

Deslizando na Canção?

O caso das harmonias maiores por tons descendentes¹

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas²

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: Trata-se aqui de harmonias que, em modo maior, geram sucessões por tons descendentes, tal como ocorre quando tocamos: Dó maior, Si_b maior e Lá_b maior. Como interpretar a funcionalidade dessa harmonia? Qual a incidência, a vigência e os limites dessas sucessões? Quais conotações e temáticas se associam a esse deslizar de acordes? Procurando articular questões assim, comentam-se casos da música popular produzida no Brasil (bossa nova, MPB e choro), do internacional repertório estadunidense (*Tin Pan Alley* e *Jazz*), e da música europeia do século XIX (Schubert, Chopin, Liszt, Berlioz, Bizet e Fauré). Tais casos são prontamente percebidos como oriundos de épocas e lugares desiguais e, mesmo assim, permitem algum paralelo, posto que empregam tais sucessões de maneira consideravelmente semelhante. Observa-se por fim que a atenção aos recursos harmônicos pode contribuir nas reflexões acerca de trânsitos e resistências sócio culturais e assim, estimular o debate acerca da noção de famílias de canções.

Palavras-chave: Harmonia; plano tonal; teoria e crítica da música popular; famílias de canções.

¹ *Sliding in the Song? The case of major harmonies through descending tones*. Submetido em: 30/09/2017. Aprovado em: 14/11/2017.

² Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas é professor nos cursos de graduação e pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui mestrado (UNESP) e doutorado (UNICAMP) no campo da teoria e análise da música popular e é membro dos grupos de pesquisa "Processos Músico - Instrumentais" (UDESC) e "Música Popular: história, produção e linguagem" (UNICAMP). Sua atuação docente, pesquisas e publicações se dão nas áreas da teoria e análise musical. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa "Para tudo na vida tem um acorde? Da persistência das ideias românticas na apreciação valorativa da música popular". E-mail: sergio.freitas@udesc.br

Abstract: The current study addresses harmonies (played in major mode) that generate successions through descending tones as in: C major, B \flat major and A \flat major. How can one interpret the functionality of such harmony? What are the incidence, duration and limits of these successions? What are the connotations and themes associated with these sliding chords? The current study addresses cases such as the popular music produced in Brazil (Bossa Nova, MPB and Choro), the international American repertoire (*Tin Pan Alley* and *Jazz*) and the nineteenth-century European music (Schubert, Chopin, Liszt, Berlioz, Bizet and Fauré) to answer these questions. The herein addressed cases derive from distinct times and places; however, they enable a parallel, since they apply such successions in a considerably similar manner. The attention given to harmonic resources may help better understanding socio-cultural transits and resistances; consequently, it boosts the debate about concepts such as tune-families.

Keywords: Harmony; tonal plane; downstep modulation, theory and criticism of popular music, tune-families.

* * *

Mesmo em tom de pergunta, o verso “deslizando na canção” se deixa reconhecer: pertence a “O Barquinho” de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, canção que iniciou sua exitosa trajetória comercial com dois registros memoráveis, ambos lançados em 1961, nas vozes de João Gilberto (LP “João Gilberto”, Odeon - MOFB 3202) e Maysa (LP “Barquinho”, Columbia - 37161). De lá para cá, como “marco do espírito bossa novista que consagrou a ideologia sol-sal-sul” (MERHY, 2001: 73), “O Barquinho” recebeu diversas versões e reharmonizações, mas em linhas gerais seus primeiros versos percorrem um trajeto harmônico que pode ser descrito assim:

The figure illustrates the harmonic structure of the song "O Barquinho". It includes a musical score for the bass line, lyrics, and a tonal diagram. The diagram shows the progression of chords: C7M (I), Bb7M (bVII), and Ab7M (bVI). The lyrics are: "E um barquinho / Dia de luz, a deslizar / festa de sol / No macio azul / do mar / Tudo é verão, / o amor se faz / Num barquinho / pelo mar / Que desliza / sem parar / Sem intenção, / nossa canção / Vai saindo desse mar / E o sol / Beija o barco e luz / Dias tão azuis!". The tonal diagram shows the progression of chords: C7M (I), Bb7M (bVII), and Ab7M (bVI). The diagram also shows the progression of chords: C7M (I), Bb7M (bVII), and Ab7M (bVI). The diagram also shows the progression of chords: C7M (I), Bb7M (bVII), and Ab7M (bVI).

Fig. 1 – Combinação de acordes I→bVII→bVI em destaque no plano tonal de “O Barquinho”, Menescal e Bôscoli, 1961.

