dizer, a viabilidade de conexões através da cifragem.

HMJ – Tem até o Chediak ali no final, né?

CB – É.

HMJ – Agora mudou (tela compartilhada). O que que é isso?

CB – Pois é, esse aqui... aqui é só um exemplo das tétrades... enfim, o campo harmônico maior e a cifragem em cada um desses sistemas também, não é?

HMJ – Ah, tá.

CB – Então, quer dizer, muda muito... mesmo dentro da harmonia funcional, por exemplo, o Reimann, um padrão, o Kollreutter, outro padrão... Na cifragem tradicional também, né? São vários padrões.

HMJ – Isso.

CB – E na alfanumérica, popular, a mesma coisa. O que a gente estava falando, não é? Que não tem um único padrão. Aí eu adoto, para análise harmônica... esse padrão de Berklee, do Guest... de cifragem analítica.

HMJ – Aham.

CB – Bom, aí, na verdade, a abordagem, partindo pra obra do Tom mesmo, é o seguinte... eu parto da... como eu te disse, da cifragem. A cifragem é uma referência, uma ferramenta... A observação dos

processos de cifragem, então eu fiz... até me esqueci de um detalhe aqui... eu fiz um mapeamento do... das cifras que o Tom Jobim usava.

HMJ – Tá.

CB – Isso a partir da análise, são 730 manuscritos que tem lá no instituto Tom Jobim... e desses, eu identifiquei cento e poucos manuscritos...

HMJ – Deu muito trabalho isso, hein?

CB – Foi. Cento e poucos manuscritos com cifras, não é? Então eu peguei a partir desses manuscritos e fiz esse mapeamento aqui das cifras que o Tom usava, nos manuscritos.

HMJ – Tá bom.

CB – Bom, e depois assim, parti para a análise mesmo, a abordagem da obra dele... então, só para te dar um exemplo, aqui o *Por toda a minha vida*... partindo do manuscrito... aqui tem um acorde de tônica, dominante, tônica. Sétimo grau, não é?

HMJ – Não estou vendo direito. Lá menor, é isso aí?

CB – Há sim, deixa eu dar um *zoom*, desculpe.

HMJ – Isso. Tá.

CB – Um Am, com...

HMJ – O sétimo grau, né?

CB – Ele cifra Ab⁰, não é? G#⁰, por enarmonia, né?

HMJ – Aham.

CB – E então, esse sol sustenido...

HMJ – Há. Posso te parar um pouco aqui, só para...

CB – Claro, Claro.

HMJ – É. Esse diminuto aí é uma tríade ou é um acorde de sétima diminuta?

CB – Não, sétima diminuta.

HMJ – Aham. Não, tudo bem, porque eu cifro o acorde de sétima diminuta com o dim, ou uma “º”, e mais um 7.

CB – Sim.

HMJ – E tem gente que acha que isso não deve ser assim, que deve ser só a bolinha... pro sétima diminuta.

CB – É, essa é uma das polêmicas, né? A quinta diminuta e a sétima diminuta, já começa aí.

HMJ – Isso, então eu adotei esse sistema da “º”, mais o 7.

CB – O 7, né?

HMJ – O 7 aí é diminuto também, a “º” faz o 7 também virar diminuto.

CB – Aham, o Guest...

HMJ – É só isso que eu...

CB – O Ian Guest, ele usa, pra quinta diminuta... ele usa Xm(b5), né?

HMJ – Isso, é.

CB – Xm(b5). É. Mas aqui, esse exemplo, só para te mostrar aqui... no manuscrito, ele cifrou Abº, aí depois, no *Songbook* do Chediak, que foi revisado por ele durante seis meses, junto com o Chediak, tem relatos disso, né? Tem os fax... que eles trocavam. Aí depois, nesse acorde (Abº), o Si vira Dó, e a cifra muda para Fm6/Ab, quer dizer, por causa de uma nota, né?

HMJ – Tá.

CB – Porque, na verdade, tem um Dó na melodia.

HMJ – Sim.

CB – E esse dó se choca com o Si aqui, né?

HMJ – Claro. É. Aham.

CB – Quer dizer, o Tom já mudou aqui, e no *Cancioneiro*, depois... tirou a sexta e ficou Fm/Ab, que na verdade, é uma dominante... se a gente pensar no V grau, é a terça no baixo, a nona (menor) duplicada e a décima terceira (menor).

HMJ – Você olha como dominante, não é?

CB – É, com função dominante. Esse aqui, por exemplo, foi um dos achados assim que o Tom usa em alguns contextos, ele usa essa cifra pra dominante.

HMJ – Aham.

CB – E até tem na teoria do jazz, a história de duplicar a nona do acorde, não é?

HMJ – Sim, sim.

CB – Para aumentar a tensão. Então, por exemplo, nas gravações... na primeira gravação dessa música...

HMJ – Hã.

CB – Nos Estados Unidos, naqueles primeiros discos dele, ele faz exatamente isso aqui, no violão, ele faz Lá^b, Fá, Dó e Fá (Fm/Ab).

HMJ – Aham.

CB – O acorde, né? Então, aí, por exemplo, eu coloco no.. aqui, ó, eu utilizei os diagramas. Quer dizer... tanto no pentagrama quanto nos diagramas para guitarra, né? Pra violão, que fica bem claro aqui... a proximidade, por causa da cena enarmonias... para facilitar. Então, nesse caso aqui, os três acordes.... Bem, então a minha abordagem foi

seguindo por aí... então, em vários contextos... tem, por exemplo, o *Corcovado*, é aquela velha história do primeiro Am6, que na verdade é uma dominante disfarçada, dominante da dominante, é um D7(9).

HMJ – Aham.

CB – Né?

HMJ – Isso.

CB – Então, esse... quer dizer, a maneira como o próprio Tom depois... no próprio manuscrito, ele lá na frente coloca o Ré no baixo e cifra D9, não é?

HMJ – Aham.

CB – É... sim, esse é um exemplo bem conhecido, mas só para mostrar como eu fui pesquisando como ele foi modificando determinadas cifras, com o objetivo de inserir determinadas notas no acorde ou e retirar outras, né? Ele foi fazendo...

HMJ – Ah, tá certo.

CB – Então, a abordagem seguiu toda por aí.

HMJ – Tá, eu quero fazer uma observação sobre o acorde minuto, de novo.

CB – Certo.

HMJ – Eu quando dava aula, na UniRio, eu dizia aos alunos que eu fazia questão de botar o 7, porque quando eu botava só a "º", ou só dim, eu queria uma tríade. Claro, o Chediak põe o m(b5), tudo bem, mas eu acho que essa "º", sem o 7, ela veio a ser usada muito no Brasil porque geralmente não faz diferença você usar um acorde diminuto com sétima, sétima diminuta, ou uma tríade diminuta, que geralmente

funciona do mesmo jeito, mas tem vezes que não. Então, é importante...

CB – É.

HMJ – Ter duas cifras diferentes, uma para a tríade diminuta, outra pra sétima. E os exemplos que eu dava são parecidos com esse daí, só que a melodia... por exemplo, digamos que a melodia aí nesse acorde Fm6, fosse Dó, Si, Dó, Si, Dó... tem música que é assim, o *Sabiá* tem uma parte assim. Então, se você colocar a téttrade diminuta, tem uma hora que o Dó vai chocar, como você falou aí, né? O Dó choca com o Si.

CB – Aham.

HMJ – E, se você botar o acorde de Fm6, mas a melodia vai do Dó pro Si, depois pro Dó, aí o Si vai chocar com o Dó, que tá no acorde Fm6

CB – Aham.

HMJ – Então, nesse caso o ideal é ter uma tríade só... tríade de Ré diminuto, Ré, Fá, Sol# ou Láb, né?

CB – Aham.

HMJ – É quando tocar o Dó na melodia, vira um acorde de Fm6, quando a melodia vai pro Si, fica um acorde de sétima diminuta, e nunca choca com a tríade, entendeu?

CB – Sim, sim.

HMJ – Então, isso eu acho uma coisa importante de vez em quando eu dava uns exemplos assim nas músicas e tocava lá a melodia, quando mudava de um acorde pra outro, junto com a téttrade, pra ver que sempre choca e com a tríade, não. É só isso, queria só fazer essa observação.

CB – Sim. Maravilha, na verdade, eu acho que é a primeira controvérsia... na cifragem, que aparece, é exatamente isso aí, o sétimo grau, a tríade e a téttrade, já começa...

HMJ – É.

CB – Até hoje não há um consenso, não é?

HMJ – Pois é. E você toca qual instrumento?

CB – Eu sou um violonista.

HMJ – Violonista?

CB – Isso. Eu tenho um trio, se chama Alma Brasileira Trio... violão, cello e flauta.

HMJ – Ah, que legal. Alma Brasileira, acho que já ouvi falar. Você tem algum vídeo, no YouTube, ou algo assim?

CB – Tenho, eu até te mandei aí é um *link*, acho que no *Spotify*...

HMJ – Ah, sim, está certo.

CB – Os arquivos também, têm uns arranjos, gravações.

HMJ – Eu vi, só que eu não fui lá ver ainda, mas eu me lembro que está lá, na sua mensagem.

CB – Não, tranquilo. É, inclusive, aproveitando a sua pergunta, tem uma questão interessante que... nós no meio acadêmico... alguns colegas, que tem muita experiência na parte teórica, histórica e tudo, mas não tem muita vivência musical, não é?

HMJ – É verdade.

CB – Então... isso influencia muito na abordagem, não? Dos trabalhos que a gente realiza, não é?

HMJ –Haram.

CB – O fato de sermos músicos, não é?

HMJ – É Claro.

CB – Então... em muitas situações é um desafio... também para a gente, conseguir embasar, não é? Alguns processos que a gente vivencia e que a gente, enfim... E é um desafio... muitas vezes, para a gente.

HMJ – Está certo. Isso.

CB – Mas é muito interessante. Eu queria te perguntar inicialmente... é em relação aos *Cancioneiros*...

HMJ – Aham.

CB – Você participou da revisão, que eu vi aqui, do quarto e do quinto, não é?

HMJ – É, e eu fiz uns arranjos também. Quer dizer, transcrições.

CB – Sim, os arranjos é, eu já ia falar dos arranjos aqui. Você participou da revisão do quarto e do quinto e fez, se não me engano, foram cinco arranjos, não é?

HMJ – É, por aí. Eu tenho guardado aqui no computador, se você quiser, depois eu vejo com precisão, mas o agora revisão, eu não me lembro quais...

CB – É, porque lá na ficha técnica está você e o Paulo Jobim, revisão e os arranjos são esses: *Trem de ferro, Bangzalia, Dinheiro em penca, Chanson pour Michelle e Oficina*.

HMJ – É, acho que é isso mesmo.

CB – São esses, é.