Se pensarmos na tonalidade de Dó maior (Fig. 1), com o I7M (C7M) surge o “Dia de luz, festa do sol”, verso que dá o tom da canção. Em seguida, com alguma mais ou menos complexa solução de tonicalização,³ e breve instabilidade cromática durante os versos “E um barquinho a deslizar / No macio azul do mar”, a harmonia se move e, como que figurando esse deslizar, desce um tom. O gesto nos comove fazendo-nos ouvir que “Tudo é verão, o amor se faz” já com o \flat VII7M (B \flat 7M). Em seguida, em “Num barquinho pelo mar / Que desliza sem parar”, repete-se a tonicalização que, num segundo deslocamento de tom descendente, prepara o verso “Sem intenção, nossa canção” que agora ressoa com o \flat VI7M (A \flat 7M). Assim, descritivamente, num trajeto de eficaz “iconicidade sonora” (TATIT, 2002: 237), os acordes de “O Barquinho” deslizam e se afastam do diatonismo principal combinando qualidades contrastantes. Nos três primeiros segmentos, de quatro em quatro compassos, um contorno melódico similar se repete. Enquanto isso a harmonia sofre mudanças: em breves repousos, por “transposição proporcional” (SCHOENBERG, 2004: 91), os inflexíveis tons descendentes alcançam tétrades de um só tipo (o tipo perfeito maior com sétima maior) que, com os versos, expressam uma espécie de onomatopose harmônica. Tais acordes (C7M, B \flat 7M e A \flat 7M), embora similares, não se encontram na mesma armadura de clave, senão em regiões indiretas e remotas.⁴

Com essa breve descrição ressalva-se que, nesta oportunidade a pergunta “deslizando na canção?” não está propriamente voltada para uma análise de “O Barquinho”, canção que, reconhecidamente, possui qualidades ausentes nesse redutor plano tonal (Fig. 1). Aqui, a pergunta e a canção fazem as vezes de mote introdutório: uma espécie de ponto de partida sonoro e afetivo para uma reflexão acerca desta particular combinação de acordes: I7M → \flat VII7M → \flat VI7M. Ou um pouco mais: em âmbito tonal, uma reflexão acerca de harmonias que combinando acordes ou áreas tonais maiores formam cadeias por tons inteiros descendentes.

O ponto de escuta aqui é o Brasil. Mas, ressalva-se também que, nesta reflexão pesa a compreensão de que a música popular produzida em nosso país não é uma música que se fecha em si mesma. Tal perspectiva vem se ampliando com a contribuição de diferentes autores. Magaldi (2013: 82), por exemplo, assinala que “a música local”, notadamente do Rio de Janeiro na viragem para o século XX, “não está intrinsecamente ligada a uma identidade única”, senão que pode ser percebida “como parte de uma cultura cosmopolita mais ampla, compartilhada por todos que viviam em cidades dos dois lados do Atlântico”, trata-se de um “processo construído por histórias compartilhadas e por intercâmbios culturais transnacionais” em denso “circuito internacional de circulação musical”. Em diversas oportunidades,

³ Tais tonicalizações não serão comentadas aqui. Sobre transformações e elaborações da progressão “ii7-V7” ver, entre outros, McClimon (2016) e Terefenko (1990). Sobre as configurações do “V7”, cf. Freitas (2010: 768-783). Sobre a noção de “tonicalização”, cf. Freitas (2010: 403-405).

⁴ Schoenberg (2004: 38 e 91) classifica a região do \flat VII como a “Dominante da Mediente maior abaixada (DM \flat)”, uma região “Indireta e Remota”. E a região do \flat VI como a “Submediante maior abaixada (SM \flat)”, uma região “Indireta, mas próxima”. Sobre o entendimento schoenberguiano a respeito da solução “sequência simples combinada com rápidas trocas de áreas tonais”, assim como sobre impactos dessa solução na valoração da música popular, cf. Freitas (2013a).

também Menezes Bastos (2005: 213) observa que a música popular é uma “língua estratégica do sistema de relações dos Estados-nações modernos, com nexos locais, regionais, nacionais e globais”. Tal sistema, que desde o século XVIII passa por diversas etapas, indica que “o contato intermusical (como o intercultural em geral)” é algo congênito à música popular. Assim,

a música popular brasileira – como qualquer música popular nacional, no contexto das relações dos Estados-nações modernos – somente pode ser bem entendida dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome as músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação (MENEZES BASTOS, 2005: 185).

Desde os primórdios, a música popular brasileira tem tido uma grande capacidade de articulação de suas características próprias [...] com aquelas das principais tendências da música popular no mundo, latino-americanas, caribenhas, europeias, africanas e americanas. [...] isto se consolidou e se tornou uma estratégia consciente por parte dos músicos (MENEZES BASTOS, 2009: 10).

Então, circunstancialmente, a trama se amplia, pois, tanto a observação dessa “esfera internacional das relações musicais envolvidas no engendramento da música brasileira” (MENEZES BASTOS, 2005: 86), quanto a apreensão de que “a música popular produzida localmente” agrega “um novo contexto local a um conjunto já familiar e incontestável de contextos culturais cosmopolitas” (MAGALDI, 2013: 82), não são tarefas simples. Em diferentes instâncias, tais tarefas pedem a soma de esforços. Nesta soma, visando a apreciação de contatos intermusicais mais ou menos perceptíveis e que parecem mesmo não se render aos limites geopolíticos, pode ser útil voltar atenção para determinados pormenores da técnica musical. É nesta direção que, em âmbito preliminar, tematiza-se aqui o caso deste reincidente deslizar de harmonias que, ao se fazer ouvir em épocas e lugares desiguais, se mostra propício para tomar parte das reflexões acerca da enformação de redes, trânsitos e resistências que se notam no campo musical.

Acordes maiores por tons descendentes: valores, conotações e potencialidades

A combinação de acordes ou áreas tonais representada pela fórmula $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI$ pode ser vista como um pré-trajeto harmônico que, com a expansão das relações tonais, alcançou notória versatilidade na contemporaneidade. Em princípio, podemos considerar que tal prestígio está associado a uma soma de fatores. Um deles é o de que a simetria por tons descendentes é uma grandeza que, em certa medida, assegura logicidade e coesão formal em planos tonais que, por combinar regiões longínquas em curtos espaços de tempo, puderam ser apreciados como inovadores, complexos e intensos. Com isso, outro aspecto incidente é o de que, constituindo uma espécie de fórmula estratégica, as propriedades sensíveis dessa combinação favorecem sua reprodução e sobrevivência. Aqui, levando em conta que:

As estratégias que sobrevivem – aquelas que são reproduzidas – devem possuir propriedades como simetria, coerência, estabilidade e certo grau de redundância. Dado que são especialmente memorizáveis e sua estrutura fundamental pode ser facilmente reproduzida, estes modelos podem ser estendidos e elaborados significativamente sem perder sua identidade e capacidade de dar forma a experiência musical (MEYER, 2000: 48).

Com tais facetas interimplicadas – digamos: o valor de coesão em vigorosa diversidade e o potencial de apreensibilidade, comunicabilidade e memorabilidade das coisas simétricas – operam ainda outras. Propondo o termo “*Downstep Modulation*”, Coker, Knapp e Vincent (1997: 35-37) sugerem que o pré-trajeto $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI$ expressa uma dramática justaposição de conotações que, social e culturalmente, estão consideravelmente arraigadas: por um lado, os acordes perfeitos maiores, ou as tonalidades e regiões maiores, associam-se a estados de entusiasmo, satisfação e contentamento. Enquanto que, em disposição oposta, o movimento descendente pode suggestionar esmorecimento, dor, aflição, lamento e melancolia.

Nessa justaposição de afeições, como se sabe, ecoam resíduos de noções basilares da teoria e arte musical ocidental. Quanto ao perfeito maior, para não alongar o assunto, ao menos desde Gioseffo Zarlino (1517-1590) aprendemos que “as consonâncias imperfeitas maiores” são naturalmente “*vive & allegre, accompagnate da molta sonorità*”, i.e., vivas, alegres e sonoras (ZARLINO apud DAHLHAUS 1990: 116), e que entre tais consonâncias encontra-se o “*Ditono, o Terza maggiore*” (a terça maior) que entona o acorde maior. E ao menos desde os tempos de Johann Lippius (1585-1612) seguimos naturalizando a identificação do acorde maior com a perfeição: “A tríade harmônica simples e direta [a tríade maior] forma a verdadeira raiz [*radix*], a *unitrisson* que é mais perfeita e plena de todas as harmonias” (LIPPIUS apud DAHLHAUS 1990: 114-115).

As conotações dos movimentos descendentes também possuem história. Em síntese, com Bartel (1997: 214-215) e López Cano (2000: 119), vale reter que o gesto descendente eruditamente conhecido como “*catabasis*” ou “*descensus*” corresponde a uma das figuras descritivas da convenção retórico musical barroca empregadas para expressar afetos pesarosos. Conforme tais autores, no “*Musurgia universalis*” (1650) de Athanasius Kircher encontra-se a preceptiva que, com algumas variações, se renova em tratados diversos: a *catabasis* adéqua-se ao “sentimento de inferioridade e humilhação”, ao tema do “envelhecimento” ou das “situações deprimentes”, representa “sofrimento”, “tristeza” ou ainda a “condição terrenal do homem”. Explicando a função dos recursos musicais por meio de imagens textuais, Kircher amostra o tipo de verso capaz de ambientar e ser ambientado pela *catabasis*: “*Ego autem humiliatus sum nimis*” (estou, no entanto, humilhado) ou “*descenderunt in infernum viventes*” (desçam vivos ao inferno).