HMJ – Talvez tenha mais um, não sei. Mas você já pesquisou e viu lá, né?

CB – É, eu pesquisei isso lá... pelo *site* do instituto Tom Jobim.

HMJ – Agora, quanto a revisão, eu comecei a fazer a revisão, eu ia fazer tudo, depois... eu parei e o filho dele continuou.

CB – Sei.

HMJ – Então, eu acho que dá primeira revisão, acho que eu fiz quase tudo. A segunda, a última, é que eu não participei de tudo. Eu não sei também com certeza agora, porque era tanta música (risos). Eu não me lembro, mas eu tenho aqui no meu computador, as partituras que eu revisei... então dá pra ver quantas que eu fiz. Se você quiser eu faço isso daqui a pouco.

CB – Tá, obrigado. É... eu queria te perguntar algumas questões sobre o *Cancioneiro*, assim

HMJ – Sim.

CB – Você... no início do processo, o Tom já tinha falecido, não é?

HMJ – Já, há muito tempo.

CB – O *Cancioneiro*, pois é, porque foi... aí depois, o *Cancioneiro* foi lançado em 2000, não é? Então... deve ter começado ali em 1998, mais ou menos, não é? Por aí.

HMJ – É. Aham.

CB – As revisões. Em algum momento...

HMJ – É foi depois de 97. Quer dizer, eu participei disso depois de 1997, 1998, 1999.

CB – Sim, sim. É, nesse processo de revisão... você se deparou em algum momento com essa questão da... que a gente estava falando há pouco, da cifragem aparente, da...

HMJ – É, eu...

CB – O Marco Pereira chama de cifragem enarmónica, né? O menor com sexta etc., substituindo a dominante.

HMJ – É, agora eu não me lembro não, mas o que eu lembro é que o Paulo Jobim me deu carta branca para eu cifrar do jeito que eu quisesse, quer dizer, da minha forma usual, não é?

CB – Aham.

HMJ – Então eu fui usando a cifra conforme eu mesmo... conforme os meus critérios, agora, se eu encontrei alguma coisa duvidosa assim, quer dizer, que eu... eu não lembro. É possível... é possível que eu tenha encontrado alguma cifra que eu discordasse, e aí eu teria ligado pro Paulo, para conversar com ele, para ver se podia mudar, o meu jeito... Isso aí eu não sei, não posso te garantir, porque faz muito tempo, não é?

CB – Não, tranquilo. É porque assim... eu te pergunto isso porque, por exemplo, aqui no *Caminhos cruzados*...

HMJ – Hã.

CB – É... tem aquela harmonia bem característica, aqui, o F#m6, o Gm6, voltando pro F#m6, esse cromatismo...

HMJ – Isso.

CB – Que o João Gilberto fazia...

HMJ – Essa música... Deixa eu ver aqui, espera aí.

CB – Tá em Lá maior aí.

HMJ – Tá.

CB – Então, é...

HMJ – (A cantarolar um trecho). É essa Parte?

CB – Isso.

HMJ – Eu nem lembro disso. Eu não toco desse jeito.

CB – É, porque na verdade, é...

HMJ – Hã.

CB – Na verdade, ele faz... esse Gm6, F#m6... na verdade, aí no *Cancioneiro*, olha só, o Gm6, na verdade é um F#7(b13)...

HMJ – É. Tá.

CB – Dominante do Si, dominante da dominante.

HMJ – Aham.

CB – Na verdade, dominante da dominante da dominante. Dominante do segundo grau. Vai pro B7, que na verdade é o F#m6. O F#m6 substitui esse B7.

HMJ – Sim, sim.

CB – Né? Exatamente.

HMJ – Depois o E7/4.

CB – Isso, e o E7, só que lá no *Songbook*, ele ainda coloca o ao invés do E7, o F°(b13). Então, esse tipo de ocorrência é extremamente característico harmonia do Jobim.

HMJ – Aham.

CB – E o Ricardo Gilly, ele me falou que essa correção aqui foi o próprio Tom que fez. Na verdade, não é uma correção, uma simplificação, não é? Melhor dizendo.

HMJ – Tá. Aham.

CB – Pra facilitar, né? Então, coisas desse tipo foram mais frequentes do que eu imaginava.

HMJ – Esse E7/4 é uma das cifras que eu não uso. Em vez dela, eu uso apenas o número 11. E11.

CB – Sei.

HMJ – Porque eu... antes de entrar em uso o sus4, a gente não usava sus4, nem sabia, quer dizer, nunca tinha passado pela nossa cabeça usar sus4, a gente usava 11. Porque assim... digamos, você tem C7, Dó, Mi, Sol, Sib, né? C7. C9 é uma dominante com nona, portanto inclui uma terça maior e uma sétima menor, certo? C9. C13 é a mesma coisa...

CB – Sim, sim.

HMJ – Uma téttrade dominante e o Lá. Então, C11, faz parte desse grupo, de acordes de dominante que têm tensões: C7, C9, C11, C13. A única diferença é que o C11 não pode ter a terça, porque choca com a 11ª, mas é um acorde maior, mesmo sem a terça, um acorde que funciona como dominante, na escala, por exemplo, teria a terça maior, terça menor seria como uma extensão lá, nona aumentada, e tal... Mas então eu sempre usei C11, para indicar... que a quarta desse acorde, na verdade, é 11ª e um acorde de dominante, e quando eu uso o 4, aí o acorde pode ser dominante ou não, entendeu? É uma quarta adicionada, se você for tocar uma escala de repente, todas as... tanto a terça maior como a terça menor, podem ser utilizadas na escala, conforme o contexto do acorde.

CB – Sim, sim.

HMJ – Aí é só observar, porque aí no *Cancioneiro* tem um C11... quer dizer, tem um 11, um acorde de dominante com 11ª, que eu usei, não sei se você viu, mas tem alguns aí.

CB – Sim. Aproveitando o teu comentário, aqui, ó, no *Chovendo na roseira*, aquele início famoso... os jazzistas chamam...

HMJ – É, tem o 4 ali.

CB – É, chamam de *vamp modal*, né? Os jazzistas gostam de chamar, quer dizer, dois acordes num contexto modal. É... isso aqui, por exemplo, o Tom Jobim... é muito interessante também como ele usava essa cifra...

HMJ – Aham.

CB – 7/4(9), em alguns contextos...

HMJ – Então... aí, eu usaria só o 11. A11, acabou

CB – Porque, agora...

HMJ – Está incluída a sétima menor e a nona maior.

CB – Sim, na minha abordagem aqui o no mixolídio, é... isso aqui eu considero o sétimo grau, sétimo grau abaixado, só que com um pedal de tónica, né? Então, na verdade, é... O Tom Jobim e o Claus Ogerman, no início, eles até usaram a cifra... está aqui, ó, ele usaram... no manuscrito tem aqui, ó...

HMJ – Ebm, com baixo em Lá

CB – Isso, com baixo em Láb, que é...

HMJ – É, então, a gente também... eu estava falando que a gente não usava o sus, usava o 11... estou falando assim, na década de 1960, né?

CB – Sim.

HMJ – A gente usava também isso... o segundo grau da tonalidade, com o baixo na dominante. Então, no caso aí, Ebm7/Ab, muito isso... e algumas pessoas usavam o quarto grau, quer dizer, seria, Sol maior

com o baixo Lá... Sol, Si, Ré, a tríade de Sol... é tudo a mesma coisa no final, o som é o mesmo... é só a maneira de cifrar, né?

CB – É, na verdade, nesse caso aqui seria um Vm do mixolídio, com um pedal de tônica e nessa outra opção, o bVII do mixolídio, né?

HMJ – Tá.

CB – O Tom Jobim optou, ele acabou optando por essa cifra aqui, né?

HMJ – Aham.

CB – Na minha abordagem, aqui... na verdade é um... eu faço depois uma síntese, um quadro aqui com uma síntese... olha aqui, ó, a cifragem aparente que ele usou no manuscrito, no *Songbook* e no *Cancioneiro*. A cifragem analítica correspondente e a cifragem a partir da função. Então, nesse caso, *Chovendo na Roseira*, olha aqui, ó, seriam essas cifragem aqui, as cifragens aparentes

HMJ – É. Aham.

CB – A cifragem analítica seria... bVII, com pedal de tônica

HMJ – Isso.

CB – E a cifragem a partir da função, se fosse cifrar a partir da função do acorde mesmo, que é o bVII, aí seria Gb/Ab, quer dizer, com baixo pedal, né?

HMJ – Aham.

CB – Na verdade. Então...

HMJ – Ok, agora lá no outro exemplo, não está em Lá maior? Aqui tá Lá bemol.

CB – Não, é porque é o seguinte... um tá em Lá bemol, no *Cancioneiro*, e Lá maior no *Songbook*.

HMJ – Ah, tá.

CB – Aí, aqui eu padronizei.

HMJ – Então, agora sim, fiquei meio confuso, mas tudo bem, já entendi, é isso mesmo, tá.

CB – É aqui, eu padronizei no Lá bemol e faço uma observação, de que a tonalidade no *Songbook* é Lá maior.

HMJ – Lá maior. Tá.

CB – Para manter tudo na mesma tonalidade pro quadro ficar mais Claro

HMJ – Para mim, eu gosto muito mais de tocar em Lá bemol do que em Lá maior. E você, você prefere em Lá, né?

CB – Ah, pro violão em Lá maior, é (risos).

HMJ – (Risos).

CB – Tonalidade de violonista. Pra vocês, Mi bemol maior é ótimo, pro piano, não é? Pro violão é um desastre (risos).

HMJ – É, porque assim... eu não sei porque, mas eu acho que é por causa da mão esquerda? mão a nossa mão é assim (a mostrar), o polegar, ele fica mais confortável se ele virar para dentro, na direção do corpo. A mão direita a mesma coisa, os polegares, então, você vai tocar um acorde de Lá maior com o sétima, por exemplo, a mão é o contrário, o polegar vira para longe do corpo, então fica mais desconfortável para tocar.

CB – Ah.

HMJ – Eu não sei se é por isso, todos os acordes são mais ou menos assim, em Lá maior, já em Mib não, eles são já assim (a mostrar), com o polegar pra dentro... com mindinho ficar mais fácil de tocar, do que

assim, do outro jeito. Eu gosto também de Ré bemol, por exemplo, para mim é ótimo, Ré bemol.

CB – Aham. É, o Tom Jobim usava, né? Bastante.

HMJ – Aham.

CB – Ré bemol também.

HMJ – É.

CB – É, eu toco um pouco de piano... eu me deparo com essas questões também, mas assim, é muito comum a gente mudar mesmo. O violão tem...

HMJ – É.

CB – Tem umas limitações que não tem jeito, né?

HMJ – É. Mais ou menos... tem, claro... mas então, vamos lá.

CB – Pois é, Haroldo, mas é... enfim, a abordagem seguiu muito por aí... eu peguei essas ocorrências em quinze canções... representativas, né? E Claro que eu abordo um pouco outras canções, assim, quando eu falo da harmonia do Jobim, de uma forma mais geral.

HMJ – Hum.

CB – Que é um capítulo também lá do início... mas que não é o objeto de pesquisa, vamos dizer assim, não é? Que... está mais ligado a essa questão da cifragem aparente... de dominantes disfarçadas e de como ele usava esse esse tipo de... esse recurso, na verdade, na cifragem, né? Ele ia mudando a cifragem ao longo dos anos... O próprio Paulo Jobim falou que ele... o Tom... na verdade mexia muito na Harmonia dessas canções todas quando ele ia revisar, né?

HMJ – É.

CB – Ele inclusive mudou muita coisa, mudou a harmonia, é... no processo de revisão, que teve principalmente no *Songbook* do Chediak e um pouco do *Cancioneiro*. Disse que ele chegou a revisar cento e vinte, se eu não me engano, canções do *Cancioneiro*.

HMJ – Quem, o Chediak?

CB – Não, o Tom.

HMJ – O Tom?

CB – É, o Paulo Jobim... mas isso, as canções, não é? Assim...

HMJ – Ah, tá, sim, não se estava pensando ainda em criar essa série...

CB – É, assim, eu acho que o Paulo Jobim já tinha uma pré edição de algumas delas...

HMJ – Aham.

CB – Que que foi feito junto com o Tom, na época, tal. É... nesse sentido, quer dizer, o processo, na verdade, começou lá... mas só se efetivou a partir de 1997, por aí, assim, no período que você falou.

HMJ – Aham.

CB – Mas diz que teve esse processo mesmo de revisão. E o Chediak falava também... que ele mandava tudo por *fax* para Nova Iorque, o Tom estava lá em Nova Iorque, e foi durante seis meses, não é?

HMJ – Aham.

CB – O processo... dele revisar. E nesse processo de revisão eu me deparei com vários desses dessas ocorrências aí de cifragem aparente, dominante disfarçado, que ele foi alterando.

HMJ – Aham. Está certo.

CB – É... Você chegou a ter contato com o Tom?

HMJ – Não... só uma vez que ele foi tocar lá em Brasília. Ele ficou hospedado na... acho que na Academia de Tênis... Eu fui lá com alguém e bati um papo rápido com ele, assim tomando cerveja na mesa e tal, mas foi a única vez que eu o encontrei, mas eu conheço muita gente que tocou com ele. Mas não, não, nunca tive... contato próximo.

CB – Sim. Aham. Você teve com o Paulo Jobim, não é?

HMJ – Com o Paulo tive um pouco, quando eu estava fazendo os arranjos e as revisões, aí eu me encontrava com ele de vez em quando, falava pelo telefone. Ele mandou... um arquivo do *Finale* com todas as coisas do jeito que ele queria... o tamanho de fonte, tamanho de nota, coisa assim e tal. Só. E depois que acabou o trabalho eu nunca mais tive contato com ele, nem com ele, nem com o Daniel, que fez as revisões depois de mim, eu acho.

CB – O neto dele, né?

HMJ – É, o neto do Tom. Filho do Paulo.

CB – Neto do Tom, sim. Então ele te deu... você falou que ele, é... em relação a cifragem ele te deu carta branca, né? Assim pra...

HMJ – É, é... talvez ele tenha falado alguma cifra que não podia mudar, mas eu não lembro não, eu me lembro que eu escrevi tudo do jeito que eu queria. E depois eu verifiquei que nas edições... nas revisões, não mudaram, não. Também não olhei tudo um por um, mas eu olhei os principais, assim como esses que eu estou te falando, o diminuto, o 11... tavam lá, do mesmo jeito que eu escrevi.

CB – Aham. E, em tempo... vi todos os seus arranjos lá, assim tudo muito bem escrito, não é? Maravilhoso!

HMJ – Ah, tem umas coisas.

CB – Você pegou algumas difíceis, encrencas ali, não é?

HMJ – Peguei, peguei, mas então, eu... os meus arranjos são um pouco diferentes dos dele, dos do Paulo. Assim, ele quis fazer o as transcrições de uma forma... é priorizando para a pessoa que for tocar, ver tudo o que a orquestra fez, mas como tem muita coisa ali, como tem coisa demais, às vezes não dá para tocar no piano, então umas partes que estão em cinza, né?

CB – Sim, sim.

HMJ – É, têm as notas para você tocar, pretas, e têm as notas em cinza, que são extras da orquestra, e que você... só para você aprender, para você ver o que que a orquestra está fazendo, mas não dá pra tocar tudo no piano.

CB – Aham.

HMJ – Mas eu fiz as transcrições pra piano mesmo, pro pianista poder tocar, e sem modificar o arranjo, tentando incluir no arranjo tudo o que é característico do arranjo, mas tendo que tirar algumas coisas fora, mas sem... sem descaracterizar... o arranjo. E... quanto a isso, tem coisas, por exemplo, quando você vai fazer uma transcrição para piano de uma orquestra, nem sempre você deve colocar a parte do instrumento da orquestra na região que está tocando, porque, por exemplo, o trombone soa bem numa parte do piano que não é a melhor parte do piano, então, às vezes você tem que botar o trombone uma oitava acima, pra ficar mais parecido com o original, mesmo estando uma oitava acima o piano. A flauta também, a flauta às vezes tocando muito agudo... mas na flauta soa bem, no piano já não soa bem, aquele agudo fica estranho, então você põe uma oitava abaixo, coisas desse tipo que eu fiz...

CB – Aham.

HMJ – Pra ficar parecido com o arranjo original, mas ficar possível pro pianista tocar.

CB – Sim.

HMJ – Então os meus arranjos são diferentes nessa parte, não tem nenhuma parte cinza mesmo.

CB – Sim. É realmente o... tem muita densidade ali, né? O *Trem de ferro...*

HMJ – É.

CB – Nos arranjos, né?

HMJ – *Bangzalia*.

CB – *Bangzalia* também, é.

HMJ – Mas ficou bom... difícil para mim também tocar (risos), mas eu toquei, consegui tocar. Ficou legal.

CB – Ficou bom demais. E...

HMJ – Aí você ouviu como? Você... tocou no piano? Ou você fez alguma outra coisa?

CB – Não, eu dei uma... enfim, eu conheço as músicas, né? Assim...

HMJ – Você olhou na partitura mesmo, né?

CB – É... ouvindo na partitura e uma coisinha ou outra ali, checando com o piano e tal, mas... dá pra... assim, a gente acaba desenvolvendo um pouco... o ouvido interno.

HMJ – É claro, é... eu ia falar isso. Tá certo.

CB – Mas assim, não foi fácil ali (risos).

HMJ – Não, não foi não.

CB – (Risos).

HMJ – Eu acho que o *Bangzalia* foi o mais difícil.

CB – Sim.

HMJ – Para ficar parecido, para ficar numa transcrição autêntica, não é? Assim... você ouvir mesmo que está rolando na orquestra.

CB – Sim, é.

HMJ – No arranjo original.

CB – É, e gente se depara sempre com umas encrencas, não? no processo de notação mesmo, às vezes a gente... é difícil às vezes traduzir em notação determinadas...

HMJ – Aham.

CB – Questões musicais.

HMJ – É capaz de ainda ter alguns erros na... em algumas músicas, mesmo depois de tanta revisão.

CB – É, sempre...

HMJ – Eu já vi, já eu já vi. Nos livros que eu tenho, tem um erro, não me lembro mais um onde que é, mas eu sei que tem um erro. Fui eu que escrevi, o arranjo... não, eu que revisei, eu acho...

CB – Sim.

HMJ – E não vi esse erro...

CB – A gente sempre acaba encontrando algum erro, impressionante.

HMJ – É.

CB – Por mais que a gente revise.

HMJ – Ah, distração, não é? Tem que revisar... às vezes você revisa tanto, que está lá o erro, você passa por ele, não percebe... tem que ser outra pessoa mesmo para fazer.

CB – É, até...

HMJ – E é muita música, não é? Muita música para revisar.

CB – É muita coisa.

HMJ – Nossa.

CB – Teve um artigo até... Eu publiquei aqui no... há 2 anos, um artigo já com parte dessa pesquisa...

HMJ – Haram.

CB – Mas Haroldo, é... concluindo assim... essas cifragens aparentes... o acorde menor com sexta, com função de dominante disfarçado, tipo... aquele menor com a terça no baixo, disfarçando uma dominante... Embora ocorra... na obra de outros compositores... a gente pega lá o João Donato, por exemplo, principalmente como dominante de acorde menor, dominante disfarçado, e outros também... Mas da maneira como o Tom usava isso, a meu ver, é muito particular...

HMJ – Certo.

CB – Você concorda com isso, que assim, o Tom tinha uma maneira muito particular de lidar com essas ocorrências de dominante disfarçada?

HMJ – Não, acho que não. Quer dizer, é diferente de muitas... de muitos outros compositores, mas tem alguns parecidos com ele. Acho que o Carlos Lyra, esse pessoal da bossa nova, é mais ou menos parecido esse acorde menor com sexta, o uso da quinta no baixo, ou da terça... é, não sei, se você me der um exemplo. Eu não lembro esse exemplo da música que você deu no início, que era dominante, disfarçada de Lá, é isso?

CB – É do Lá menor...

HMJ – O acorde era Fm6?

CB – *Por toda a minha vida*, aqui, que no original era um diminuto, não é?

HMJ – Diminuto.

CB – E que depois virou um Fm6/Ab, na verdade.

HMJ – Certo.

CB – Muda uma notinha alí... e depois virou um Fm/Ab, quer dizer, mais uma notinha muda. Acaba virando... esse tipo de coisa aqui, eu não identifiquei...

HMJ – O Fm6/Ab e o Fm/Ab não modificam nada, dá no mesmo, porque a melodia é Dó e Sol#, né? No terceiro tempo... as notas da melodia são Dó e Sol# que tão dentro do acorde de Fm6 e no Fm, então o resultado é o mesmo.

CB – A diferença é só do Ré, não é? Da 7ª. A 7ª do E7... no caso.

HMJ – Ah, sim, é, o Ré. Mas ele não interfere... não muda o caráter da harmonia.

CB – Aham.

HMJ – Acho que é a mesma coisa. O Ré adiciona um pouquinho de dissonância, né?

CB – O trítono, né?

HMJ – Aí é o seguinte, eu tô considerando um acorde soando na cabeça do terceiro tempo, onde tem Dó... o Dó, então, essa cifra que tá aí é um VIIº, certo?

CB – Certo.

HMJ – Eu considero errada essa cifra, pelo seguinte: tanto a tríade diminuta do VII, quanto o acorde de sétima diminuta do VII, têm a nota Si.