Guardadas as distâncias, algo dessa justaposição pode ressoar em canções recentes. Próximas a “O Barquinho”, algumas são sugestivas. Em “Outra Vez”, canção de Tom Jobim lançada em 1954, entre sofridos queixumes (“ando triste”, “sem você”, “sem amor”, “vou sofrer”, “vou chorar”, “vou vagar”, etc.), logo após o verbo “cai”, a polissêmica iconização $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI$ sublinha o verso “Tudo agora é só tristeza” (Fig. 2). Tal encaixe entre texto e baixos descendentes parece atualizar a preceptiva de Kircher, conquanto a vivacidade do acorde maior possa sugerir que, talvez, restem lembranças ou alguma esperança ao poeta que, fingindo compaixão de si mesmo, entoia a persuasiva canção.⁵

⁵ Com orquestração de Alexandre Gnattali, “Outra Vez” foi lançada em disco por Dick Farney (Continental-16969, 78 rpm).

Ve - joo sol quan-doe - le sai — Ve - joo chu - va quan-do cai —

Tonalidade principal C: iii (V/ii) ii V7

Tu - doa - go - raé só tris - te — za — ...

região de bVI Ab: I bVII bVI

região de bVII Bb: I bVII

C: I bVII bVI

Fig. 2 – A combinação I7M→bVII7M→bVI7M matizando um verso de “Outra Vez”, Jobim, 1954.

Na canção “Máxima culpa” (Fig. 3) de Sérgio Ricardo, lançada em 1960, apelando a antiga fórmula latino-cristã (“*mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*”), num sofrido pedido de perdão, acompanhado pela dúbia fórmula harmônica I7M→bVII7M →bVI7M, ouvimos o poeta confessar: “Fiz maldade com meu bem / Magoei seu coração / Fiz os seus olhos bonitos chorar”.

Fiz mal - da - de com meu bem — Ma-go - ei seu co - ra - ção — Fiz os

região de bVI Eb: V7

região de bVII F: V7 I "IV7blues"

Tonalidade principal G: I "IV7blues" bVII

seus o - lhos bo - ni - tos cho - rar —

Eb: I "IV7blues"

F: bVII

G: bVI (SubV7/V)

Fig. 3 – A fórmula I→bVII→bVI matizando autopentecia nos versos iniciais de “Máxima Culpa”, Sérgio Ricardo, 1960.

Outra versão desta fórmula, deslizando a partir do IV grau, se ouve na canção “Zelão”.⁶ Para Napolitano, “Zelão” pertence àquela categoria que, incorporando “parte das conquistas estéticas da Bossa Nova”, lançou “as bases” para a canção “nacionalista e engajada”. A canção narra

⁶ Com produção de Aloysio de Oliveira e arranjos de Lindolpho Gaya, as canções “Máxima Culpa” e “Zelão” encontram-se no LP “Não gosto mais de mim – A bossa romântica de Sérgio Ricardo” (Odeon, MOFB 3168, 1960).

[...] a história de um favelado que perde sua casa numa chuva, passando a contar, apenas, com a solidariedade dos outros habitantes do morro: “Todo morro entendeu quando Zelão chorou / Ninguém riu nem brincou / E era carnaval”. [...] mesmo trazendo de volta o tema do “morro”, a canção Zelão trabalha com uma base musical que pode ser considerada “bossanovista” e dificilmente poderia ser considerada um Samba “quadrado”, seja do ponto de vista harmônico, seja pela interpretação que lhe deu Sergio Ricardo (NAPOLITANO, 1999: 177).

Napolitano (1999: 177) acrescenta que “Zelão” versa temas que se tornaram emblemáticos em canções empenhadas em causas políticas e sociais: “a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a crença na esperança do futuro libertador”. E nessa bossa engajada, realçando duplicidades de um chorar sorrindo, de um infortúnio pessoal em dia de folia coletiva, após o condolente “Nem foi possível salvar violão”, ouvimos a lamentosa cadeia $IV7M \rightarrow \flat III7M \rightarrow \flat II7M$ deslizando com os versos “Que acompanhou morro abaixo a canção / Das coisas todas que a chuva levou / Pedacos tristes do seu coração” (Fig. 4). Apesar dos pesares, a adversativa sonoridade dos acordes maiores parece resguardar algo daquilo que o poeta, em versos, anteriores cantou: “Mas assim mesmo Zelão / Dizia sempre a sorrir / Que um pobre ajuda outro pobre / Até melhorar”.

The figure displays three staves of music with chord progressions and tonal region diagrams. The first staff shows the progression $Gm7 \rightarrow \flat B7(\sharp 11) \rightarrow F7M$ with lyrics "Quea-com-pa - nhou mor - ro a - bai - xoa can - ção". The second staff shows $Fm7 \rightarrow E7(\sharp 11) \rightarrow \flat B7M$ with lyrics "- sas to - das quea chu - va le - vou". The third staff shows $\flat Bm7 \rightarrow D7(\sharp 11) \rightarrow \flat B7M \rightarrow G7(\flat 9)$ with lyrics "- ços tris - tes do seu co - ra - ção".