CB – Sim.

HMJ – Sol#, Si, Ré, Fá. É... tocando esse acorde completo, mesmo que seja só a tríade, Sol#, Si, Ré, no terceiro tempo vai chocar com o Dó.

CB – Sim.

HMJ – O Si choca com o Dó. Então não pode ter Si. E o Si é a 3ª do acorde diminuto do VII... então, o único acorde diminuto que eu aceitaria aqui é o Ré diminuto, Ré, Fá, Láb... é uma tríade diminuta de Ré, aí, quando ela soa junto com o Dó... Quando o Dó soa junto com a tríade de Ré, vira um acorde de Ré meio-diminuto, não é isso?

CB – Sim.

HMJ – Imagina a tríade diminuta de Ré...

CB – Ré, Fá, Láb.

HMJ – Ré, Fá, Láb, sim. Quando toca o Dó, não choca, vira um acorde Dm7(b5), como se fosse um Fm6, mesma coisa...

CB – Aham.

HMJ – E, depois o Sol# faz parte do acorde, então, esse é o... se eu fosse escrever um acorde diminuto aí, eu escreveria Ré diminuto com baixo na 3ª... na 5ª. ...

CB – É, na 5ª.

HMJ – Entendeu?

CB – Sim.

HMJ – Essa situação eu mencionei pra você... só que não com esse intervalo na melodia. Imagine você, se em vez de Sol#, fosse um Si...

CB – Sim, sim.

HMJ – Lá, Si, Dó, Si, Lá. Não, Lá, Si, Dó, Si, Dó, de novo. Então, com a tríade de Ré, tríade diminuta de Ré, quando soasse um Dó, ficaria Ré meio-diminuto, quando soasse um Si, seria uma acorde de sétima diminuta de Ré...

CB – Sim.

HMJ – Pois é, você vê que o Tom escreveu o Sol# e o Fá, ele não escreveu o Si.

CB – Sim.

HMJ – Justamente porque se escrever um Si ali, ia chocar com o Dó.

CB – Isso.

HMJ – Então, as notas que ele escreveu, fora o Dó, são o Sol# e o Fá. Só.

CB – Sim, sim. Aí depois que ele cifrou como Fm

HMJ – Pois é... O Sol# não faz mal, porque ele está na parte fraca do tempo e é uma apoiatura... apoiatura no tempo fraco, então não faz mal, é uma nota melódica, não vai chocar porque está no tempo fraco, por isso, o Fm6 serve.

CB – Sim... o Ricardo Gilly, ele fala que o Tom usava muito isso mesmo, de... esse Fm...

HMJ – Aham.

CB – Só que eu vi até em outros contextos, eu vi, por exemplo, um Ab7, é... não me lembro a tonalidade, mas era um Ab7, SubV do Sol, e aí... no original, estava lá a cifra... Ab7(9), se não me engano, e aí, ele

substituiu por um Fm/Ab também. Quer dizer, é um caso diferente, um SubV...

HMJ – É. Esse é bem diferente, é.

CB – É. Ele fez isso também.

HMJ – É.

CB – Então... têm algumas dessas ocorrências mesmo, que ele fazia, de ir mudando a cifra para ajustar o acorde, para tirar uma nota, acrescentar outra...

HMJ – Então, esse acorde que você falou, o Fm, aí nesse caso, com... a terça no baixo, né?

CB – Sim. Exatamente.

HMJ – Se você pegar Fm, com a 3ª no baixo, seria, por exemplo, Lá^b, Fá, Dó, Fá, no piano, no violão...

CB – Isso... Se você for observar, do Ab7 pro Fm/Ab, só vai mudar uma notinha, que é... a 7ª, Sol^b, vira Fá, se você pensar Ab7(13)... que aí ele tem o Fá e... aí o que que ele faz, ele troca a 7ª, que é o Sol^b, pelo Fá, que é a duplicação da 13ª.

HMJ – Tô entendendo...

CB – Então, é parecido...

HMJ – É.

CB – A intenção dele era dobrar, duplicar a nona...

HMJ – Isso.

CB – Ou duplicar a 13ª. Voltando à Por toda a minha vida... É... aqui na frente, o mesmo acorde... o mesmo Ab⁰ aqui na frente... só que a função é outra, já.

HMJ – É, mas aí... tem um Si, bequadro...

CB – É.

HMJ – Na mão esquerda.

CB – E a função é outra, aqui já é dominante do terceiro grau.

HMJ – Tá.

CB – É, também disfarçada.

HMJ – Ok.

CB – Mas lá no cancionero, o acorde vem... aqui, ó.

HMJ – Sol#, Dó, Fá, Dó.

CB – Então... esse tipo, só para dar um exemplo... esse tipo de dominante disfarçado aqui, eu não identifiquei em outros compositores, não.

HMJ – Tá.

CB – Né?

HMJ – Ok.

CB – Mas aquele... o que você falou que realmente é... que eu concordo que é bastante comum, é... tipo esse aqui que tem no Dindi, por exemplo, né? Quer dizer...

HMJ – Na segunda parte?

CB – É que vai aqui, ó, em Lá maior, aqui... é dominante do si menor...

HMJ – É, a dominante com a nona menor no baixo, é isso?

CB – Como se fosse nona menor no baixo, que eu interpreto como SubV7(9), na verdade, é um C7(9)/G.

HMJ – Aí tá em que tom, tá em Lá também?

CB – Em Lá maior. É porque, na verdade tem essas duas interpretações, não é? O F#7 ou o C7(9). Ambos têm origem na escala alterada... a escala alterada de Fá sustenido... dominante do... eu até coloco aqui, ó, nesse caso, é...

HMJ – Agora, espere aí, você tá indo muito rápido, fiquei perdido aqui. Deixe eu ver que pedaço da música é esse.

CB – Não, desculpe.

HMJ – (A cantarolar). Ah, já na segunda frase da segunda parte, não é?

CB – Isso.

HMJ – Então, Gm6 aí... você falou que ele é dominante do Si, não é?

CB – É, exatamente.

HMJ – E depois... é isso, está certo. É, eu concordo.

CB – Pois é, eu considerei como SubV, por causa da inversão... porque aí fica a quinta no baixo. É... porque a outra abordagem que seria a nona no baixo...

HMJ – Mas SubV de quem? Do II?

CB – SubV do II. Exato.

HMJ – O II é Si, não, mas aí o SubV do II é Dó.

CB – Não, pois é... mas aí, esse Sol..

HMJ – Ah, é porque é Gm6, aí fica um C9, está certo, ok.

CB – É um Dó disfarçado. Isso. É um C7(9)/G, na verdade.

HMJ – Aham.

CB – Que pode também ser considerado um Fá sustenido, não é?

HMJ – É, entendi.

CB – Nona bemol... Na verdade, tudo tem origem na escala alterada, não é?

HMJ – Isso.

CB – A dominante alterada.

HMJ – Isso.

CB – Então...

HMJ – É tudo a mesma coisa, não é?

CB – É, na verdade é a mesma coisa. Isso aqui é isso aqui, o Donato usa, o Carlos Lyra, o Menescal.

HMJ – É que quando você falou SubV eu fiquei meio assim... como SubV? Está certo, você imaginar que o Gm6 é uma... tem a ver com Dó, né? Tem a nona, tem a sétima menor, tudo... é... porque, igual o *Corcovado*, né?

CB – *Corcovado*, um tom abaixo.

HMJ – Isso.

CB – É o mesmo esquema, exatamente.

HMJ – É.

CB – Mas assim, é...

HMJ – Ok.

CB – Esse tipo de ocorrência realmente tem outros compositores, mas...

HMJ – Isso é verdade.

CB – Mas, por exemplo, aquele Fá menor lá, por exemplo...

HMJ – Tá, eu vou ouvir, eu vou tocar para ter uma noção melhor, porque o meu ouvido interno não é muito bom, não.

CB – Imagina.

HMJ – Tenho que tocar no piano (risos)..

CB – É... eu preciso de um instrumento também, eu não...

HMJ – Se eu conhecesse a música... acho que... eu não me lembro dessa música (a solfejar).

CB – (A cantarolar).

HMJ – Então... tá no Lá menor, quando chega no Dó, vem um Fm6 (a cantarolar). Mas não é mesma coisa ou não?

CB – Hã?

HMJ – Não. A dominante é o E7, então, esse Fm6 é o...

CB –

HMJ – É. Pois é. É.

CB – E7(b9/b13). Só que quando ele transforma em Fm, quer dizer, na verdade ele duplica a nona... é isso que dá uma sonoridade diferente.

HMJ – É, é. Aham. Tá. Ok.

CB – Que é uma coisa que os jazzistas faziam...

HMJ – Faziam?

CB – É, de... em determinados contextos... Eu até encontrei referencial aí na teoria do jazz, assim...

HMJ – Hã.

CB – Aqueles livros dos arranjadores etc.,

HMJ – Sim. Hã.

CB – Encontrei algumas referências nesse sentido, de duplicações das tensões, com um propósito específico de... incrementar os acordes de dominante.

HMJ – Hã.

CB – Num contexto exatamente como esse aqui. Que, na verdade, ele não cifrava com... enfim, ele usava a cifragem aparente... porque isso que eu... como eu falei... me deparei com algumas dessas situações que o Tom acabava recorrendo à cifragem aparente... às dominantes disfarçadas.

HMJ – Certo.

CB – Que fica mais fácil, mais claro, na verdade, até a leitura fica mais fácil, da cifra, mas não é só por isso, era porque ele queria... determinadas notas ele queria evitar e outras ele queria inserir.

HMJ – Esse... essa situação aí, eu acho que ocorre na *Ela é Carioca*.

CB – *Ela é Carioca*, eu até abordo aqui, mas...

HMJ – (A cantarolar).

CB – É, aqui no *Ela é Carioca* tem, é exatamente...

HMJ – Tá em Ré, né?

CB – Aqui está em Ré, é. E no outro está em Mi.

HMJ – Tá.

CB – Mas tem o...

HMJ – Seria um Cm6.

CB – A dominante, disfarçada no mesmo esquema, não é?

HMJ – É. Deixa eu ver... Não, está em Mi, ah, desculpe, tá em Mi...

CB – Não, aqui tá em Mi, desculpe, é porque aqui é o *Songbook*.

HMJ – Então, aqui seria Cm6, né? É (a cantarolar).

CB – Esse cromatismo...

HMJ – Tá certo, é isso mesmo.

CB – Esse cromatismo... que ele faz aqui...

HMJ – Aham.

CB – Que é muito parecido com o que acontece lá no *Caminhos cruzados*... que a gente viu... que na verdade...

HMJ – Não é o mesmo caso ali, daquela música que a gente estava vendo? (...) Do acorde de F#m vai pro Dm6. É o mesmo som.