On the left, a tonal region diagram shows a circle with $C: I$ at the top, $F: IV$ on the left, $E\flat: \flat III$ at the bottom, and $D\flat: \flat II$ on the right. A dashed line connects $F: IV$ to $E\flat: \flat III$ to $D\flat: \flat II$.

Below each staff, tonal region diagrams are shown as horizontal bars with labels:

- Staff 1: região de IV F: (shaded), Tonalidade principal do segmento C: IV (shaded).
- Staff 2: região de bIII E\flat: (shaded), região de IV F: (shaded), Tonalidade principal C: bVII (shaded), bIII (shaded).
- Staff 3: região de bII D\flat: (shaded), região de bIII E\flat: (shaded), região de IV F: (shaded), Tonalidade principal C: bII Np (shaded), V7 (shaded).

Fig. 4 – A variante $IV7M \rightarrow \flat III7M \rightarrow \flat II7M$ matizando o lamento em “Zelão”, Sérgio Ricardo, 1960.

Se, por ora, essas referências e canções já forem suficientes para sinalizar que, mesmo que tais cadeias suportem bem as descrições geométricas (Figuras 5 e 6), aquilo que as sustenta não é propriamente uma armação abstrata, neutra e anistórica, podemos seguir com as perguntas: Qual é a magnitude ou o limite dessas cadeias? Quais acordes ou regiões tonais compõem esses complexos? Procurando respostas para questões assim, na tonalidade de Dó maior, a Fig. 5 traz um hipotético traçado que busca abranger expansões moderadas e imoderadas, factíveis se levarmos em conta duas cadeias de acordes maiores por tons descendentes.

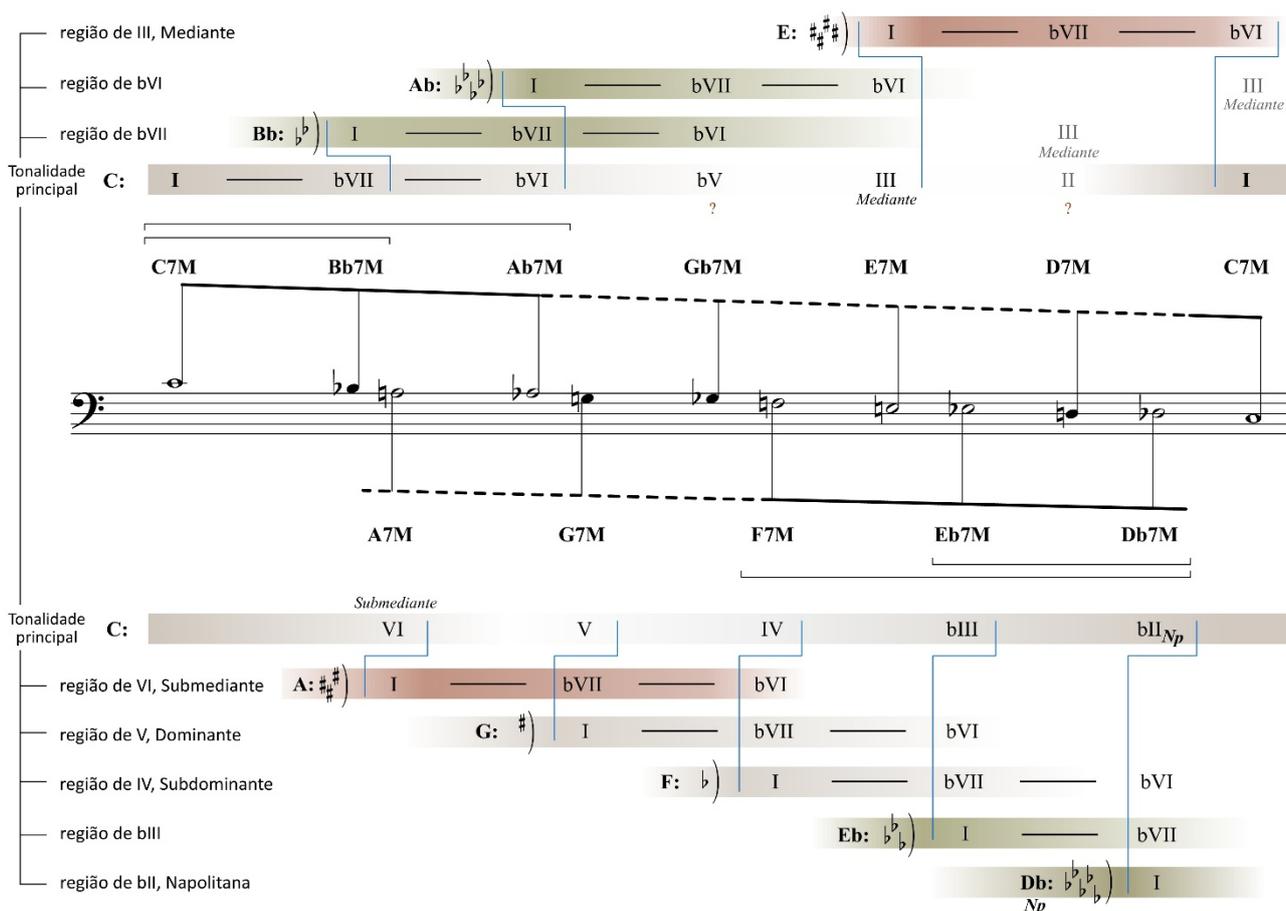


Fig. 5 – Aspectos funcionais de duas cadeias formadas por acordes ou áreas tonais maiores dispostas em tons descendentes.

A primeira cadeia (com hastes para cima na Fig. 5), é composta por acordes ou áreas tonais maiores pelas quais podemos deslizar no curso de tons descendentes que partem do I grau. Aqui, é possível conjecturar trajetos mínimos que decaem apenas um tom, conforme o passo I→bVII. Passo que já expressa excepcionalidade, pois a combinação destas duas harmonias implica a junção de diatonismos indiretos e remotos.⁷ Ou passos que descem dois tons, como no caso da cadeia I→bVII→bVI, talvez a combinação mais frequente, já ilustrada com os casos de “O Barquinho”, “Outra

⁷ O assunto será retomado adiante, mas vale precaver que o bVII é um daqueles “acordes que são fáceis de ouvir e difíceis de explicar” (KOPP, 2002: 33), sobre sua interpretação funcional, cf. Freitas (2010: 87-101).

vez” e “Máxima Culpa”. Ou ainda, trajetos que avançam ainda mais e que chegam a alcançar uma relação antípoda com o tom principal, como em $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI \rightarrow \flat V$.⁸

A segunda cadeia (com hastes para baixo na Fig. 5) agrupa harmonias que sugerindo funcionalidades contíguas, “diretas e próximas” (V e IV), “índiretas, mas próximas” (VI e $\flat III$) e “distantes” ($\flat II$), conforme classifica Schoenberg (2004: 91), se encontram entre um VI (acorde ou região de Submediante) e o $\flat II$ (acorde ou região Napolitana).⁹ Nesta cadeia, com algum destaque para a escolha $IV \rightarrow \flat III \rightarrow \flat II$ que ouvimos em “Zelão”, também se observam diferentes possibilidades de trajetos descendentes.

A partir de Gauldin (2009: 632), com resultados semelhantes, a Fig. 6 traz uma espacialização opcional. Nessa representação circular destaca-se que, através de “movimentos simétricos das notas fundamentais”, empregando apenas o intervalo de segunda maior, “a oitava pode ser dividida em partes iguais”. Gauldin destaca que, seguindo nesta trilha, o “ciclo de 2^{as} maiores [$I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI \rightarrow \flat V \rightarrow III \rightarrow II$] coincide parcialmente com o ciclo de 3^{as} maiores [$I \rightarrow \flat VI \rightarrow III$]” (como ocorre no caso da Fig. 21).