CB – Ah, entendi, entendi, só que é... mas na verdade, é porque aqui é bem característico de segundo grau, né? Esse Fá sustenido aqui.

HMJ – É. Isso, então... mas esse acorde Dm6... era pra ser dominante do Fá sustenido.

CB – Exatamente!

HMJ – Ao invés do C#7, ele usou o Dm6.

CB – Exatamente. Na verdade é um C#(b9/b13)...

HMJ – Isso.

CB – Disfarçado. Porque estaria com a nona no baixo.

HMJ – Isso, é...

CB – Só que eu considerei SubV, na verdade.

HMJ – Aham.

CB – É. Considero SubV... e esse cromatismo também, já não é... quer dizer, o acorde menor com sexta, com esse movimento cromático aqui, como uma sequência de dominantes, na verdade, isso aqui já não é tão comum nos outros compositores.

HMJ – Não. Agora, aí... (a cantarolar), é, vai descendo, é cromático...

CB – É, no *Cancioneiro* já muda um pouco. Olha aqui, ó, ele não faz o cromatismo está vendo? Ele simplifica a harmonia.

HMJ – Ah, entendi. *Ela é carioca?*

CB – É. O mesmo trecho.

HMJ – É, já vai pro E7 direto.

CB – É.

HMJ – Tá.

CB – Já vai direto, que aqui seria, na verdade, o Bm6, não é?

HMJ – Ô, Celso... Mas olha, eu acho que... não sei te dizer agora, mas eu já ouvi essa... Como é que chama? Esse encadeamento, não, essa progressão... em outro compositor, outros compositores.

CB – Ah, sim, o cromatismo com o acorde menor com sexta, não é?

HMJ – Aquilo que a gente tava falando, no *Por toda a minha vida*.

CB – Ah, sim, daquele Fá menor específico ali, com baixo em Lá bemol.

HMJ – Isso. Aham.

CB – É, eu, enfim... Não foi, enfim, um dos focos principais dessa pesquisa, de algumas dessas ocorrências em outros compositores, mas assim, eu, no meu... trabalho sempre com harmonia, né?

HMJ – É, você pode estar certo, porque eu sei que eu já ouvi isso em outras músicas, mas de repente são músicas do Tom também (risos).

CB – (Risos).

HMJ – Porque esse tipo de Harmonia eu ouço muito, quando eu vou tocar piano, mas pode ser música do Tom, porque que a maioria das músicas que eu gosto de tocar são do Tom mesmo.

CB – Aham... Agora também... algumas ocorrências até existem em outros compositores, mas o processo de cifragem do Tom também...

HMJ – Ah, tá.

CB – Pra essas questões aí era... era um pouco diferenciado...

HMJ – Aham.

CB – Essa... tríade menor, com terça no baixo, aí... que a gente tava falando... do *Por toda a minha vida*.

HMJ – Aham.

CB – Isso aí, cifrar dessa maneira, eu acho que até a ocorrência existe mesmo, até no jazz, mas a maneira como o Tom cifrava também que é muito peculiar... usar uma tríade menor na primeira inversão, pra disfarçar uma dominante.

HMJ – Ok. Certo.

CB – E... Bom, em outros casos assim, no *Corcovado*, por exemplo, eu vou analisando como ele foi optando por aquelas cifras, na verdade, para omitir notas da Harmonia. Por exemplo, sempre quando tem Am6, a nota Ré nunca aparece na harmonia.

HMJ – Tá.

CB – Nunca aparece. Isso eu chequei nas gravações também.

HMJ – Aham.

CB – Realmente... a intenção dele era evitar a nota ré.

HMJ – Ok.

CB – E os americanos cifravam...

HMJ – Sempre põem. Aham.

CB – D9.

HMJ – Com Ré. Ah, tá.

CB – É. Eles cifravam D9, né?

HMJ – Ah, sim, D9, entendi você falar menor. É D9, é.

CB – Os americanos cifram D9...

HMJ – É, e tocam assim também. Eles gostam de tocar com o D7.

CB – É.

HMJ – D9.

CB – É, e o Tom, assim... tanto nos manuscritos quanto nas gravações, ele evitava o Ré, ele não, não colocava o Ré.

HMJ – Eu, o disco do Sérgio Mendes, no segundo acorde, ele faz um C#7(#9)...

CB – Aham.

HMJ – Em vez do Ab⁰.

CB – É, que, na verdade, é aquela mesma discussão... esse segundo acorde é uma dominante de Dó maior.

HMJ – Não, aí você já me... fundiu a minha cabeça.

CB – Não é porque... quando ele usa... o segundo lá do Corcovado, não é? Porque, ele que ele usa, aqui, ó, o G#⁰(b13)

HMJ – Que é o Mi.

CB – É, mas na verdade... enfim, na minha abordagem...

HMJ – Que que parte é essa da música?

CB – O início de *Corcovado*, primeiro acorde, segundo acorde.

HMJ – Não... não estou entendendo. Não começa aí. onde está a setinha: Mi, Ré, Mi, Ré, Mi, Ré, Mi...

CB – Não aqui, aqui começa a melodia, não é?

HMJ – Tá, ok.

CB – O primeiro acorde, o segundo acorde.

HMJ – Isso. Aham. Tá.

CB – Então... o segundo acorde é... também tem duas interpretações naquela... ele pode ser considerado dominante ou SubV...

HMJ – Do Dó, né?

CB – Dominante do Dó, né?

HMJ – Sim, SubV do Dó, mas o... ele não soa como dominante do Dó, de jeito nenhum, é... então quando eu faço análise, assim de funções... centro tonal, eu me guio muito pelo ouvido. Então, quando não soa assim... aí eu começo a procurar para ver o que seria isso aí, eu nunca pensei o que é esse C#7(#9) aí, se seria mesmo uma dominante do Dó ou outra coisa, sei lá. Eu sei que...

CB – É, na verdade, Sérgio Mendes.

HMJ – O G#º não soa como dominante do Dó não. O Réb com nona até pode soar, porque fica bem diferente, mas, o diminuto soa mesmo como uma passagem pro Sol.

CB – O Sérgio Mendes, na verdade, só muda o baixo aqui...

HMJ – É, só muda o baixo.

CB – É, vira um C#7(#9), né?

HMJ – É. Isso.

CB – E que é exatamente... na minha abordagem, eu considero esse acorde.

HMJ – É... pensando bem... estou tentando ouvir aqui na cabeça, se você tocar um Dó maior depois vai fazer sentido, não é? Quer dizer.

CB – Que no caso aqui é o centro tonal, né?

HMJ – É.

CB – Disfarçado também, né? Que o Tom...

HMJ – (A cantarolar). Faz sentido, né? Se a música acabasse agora em Dó maior, ia funcionar, direitinho... (a cantarolar)... É, dominante do Dó, tá certo! (Risos).

CB – É aqui, porque assim... dominante da dominante, indo pra dominante, não é?

HMJ – Ré, Sol, Dó, tá certo, é... começa na dominante da dominante, claro.

CB – É.

HMJ – Tá certo. Aham.

CB – Mas... realmente é incrível, não é? Assim... uma pequena faceta, né? Do Tom Jobim.

HMJ – Que eu faço muito isso, por exemplo, eu estava na dúvida se esse Ré bemol com nona aumentada realmente ia funcionar... se devia ser analisado como uma dominante, uma SubV, né? Aí eu falo... tá bom, eu checo, dessa forma, se é uma SubV, então ela pode... vamos ver como é que soa quando ela resolver na tônica... ou no acorde de resolução da SubV, não é?

CB – Sim.

HMJ – Aí, se der certo... aí eu concordo que é... mas se ficar esquisito aí eu vou procurar outra explicação.

CB – É isso, acontece muito comigo também...

HMJ – É, né?

CB – Lá no início do Chovendo na Roseira... naqueles dois acordes...

HMJ – Hã.

CB – O segundo, o 7/4(9) ali, aquilo ali para mim nunca foi dominante... aquilo ali eu sempre...

HMJ – É, também acho.

CB – Senti como subdominante, na verdade, não é?

HMJ – É.

CB – Mas é um universo modal, a gente nem fala em subdominante.

HMJ – Ou, um acorde...

CB – Mas é muito parecido... é a tríade do bVII, na verdade.

HMJ – Ah, é...

CB – É um Sol bemol maior.... Então ali realmente não é dominante.

HMJ – Não, não é não.

CB – Eu já vi, em algumas análises, até considerarem como dominante, mas eu discordo, alí, pra mim é...

HMJ – Não, mas se falar que é dominante menor está certo, não é?

CB – Ah, sim, mas aí é sem função dominante, isso... é... dominante menor, de qualquer forma, o quinto no mixolídio, que equivale ao quinto da menor natural, né'

HMJ – É igual o início de *Dindi*, né? (A cantarolar).

CB – Sim.

HMJ – Não é? O início de *Dindi*.

CB – É, o...

HMJ – Lá maior, pra Mi menor...

CB – Sim, é, tem, na verdade, algumas interpretações... mas todas levam ao fato de que a função não é dominante... é próximo de subdominante, num contexto modal.

HMJ – É, porque o *Dindi* você também se pode tocar Lá maior pra Sol maior (a cantarolar).

CB – Sim, é, exatamente... exatamente, aí, nesses casos também o Tom Jobim foi mudando a cifra, com o tempo... Então, assim, alguma intenção ele tinha... claro...

HMJ – É.

CB – Para ir mudando a cifra, na mesma tonalidade, mudando a cifra.

HMJ – E no *Dindi*, pode também tocar... com Lá no baixo, dá.

CB – Sim.

HMJ – Manter o baixo no Lá, né? (...) Igual *Chovendo na Roseira*, igualzinho.

CB – Sim, mesmo esquema... Exato. Haroldo, é... muito obrigado... pela disponibilidade.

HMJ – De nada.

CB – Então é isso, Haroldo, foi um prazer, viu?

HMJ – O prazer foi meu. Um abraço, então.

CB – Grande abraço pra você. Obrigado.

AUTORIZAÇÃO

Eu, Haroldo Mauro Júnior, RG 146668, SSP-DF, autorizo a inserção da transcrição da entrevista concedida por mim ao investigador Celso Ribeiro Bastos Filho, no dia 21 de setembro de 2022, das 13h às 14h38, nos Anexos da sua tese de doutoramento *Aspetos da harmonia idiomática de Antonio Carlos Jobim: uma abordagem a partir dos processos de cifragem* (Departamento de Música – Escola de Artes - Universidade de Évora, Portugal). Autorizo também a inserção, devidamente referenciada, de trechos da entrevista no texto da referida tese.

Rio de Janeiro, 21 de setembro de 2022.



Haroldo Mauro Júnior

ANEXO 2 – ENTREVISTA: RICARDO GILLY

Entrevista realizada pela aplicação *Zoom*, no dia 22 de setembro de 2022, das 11h30 às 14h16 (horário de Portugal Continental).

Celso Bastos (CB) – De antemão, eu quero dizer que é um prazer conhecê-lo. Conhecia de nome há muito tempo, sempre com a referência do seu nome nas melhores publicações do Brasil.

Ricardo Gilly (RG) – Obrigado, Celso. É um prazer estar aqui.

CB – Obrigado. Igualmente. Tem algumas questões, referentes ao meu trabalho, à tese, especificamente, que já constam lá do artigo, que você teve contato, não é?

RG – Ah, sim.

CB – Que nós recebemos seu e-mail. Obrigado, lá pelos comentários.

RG – Não me lembro o teor, mas me lembro que era um assunto interessante.

CB – Você falou especificamente de *Caminhos cruzados*, que é uma das canções que eu abordo.

RG – Ah, sim.

CB – Aquele cromatismo que tem com dois acordes menores com sexta, em la maior, o Gm6 e o F#m6.

RG – Ah, sim, sim, a resolução, é.

CB – Que depois vai para o F^o(b13), que na verdade é uma sequência de dominantes disfarçadas, não é?

RG – É como se fosse um Si dominante, com baixo em Fá#.

CB – Tem duas abordagens na verdade, o fá sustenido dominante, o Gm6, ou...

RG – Você está em que tom?

CB – Em Lá maior.

RG – Ah, em Lá maior, aham.

CB – É. Eu geralmente abordo como... esse Gm6 como dominante de Si menor, né? Mas como C7(9)/G, quer dizer, SubV do Si, né?

RG – Ah, sim, sim, aham.

CB – Por causa da inversão, porque aí é a quinta no baixo, porque senão ficaria com a nona bemol no baixo, não é? Se fosse um F#7.

RG – Aham. É, eu me lembro que... o Tom, ele... eu tinha guardado aqui em casa, a minha mulher até briga comigo, porque eu doei para o instituto Antônio Carlos Jobim, os três livros de revisão do Chediak, aquele preto.

CB – Sim, os *Songbooks* que ele passou seis meses revisando e você participou da revisão.

RG – Foi até mais um pouquinho. (Rs...).

CB – Seis meses com o Tom Jobim ele falou, não é? Seis meses com o Tom Jobim.

RG – Sim. É. E eu tinha guardado esses volumes aqui, rabiscados por ele, não é? Eu até procurei hoje um rabisco. Eu até tinha essa música, que ele pediu para reescrever toda em quiáltera, porque estava meio sincopado. Ele falou assim: - "Reescreve em quiáltera". E eu reescrevi. (a cantarolar um trecho). Entende? Em quiálteras... (a cantarolar um trecho, com acompanhamento da guitarra). João Gilberto gravou assim, né?

CB – Sim.

RG – (Toca mais um trecho). As cordas do Claus Ogerman. Mas ele (Tom Jobim) pediu para mudar para esse B7 aí, né?

CB – Sim, você falou, pois é, superinteressante... no e-mail que você nos enviou, falando sobre o artigo, você disse que a harmonia de *Caminhos cruzados* que consta do *Cancioneiro* foi modificada pelo próprio Tom, naquele trecho B7(13) (b13) E7/4...

RG – Se não me engano, o arranjo também contempla a harmonia mais conhecida, com os acordes F#m6, Fº(b13). Aliás, na 2ª edição incluí *voicings* que se aproximam mais ainda do arranjo de Claus Ogerman. Concordo com o que afirmaram no artigo, de que a harmonia do disco do João Gilberto se assemelha mais à "identidade jobiniana", mas durante a revisão que fiz com o Tom para o livro da Lumiar, ele próprio rabiscou as cifras, simplificando-as.

CB – Sim, muito gratificante ter essa confirmação. No meu processo... adentrei pelo caminho aí da cifragem, no processo do Tom, então eu comecei lá, a primeira coisa fazendo uma justificativa do, quer dizer, um breve histórico, melhor dizendo, do processo de cifragem como um todo, desde o baixo cifrado, etc... Para dar mais consistência... à questão da abordagem a partir da cifragem alfanumérica da música popular, porque há um certo preconceito, um certo, enfim, ainda, até hoje.

RG – Aham.

CB – E então, quer dizer, eu comecei a partir disso... E aí passei pela análise dos manuscritos do Tom. São mais de setecentos manuscritos que tem lá no instituto Antônio Carlos Jobim, no portal. E desses, em torno de cento e onze, foram... eu identifiquei nesses cento e onze a presença de cifras do próprio Tom, cifragens do próprio tom.

RG – Tem.

CB – Então eu fiz um mapeamento das cifragens todas. Eu posso compartilhar aqui a tela contigo?

RG – Pode, claro. E você teve acesso a esses volumes, aos quais eu me referi? Acho que eles não escanearam até hoje.

CB – Ah, não. Esses eu não. Deixa eu te mostrar aqui, rapidamente.

RG – Aham.

CB – Primeiro aqui (referência à tela compartilhada), processos de cifragem. Aquilo que eu estava te falando, é uma abordagem histórica de todo o processo de cifragem, lá da harmonia tradicional, da harmonia funcional...

RG – Sim. Aham.

CB – Da harmonia da música popular, etc. Aqui, só para dar um exemplo, um trequinho do Wagner aqui, que tem lá no Walter Piston, com todos os... com a cifragem, né?

RG – Segundos cadenciais. Aham.

CB – Isso. Com quatro abordagens aqui da tradicional, duas da funcional e as demais da música popular. Em cada grupo, todas diferentes, praticamente, com muitas diferenças, né? Aquela polêmica, toda da cifra, de tudo, né? Então tem um capítulo da tese que é especificamente sobre isso, e depois eu passo para a harmonia na obra do tom e como eu te falei, a análise... Primeiro, uma abordagem mais abrangente da harmonia na obra do tom. E aqui, por exemplo, as cifras que ele utilizava as mais relevantes, que eu considere. Exatamente como ele usava, não é? E eu queria até te perguntar, no processo de revisão do *Cancioneiro*, você falou que tinha um material, que eram os manuscritos dele, não?

RG – É, devem ser esses mesmos manuscritos que você tem acesso aí na... no Instituto. E tinha também o cancionero de piano rabiscado por ele.

CB – Ah, sim.

RG - Ele tinha uma cópia que ele fez revisão nessa cópia. (...) Mas algumas cifras dele a gente aproximou para a maneira do Chediak ou do *Cancioneiro*, de cifrar, né? Por exemplo, aquele meio diminuto que é Mi menor, com baixo em dó sustenido, né? Que a gente cifra C#m7(b5).

CB – Aham. Sim.

RG – Ou então, o Em7/A, que é o A7/4, né? Essas coisas é diferencia um pouco do jeito que o Tom fazia, que era uma coisa mais antiga, né? Mesmo porque têm manuscritos dele bem, bem dos anos 1950, que ainda não se usavam algumas cifras que hoje se usam no Brasil.

CB – Era muito o padrão do Radamés, que ele pegou, não é?

RG – Isso, isso, era da escola do Radamés, do Panicalli, desse pessoal.

CB – É que o muitos colocam que o Radamés que introduziu, na verdade, esse padrão de cifra no Brasil.

RG – Aham.

CB – Pois é, e nesse processo de cifragem do Tom, eu fui me deparando com algumas questões assim interessantíssimas. Por exemplo, aqui na abordagem mais específica: *Por toda a minha vida*. Aí, o manuscrito, Im, VIIº e Im.

RG – É, esse... desculpe, eu não estou enxergando a segunda cifra.

CB – Dei um *zoom* aqui.

RG – Ah, é. Embora eu já vi ele cifrar essa música assim, ó: um Fm, né?

CB – Pois é, aqui ó (a mostrar a partitura), no *Cancioneiro*.

RG – Ah, aparece aí, né?

CB – Exatamente. Que é como está na gravação original. Pois é, exatamente, ele começa, quer dizer, lá no manuscrito dos anos 1950, Ab^o, depois no *Songbook*...

RG – Só tem uma nota diferente.

CB – É exatamente no *Songbook*, já aparece Fm6/Ab, muda uma nota, né?

RG – É. Do Si pro Dó.

CB – Do Si pro Dó. Depois vira Fm/Ab. Esse Fm/Ab, nesse contexto aqui, e também em outros que eu... às vezes como SubV, ele usava. Isso aqui, por exemplo, é uma das ocorrências mais idiomáticas, assim, significativas que eu identifiquei.

RG – Sim. Quer ver, ó:

CB – Bem do Tom mesmo.

RG – (A cantarolar um trecho da canção *Dindi*, com acompanhamento da guitarra). No lugar do dominante, você usa...

CB – Em *Dindi*, ó, está aqui (mostrando na partitura)...

RG – Ah, taí, ó, você passou por isso tudo, né?

CB – Passei.

RG – É mesma situação.

CB – Dessa forma aqui, o menor com sexta a gente encontra no Menescal, no João Donato também né?

RG – Mas vem do Tom.

CB – Mas vem... acho que é mais influência dele mesmo.

RG – Isso é muito clássico...

CB – É, exatamente.

RG – Está lá nos eruditos.

CB – Sim, sim. É a origem na escala alterada, né?

RG – Exatamente, escala alterada.

CB – Agora, aquele Fá menor lá de *Por toda a minha vida...*

RG – Sim.

CB – Que aparece em outros contextos também, é mais característico ainda, eu acho, do Tom.

RG – Aham.

CB – Da maneira como aparece, não é? E

RG – Aham.

CB – Então, é... eu faço, ó, um esquema com os diagramas de guitarra, de violão, né?

RG – Aham.

CB – Aqui pra...

RG – Perfeito.

CB – Demonstrar a questão das pequenas mudanças, mas que no fundo acabam sendo significativas. Esse Fm/Ab acaba virando um E7, com a nona bemol duplicada e a décima terceira, né?

RG – Sim, nona menor, sim.

CB – Que na teoria do jazz, até eu faço uma referência, eles... alguns autores colocam essa questão da duplicação da nona e da décima terceira como, enfim, um reforço das tensões e que dá uma característica diferenciada para o acorde e tal.

RG – Aham.

CB – Mas acaba, esse é só um exemplo, essas mudanças vão dando um colorido diferenciado, não é? E na minha abordagem, o que eu coloco é que não era, a razão principal pelo menos, a meu ver, não era facilitar a leitura, com a cifra, não era apenas isso, né? Muitas vezes ele queria realmente omitir alguma nota do acorde ou inserir alguma nota no acorde.

RG – Aham.

CB – Buscando a sonoridade mesmo que ele queria, não é? A partir da cifra.

RG – Sim.

CB – Então isso vai surgindo aí em vários exemplos, até os mais clássicos, não é? O Corcovado, aquela história do primeiro acorde (Am6) que na verdade é um D7(9), não é?