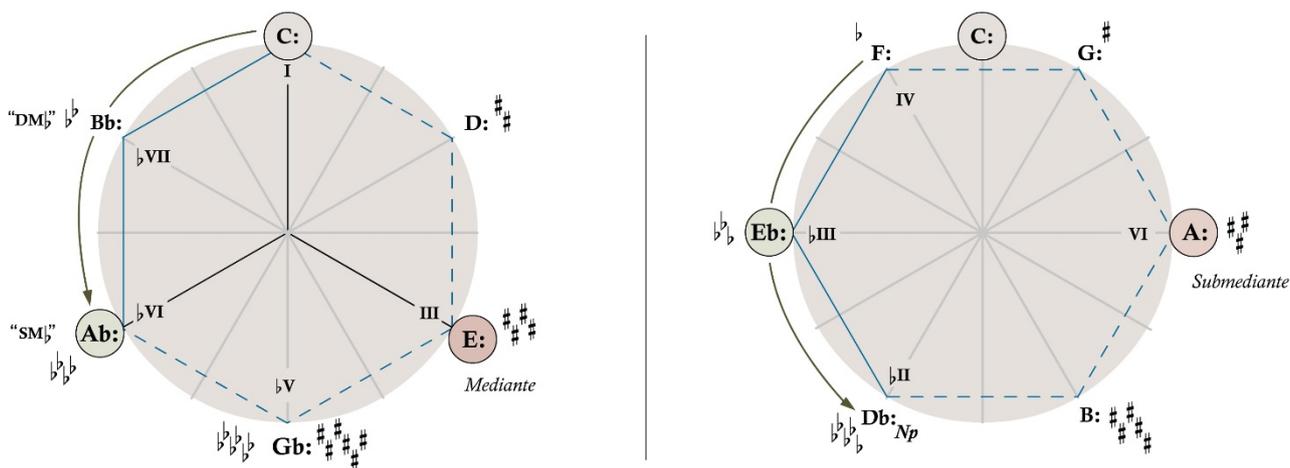


Fig. 6 – Ciclos de segundas maiores entre áreas tonais maiores funcionalmente relacionadas (Dó maior).

O estudo destas cadeias permite notar que, se excessivo, tal “estiramento” pode ameaçar a regência da funcionalidade harmônica.¹⁰ A experimentação desse limite, do incerto ponto a partir do qual a crescente tensão do estiramento extrapola anulando a conexão tonal entre os acordes, estimulou processos criativos vários e, de maneiras diversas, os cultores da tonalidade expandida souberam deslizar – ou, como diz Schoenberg (2001: 528), “flutuar” e “movimentar-se com soltura” – por tal possibilidade sistêmica. Mas, para refletir sobre a questão, temos que contrabalançar esses raciocínios geométricos com a apreciação de ocorrências artísticas.

⁸ Sobre a controversa área tonal de “ $\flat V$ ” (ou “ $\sharp IV$ ”), cf. Freitas (2010: 253-264).

⁹ Sobre o cosmopolitismo interepocal do acorde ou região “Napolitana”, cf. Freitas (2014).

¹⁰ Referência ao argumento que Meyer (2002: 386-403) desenvolve acerca do “estiramento”, ou “extensão dos meios”, enquanto valor central do romantismo.

A primeira mudança (comp. 91 na Fig. 7), após dupla apoiatura nas vozes internas, traz um acorde de G7 (Sol-Ré-Fá-Si) que logo se transforma em G \sharp° (Sol \sharp -Ré-Fá-Si no comp. 92). Assim, a trama se complica. Mas o argumento parece claro: no compasso 92, importa esconder a fundamental “Mi”, nota que revela o comum da progressão Bm \rightarrow Em \rightarrow Am, e também acentuar expectativa para a próxima meta, supostamente, um previsível Am. Aqui os acordes de preparação, G7 e G \sharp° , se prestam a um jogo de enarmonias. A combinação G7 \rightarrow Am pode ser compreendida como cadência de engano. Mas esta cadência truncada conta com um passo cromático suavizador, um elogio à ambiguidade enarmônica do acorde diminuto, assunto de predileção à época.¹² Tal enarmonia iguala G7 sem fundamental e nona menor (o acorde diminuto Si-Ré-Fá-Lá \flat) ao E7 sem fundamental e nona menor (o acorde diminuto Si-Ré-Fá-Sol \sharp). E a partir daí, ao que tudo indica, alcançaremos mesmo o Am (ii). Entretanto, em picardia, o segundo segmento começa com a tríade de A (comp. 93). A função harmônica deste acorde maior, em princípio (em Sol maior), será dominante da dominante. Mas, também posicionado em métrica forte e sem sétima, resta uma incerteza poética.¹³

Adiante, o compasso 95 traz o acorde de F7 que logo se move para F \sharp° . Repete-se o argumento: importa esconder a fundamental “Ré”, nota que revela o comum da progressão A \rightarrow D \rightarrow G, e também endereçar expectativas para a meta G. Agora (compassos 95 e 96) são os meios de tonicalização F7 e F \sharp° que exibem suas ambiguidades. Em Sol maior, F7 é acorde dúbio. Enarmonicamente pode desempenhar papel de sexta aumentada que, reconfigurando B7, prepara Em. Mas pode também atuar como dominante secundária preparando \flat III (B \flat). Estas duas metas tonais (vi e \flat III) possuem função tônica e assim, por um lado ou por outro, interpreta-se a progressão F7 \rightarrow G como uma variante da cadência de engano. Repete-se o entrepasso suavizador (F7 \rightarrow F \sharp° \rightarrow G), que é menos dúbio aqui, pois o esperado I grau se confirma (comp. 97).

Então, nos pontos fortes da quadratura, na voz de baixo, podemos traçar a linha estrutural Si \rightarrow Lá \rightarrow Sol. Mas, funcionalmente, a análise harmônica não é tão clara: trata-se de III \rightarrow II \rightarrow I em Sol maior? Trata-se de I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI em Si maior? Ansiedade que a análise morfológica pode ajudar a enfrentar: não se trata de um fechamento ou de uma terminação, neste ponto, ainda estamos no início da segunda parte do *Trio* e, ao longo da forma, a harmonia vai se estabilizar. De modo mais amplo e gradativo, o desenrolar do discurso musical encontrará tempo e espaço para dirimir sonoridades dúbias.