RG – Com baixo em Lá, sim.

CB – Que os americanos cifram D7(9), D9...

RG – Sim, sim.

CB – Só que eles colocam até, numa das edições, tem a ressalva do lá no baixo, e em outras não.

RG – Aham.

CB – E o Tom, é bem nítido que ele... ó, num momento apenas lá ele coloca, com a mesma disposição, ele coloca o Ré no baixo e cifra como D9.

RG – Aham.

CB – Mas em todos os outros momentos, simplesmente a nota Ré não aparece na Harmonia.

RG – Sim.

CB – Ele realmente, não queria nota ré no...

RG – É, já está na melodia, né? Mi, Ré, Mi, Ré.

CB – É, exatamente... O segundo acorde, também uma dominante disfarçada que ele usava bastante também, que é sétima diminuta com b13, né? Que no *Songbook* e no *Cancioneiro* aparece G#^o(b13), que é bastante comum também.

RG – Ele ainda tem duas resoluções, (A cantarolar, com acompanhamento da guitarra), como SubV e como diminuto também, né?

CB – É um universo vastíssimo, né? A Harmonia do Tom.

RG – Aham.

CB – E assim, eu, na verdade, peguei um aspecto só, né? Um aspecto.

RG – Ah, e o SubV aparece aí, está vendo? No terceiro compasso da última linha.

CB – Sim, sim.

RG – Que era mais... até antes desse *Cancioneiro* aí, se colocava o F^o aí.

CB – Aham. Pois é, então... essas ocorrências de... aí eu peguei o conceito de cifragem aparente que o Ian Guest usava também.

RG – Sim, cifragem aparente.

CB – Cifragem aparente alguns, o Marco Pereira chama de cifragem enarmônica, alguns chamam de cifragem prática, enfim...

RG – Aham.

CB – Mas é um recurso que ele usava, assim, consideravelmente.

RG – Aham.

CB – Assim, por exemplo... em outros contextos, né? *Chovendo na roseira*, por exemplo, naquela parte A, aqueles dois acordes...

RG – Aham.

CB – Inicialmente, no segundo acorde, em lá bemol mixolídio, né? O segundo acorde no manuscrito vinha Ebm7/Ab, com pedal...

RG – Sim. É aquilo que eu te falei, era uma cifragem que ele usava bem antigamente.

CB – Sim, você falou.

RG – Que está certíssima também.

CB – É, exatamente, só que também é uma cifragem aparente, não é?

RG – É uma cifragem aparente também. Aham.

CB – Porque depois ele... eu não sei até que ponto vocês que sugeriram ou ele que optou pelo acorde sus.

RG – Eu acho que foi a gente mesmo. Eu penso que foi a gente, foi.

CB – Foram vocês. Interessante. Porque na verdade, a função é de sétimo grau do mixolídio.

RG – Menor. É um V menor.

CB – Poderia ser o V menor do mixolídio ou o bVII, que na verdade, aqui, um G...

RG – Com baixo em Lá.

CB – Um G/A, exatamente.

RG – Aham.

CB – Com a função, né... porque...

RG – Poxa, pena que eu não tenho esses manuscritos aqui. É, inclusive esse lá menor que entra, não é? Isso a gente não tinha, esse lá menor. Isso foi revisado da mão dele.

CB – Foi, né?

RG – Onde está esse Lá menor, era outro Sus4, que era usado, e ele mudou para o Lá menor.

CB – Hum.

RG – Que já é na gravação do Claus Ogerman, né?

CB – Sim. Na... no arranjo...

RG – Porque a primeira gravação é do Eumir Deodato.

CB – Pois é, isso que eu ia falar, e não arranjo do Eumir Deodato, ele usa, na introdução, ó, ele usa o Ebm.

RG – Mas olha só, tem um errinho de concepção aí, eu até discuti um pouco com o Paulinho (Paulo Jobim) sobre isso. É, esse arranjo é do Claus (Ogerman), embora esteja creditado ao Eumir Deodato, ele vem no bojo desse disco, né?

CB – Tem inclusive o manuscrito, dele aqui, ó.

RG – É. Então, mas esse arranjo, essa introdução (cantarola).

CB – Sim, sim, é do Claus Ogerman.

RG – É do Claus. Está lá no *Terra Brasilis*. Eu tenho até esse livro eu tenho aqui autografado, aqui, ó: - “Ao Ricardo Gilly, com admiração e amizade do seu fã, Tom Jobim”.

CB – Nossa, que maravilha!

RG – É. Esse livro é a junção do *Wave* com o *Stone flower*.

CB – Aham.

RG – *In larger Edition*. Tem exatamente isso aí, ó. Esse arranjo do Claus... Mas aí na hora de colocar no *Cancioneiro*, todas as outras músicas são arranjos do Deodato, então deixa junto aí.

CB – Aham. É, realmente, essa introdução é...

RG – Aparece o Mi menor aí, como você disse... sim, é interessante, né?

CB – É, aparece, e depois vira, quando começa o tema, ele vira Lá sus.

RG – Aí vira pedal.

CB – É, vira.

RG – Ah, legal.

CB – No cancionero, ó, quando começa o tema já...

RG – Sim, bacana.

CB – Vai pro Lá sus. Não é não que o Ebm7/Ab estivesse errado aqui, mas eu acho que essa cifragem aparente aqui se aproxima mais da função, eu acho. Quer dizer...

RG – Aham.

CB – Remete mais, né? Mais facilmente a execução do acorde à função. Que a meu ver é de Gb/Ab.

RG – Entendi. Aham. É um empréstimo modal, de qualquer jeito.

CB – É, exatamente. Não tem para onde correr, né? E se for no universo tonal, seria próximo de subdominante, não é? Na verdade, não tem nada de dominante.

RG – Sim. Aham.

CB – Eu já vi, em algumas interpretações, algumas análises, considerarem como dominante, não é?

RG – Não, não, também acho que não é. Talvez essa coisa de sus4 confunda um pouco isso sim. Né?

CB – É.

RG – Mas é um subdominante menor, com certeza. Empréstado do tom de Láb menor.

CB – É, ou coincide com o mixolídio também, V menor.

RG – Sim, sim.

CB – É, tanto o Vm quanto o bVII, não é?

RG – Aham.

CB – Pois é, mas essas e outras questões, não é? Muito interessantes... Eu me deparei aqui no... Um outro arranjo seu que também fez parte aqui do processo foi o *Ela é carioca*...

RG – Aham.

CB – Que tem aquele mesmo cromatismo com os acordes menores com sexta, né? Com...

RG – É o dominante disfarçado também. É.

CB – É um dominante disfarçado, que na verdade... isso aqui é um C#7(b13). E esse Ré aqui, na verdade é uma dominante do Fá#, né?

RG – Ah, entendi. É um Dó#. Sim.

CB – É, um Dó# disfarçado...

RG – Aham.

CB – E depois... e esse aqui (C#m6) é dominante do Si, né? Que na verdade... dominante da dominante.

RG – (A cantarolar). É, eu ouço (C#m6) como F#7(9)

CB – Exatamente. É, olha aqui, ó. que eu...

RG – Ah, esse, é, você escreveu ali. É isso aí.

CB – É.

RG – Certo.

CB – E que no *Cancioneiro*, vem exatamente isso. Só que... aqui está em Ré maior, né?

RG – Sim.

CB – No *Cancioneiro*, vem exatamente isso, ó. Aqui seria um Bm6... ao invés do Bm6 vem um Mi, o Mi dominante [E7(9)].

RG – É. Eu devo ter tirado daí porque a melodia está no Si, né? Para não ficar muito redundante.

CB – Sim. Pois é, essa ocorrência, essa sequência cromática de acordes menores com sexta como dominantes disfarçados também, ocorre nos dois (arranjos) que você fez, não é? Nos dois dentre esses aqui, que eu falo.

RG – Aham.

CB – *Caminhos cruzados* e *Ela é carioca*.

RG – Aham.

CB – Agora no... você fez... eu chequei lá, você fez vários arranjos, não é? Foram quinze no total, pelo que eu vi aqui.

RG – Eu não gosto muito de chamar de arranjo...

CB – Dezesseis.

RG – Porque é uma adaptação, né?

CB – Sim, sim.

RG – Não é uma... não tem a pretensão de ser um arranjo...

CB – Sim.

RG – inventar alguma coisa, não é? É basicamente seguindo a maneira de fazer e o jeito que ele gostava de fazer a mão esquerda, bem simplificada... não tem muito ritmo, não é? Procuramos não escrever muito a batida de bossa nova, ou de samba, que seria... poluiria muito, não é?

CB – Sim, sim.

RG – É uma maneira de escrever, digamos assim, não chega a ser um arranjo.

CB – Pra ser o mais fiel...

RG – Tem outros que eu não assinei, também...

CB – O mais fiel o mais fiel possível ao original, né?

RG – É. Sim.

CB – É, no conceito até... Num trabalho meu, eu abordei essa questão conceitual... do arranjo... arranjo, adaptação e transcrição. Então...

RG – Aham.

CB – É realmente... no meu conceito também é muito próximo ao conceito de adaptação mesmo, não é?

RG – Adaptação, sim.

CB – E o objetivo é o que importa, não é? Que é realmente, no *Cancioneiro*, traduzir da forma mais fiel possível... o que o Tom fazia.

RG – Aham.

CB – E isso... eu acho que ficou muito bom, fantástico!

RG – Esse *Se todos fossem iguais a você*, a harmonia do *Cancioneiro* é bem diferente, não é? Eu não sei... Ah, eu acho que na segunda edição do *Songbook*, eu acho que eu botei essa harmonia já também.

CB – *Se todos fossem iguais a você* eu cito em dois contextos aqui... quando eu falo lá da repetição de melodias com a harmonia modificada, que era uma característica bastante marcante do Tom também... eu coloco aqui o *Se todos fossem...* do *Cancioneiro*, ó.

RG – É, mas a Harmonia já está igual lá, eu acho.

CB – É aí aqui que a Harmonia já vem... nessa repetição aqui que já vêm essas mudanças todas na harmonia, não é?

RG – Aham.

CB – E... a questão do pedal... muitas vezes que o Tom usava também que.

RG – (A cantarolar um trecho de *Se todos fossem iguais a você*)

CB – Que pegou muito, também da música erudita, do Villa-Lobos, que inclusive usava o pedal em outras vozes, não só no baixo, não é? Como nas *Bachianas*.

RG – É interessante isso aí. (A cantarolar um trecho de *Se todos fossem iguais a você*, com acompanhamento da guitarra). Esse D/Bb é o famoso B7M(#5). Mas aí, como vem de um Mib bemol não vale a pena cifrar assim.

CB – E também... quer dizer, eu abordei aqui como pedal, esse Si bemol.

RG – É, pedal, é, sim, sim. O jeito melhor de cifrar é assim mesmo.

CB – Aham.

RG – Interessante.

CB – É muito interessante como... surgem essas dominantes disfarçadas, cifragem aparente, em muitos contextos... no Tom... Pois é, mas voltando lá na questão da cifragem.. eu sempre me deparei assim, dando aula de Harmonia, com essa problemática da cifragem, quando a gente vai trabalhar análise com os alunos.

RG – Aham.

CB – Então, eu sempre usei muito essa cifragem analítica, de Berklee, do Ian Guest, é... na análise da música histórica também.

RG – Aham.

CB – Sempre achei uma ferramenta...

RG – É interessante.

CB – Super adequada e até para a música modal. Que a cifragem da harmonia funcional alemã, por exemplo, não contempla a música modal, tem esse problema.

RG – Aham.

CB – É só música tonal.

RG – Você não consegue justificar uma passagem, não consegue dar um nome. Porque às vezes não é dominante de ninguém... não tem função.

CB – É.

RG – De preparação, né? Resolução.

CB – E não a música modal, mas assim, na música brasileira tem muito o modal/tonal, né? Na mesma canção.

RG – Misturado. Toninho Horta.

CB – No Clube da Esquina, por exemplo, tem muito.

RG – Clube da Esquina, geral. É.

CB – Então, é... eu sempre achei que essa cifragem analítica, do Guest, muito adequada pra análise...

RG – Aham.

CB – Enfim, de música histórica também e tal... E aí eu... nessa abordagem eu coloquei um pouco essa questão, né? Depois daquela abordagem histórica lá, eu coloco aqui... isso pode ser um fator de aproximação... vamos dizer assim, entre gêneros eruditos e populares e acabar com uma série de incongruências que têm nesse processo todo aí de utilização de cifragem e tal. Então a abordagem vai muito... passa muito pela questão da cifragem, né?

RG – Aham.

CB – Os processos de cifragem... Eu só anotei alguns pontos aqui... pra te perguntar. Assim, no *Cancioneiro* você falou que seguia o padrão, não é? Tinha o padrão do *Cancioneiro* e no *Songbook* a mesma coisa, né? Você tinha um padrão de cifragem, mais ou menos a seguir, não é?

RG – Você muitas coisas do cancionero, é... quando fui revisar o livro do Chediak, que eu revisei com ele... começou nesse meio tempo, a trabalhar no *Cancioneiro*, então, muitas das músicas estão na segunda edição do *Songbook*, já baseados no cancionero.

CB – Eu percebi isso, é... tanto que...

RG – Se você tiver as duas edições para comparar, você vai ver que mudou bastante coisa.

CB – É, eu já comparei e vi. Eu segui... até pelo processo de diferenciação que havia um pouco, eu segui no *Songbook* a primeira edição. É...

RG – Ah, é? Mudou bastante.

CB – Eu segui, mais a primeira edição... porque eu percebi isso que você falou, que se aproximou muito do *Cancioneiro*, a segunda edição.

RG – É porque na primeira edição é, a gente trabalhava no Rio e ele (Tom Jobim) morava em Nova Iorque, não, é?

CB – Aham.

RG – Era uma certa... e a gente usava o *fax* como...

CB – Sim, sim. Eu me deparei com alguns *fax*.

RG – Para ele mandar as revisões, então não tinha essa proximidade toda. Quando ele chegou, de Nova Iorque... logo depois que lançou o *Cancioneiro*, ele voltou pro Brasil, pro Rio.

CB – O *Songbook*.

RG – E aí... me chamou para revisar porque achou muita coisa que ele queria mudar e realmente levou muito a sério aquela revisão e eu achei que devia aproveitar as coisas do *Cancioneiro* também, que valia a pena.

CB – Sim. E você chegou a trabalhar com ele diretamente?

RG – Ah, bastante tempo, mais nesse livro do Chediak (*Songbook*) do que no *Cancioneiro*... no *Cancioneiro* também. Mas aí ele... era mais coisa anotada, eu não ia lá resolver, tocar, essas coisas, né?

CB – Sim. Mas é ele tinha uma preocupação muito grande, não é? Com a clareza das cifras, não é?

RG – Enorme, enorme. Ele falou assim: - “Eu não posso deixar esse planeta com essa harmonia errada aqui.

CB – (Risos).

RG – Ele tinha uma preocupação em deixar certo isso, né? E muitas músicas hoje, eu acho que graças ao *Songbook* e ao *Cancioneiro*... eu vejo essas harmonias repetidas em edições, até mais piratas, assim, eu acho até bom, não é? Porque melhorou a harmonia. Eu vejo as músicas tocadas mais corretamente. Eu antigamente tocava muita coisa errada, porque as fontes eram muito precárias, né?

CB – Sim, sim.

RG – E eu acho que isso contribuiu até, de certa forma... essas edições copiadas do *Cancioneiro* e do *Songbook*. Acho até positivo.

CB – É, foi fantástico esse processo todo aí, não é? O Chediak também foi um pioneiro, né? Nessa sentido, né?

RG – Muito!

CB – É.

RG – Ele acreditava naquilo e queria fazer certo, prezava para fazer certo. É... trabalhava eu, o Ian Guest, o Fred Martins, o Adamo Prince, era uma equipe boa que escrevia.

CB – Sim. Uma pena que o Chediak foi tão cedo, não é?

RG – Pena! Trabalhei onze anos junto com o Chediak. E... depois eu continuo fazendo os livros no padrão, não é? Fizemos alguns livros depois que ele morreu...

CB – Na editora dele.

RG – Agora na Vitale.

CB – Ah, passou para a Vitale, a Lumiar passou pra Vitale.

RG – Mas a gente continua no mesmo padrão que o Chediak criou.

CB – Sim, sim. Eu conheci o Chediak rapidamente, estive uma vez com ele só.

RG – Onze anos.

CB – Era uma figura admirável!

RG – É. Trabalhava *full time*. Se encontrasse com ele no show, ele estava ligando para alguém para resolver algum trabalho.

CB – (Risos).

RG – (Risos).

CB – E aqueles CD's dos *Songbooks* são maravilhosos também, né?

RG – Ah, sim.

CB – Eu assisti algumas gravações daqueles.

RG – Aham. Bons tempos.

CB – É.

RG – Celso o que você tem que perguntar?

CB – Uma questão aqui: Esse processo todo de revisão do *Songbook* e depois do *Cancioneiro*... nos dois casos era um processo semelhante? Similar, melhor dizendo. Vocês recebiam sempre o os originais do Tom?

RG – É, na primeira edição, não é? Depois eu ia na casa dele. Me encontrei meia dúzia de vezes, talvez mais, para repassar as músicas, não é? Tocando, eu tocando violão, ele piano, escrevia as mudanças. Mudou muito, da primeira edição para a segunda.

CB – Sim. E nesse processo aí você se deparou algumas vezes com essas mudanças de cifragem aparente, na cifragem aparente, que ele ia fazendo?

RG – Não tanto na aparente...

CB – No próprio processo, ele mudava alguma coisa?

RG – Na cifra mesmo, né? Na concepção. Cifragem aparente, raramente, mas coisas que ele mudava assim, por exemplo, é... Aquela música, *Inútil paisagem*, que ele fazia com dominantes. (a cantarolar um trecho, com acompanhamento da guitarra). Ele passou a fazer (exemplifica)... É uma pequena... está vendo? Amenizou um pouco esse segundo acorde, em vez de fazer o A7, fez Ab7M. Inclusive, eu queria cifrar isso Fm6/Ab e ele falou assim: - "Não, não, esse é um Lá bemol mesmo!". Porque não tem a nota Mi bemol. Eu não queria chamar de Lá bemol, mas ele bateu o pé: - "Esse é o famoso Lá bemol" (risos).

CB – (Risos). Interessante. Pois é, Ricardo Gilly, muito interessante esse processo aí. E como você falou realmente esse processo fez um diferencial grande aí para as novas gerações, não é?

RG – Ele acreditava nisso. Ele vivia falando que a música escrita é que fica.

CB – É. Em vários momentos da entrevista, ele falava dessa... antes do *Cancioneiro*, bem antes, claro, o *Cancioneiro* é posterior à morte dele, mas já tinha um processo, né? Mas ele sempre se preocupou muito mesmo com isso, não é? De deixar tudo escrito corretamente.

RG – É, eu tenho uma cópia aqui... Eu acho que no Instituto também tem, do *Cancioneiro* rabiscado, não é? As coisas que ele rabiscou lá. A revisão dele.

CB – É, essa eu não tive acesso não, eu vou até dar uma busca lá, para ver se eu localizo.

RG – É, algumas coisas não tem escaneado, mas tem lá.

CB – Sim, sim.

RG – Eu penso.

CB – Eu entrevistei o Haroldo Mauro Júnior, você tem contato com ele?

RG – Haroldo! O Haroldo escreveu arranjos incríveis que eu nunca conseguiria fazer, mesmo porque ele é pianista e eu sou violonista. Grande Haroldo.

CB – Figura, não é? Ele fez... Ele pegou umas encrencas lá, né? Alguns arranjos.

RG – Pegou Aquela música do Fernando Pessoa.

CB – É. O *Trem de ferro*.

RG – *Trem de ferro*, que é difícil escrever. Porque uma coisa é você escrever para orquestra, outra coisa é reduzir pro piano, não é?

CB – É.

RG – Tem coisas que ficam difíceis, tem que ter a terceira mão (risos).

CB – (Risos). É. Algumas coisas são bem pianísticas mesmo, né? Específicas do piano.

RG – Aham.

CB – Algumas soluções, né?

RG – Aham.

CB – Poxa, muito obrigado aí pela sua disponibilidade, viu?

RG – Ô, Celso, é um prazer! No que precisar... mais alguma dúvida, fique à vontade para consultar.

CB – Muito obrigado.

RG – Sucesso com a sua tese.

CB – Muito obrigado. Seu nome vai estar lá nos agradecimentos, tá?

RG – Ah, muito obrigado.

CB – Eu que agradeço.

RG – Um abraço.

CB – Foi um prazer te conhecer.

RG – Um prazer também. Sucesso aí.

CB – Obrigado. Um abraço.

RG – Abraço.

AUTORIZAÇÃO

Eu, Ricardo Gilly, RG 06286630-6 (IFP), autorizo a inserção da transcrição da entrevista concedida por mim ao investigador Celso Ribeiro Bastos Filho, no dia 22 de setembro de 2022, das 11h30 às 14h16, nos Anexos da sua tese de doutoramento *Aspetos da harmonia idiomática de Antonio Carlos Jobim: uma abordagem a partir dos processos de cifragem* (Departamento de Música – Escola de Artes - Universidade de Évora, Portugal). Autorizo também a inserção, devidamente referenciada, de trechos da entrevista no texto da referida tese.

Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2022.


Ricardo Gilly