¹² Entre finais do século XVIII e meados do XIX, os múltiplos significados do acorde diminuto ganharam destaque na teoria europeia. Conforme Saslaw (1992: 59-92), a temática esteve na pauta de harmonologistas eminentes, tais como Vogler, Knecht, Kirnberger, Koch, Kollmann, Momigny, Catel, Fétis e Asioli. Sobre os “múltiplos significados” (*Mehrdeutigkeiten*) na teoria tonal do século XIX e de seus possíveis pontos de contato com a *Jazz Theory*, cf. Freitas (2010: 520-534).

¹³ Bass (1996: 272) nota outra polivalência: considerando a enarmonia entre “mi \sharp ” e “fá”, este G7 (comp. 91) pode ser interpretado como acorde de sexta aumentada alemã que anuncia o V de Si menor (F \sharp). Assim, “G7” atua como configuração de “C \sharp 7” (com \flat 9 e \flat 5 no baixo), uma dominante da dominante que, transformada em diminuto (C \sharp 7 com \flat 9 e sem fundamental) torna-se G \sharp° (Sol \sharp -Si-Ré-Mi \sharp) que, por equivalência enarmônica, corresponde ao G \sharp° (Sol \sharp -Si-Ré-Fá) que ouvimos no comp. 92 com função de E7, agora o V7 que prepara A (comp. 93). Nesse percurso saímos de B em direção ao F \sharp , mas, seguindo outro caminho apontado pelo ambíguo G \sharp° , chegamos em A.

(Allegro vivace) ^{8ª}

229 *leggerissimo*

Db7 → C F7 → Bb Eb7 → Ab Db7 → Gb Cb7

Fb A7 → D G7 → C F7 → Bb Eb7 → Ab Db7 → Gb

235 ...

Fig. 8 – Cadeia de acordes maiores por tons descendentes num trecho do *Concerto para piano* n. 2, Chopin, 1829-30.

A Fig. 8 mostra um trecho do terceiro movimento do *Concerto para piano n. 2*, em Fá menor, op. 21 de Frédéric Chopin.¹⁴ Este excerto é comentado no tópico “*The octave divided into whole steps?*” por Aldwell e Schachter (1989: 550) e também em Bass (1996: 272). Escrito em 1829-30, o trecho ilustra a larga capacidade destas cadeias funcionalmente ambíguas, pois aqui, de tom em tom, o deslizar realmente vai longe. Focando os acordes perfeitos maiores e assumindo os acordes de tipo “V7” como coadjuvantes, observa-se uma rara harmonia que, em hemíola, extremando uma oposição de trítono (C a Gb), desliza nove tons descendentes preservando uma invariável simetria: todos os acordes de chegada são maiores e todas as quintas da progressão são rigorosamente justas. Tantas perfeições e justezas desfiguram as imperfeições e desigualdades que caracterizam as hierarquias naturais na tonalidade. Pois na tonalidade, sabemos que os acordes não são todos maiores e nem todas as quintas são justas. Ou em outros termos, sabemos que para a lógica da tonalidade harmônica, as estruturas constantes “não podem dar lugar a estruturas hierárquicas porque essas relações não implicam em diferenciação funcional” (MEYER, 2000: 73).

Na Fig. 9 um ciclo de segundas maiores toma parte de um fantástico programa. Qualificando o caso como “raro”, Gauldin (2009: 633-634) comenta esse trecho do quinto movimento, “*Songe d'une nuit du sabbat*”, da *Symphonie Fantastique*, op. 14, lançada por Hector Berlioz também em 1830. Nesse “Sonho de uma noite de Sabá”, conta-se que em meio à espíritos, monstros e feiticeiras, o *Artiste* enfrenta uma demoníaca assembleia noturna e, nesse cenário, o “afuncional” movimento harmônico descendente é um pormenor que ajuda a ambientar a narrativa.

¹⁴ Sobre nexos entre concertos para piano e música popular massiva, ver Tagg e Clarida (2003: 198-203).



Fig. 9 – Cadeia de acordes maiores por tons descendentes num fragmento da *Symphonie Fantastique*, Berlioz, 1830.

A sobrenaturalidade do programa sugere que aqui (Fig. 9) temos que enfrentar mais uma daquelas harmonias que, tropeçando nos cânones da racionalidade tonal, não “se explicam em seus próprios termos” (MEYER, 2000: 263). Comentando esse tipo de escolha, Schoenberg (2004: 99-100) notou que, entre os românticos, as motivações programáticas foram determinantes para o alargamento dos limites tonais: as “influências extramusicais” – os assuntos em cena, o pano de fundo, a atmosfera da poesia ou do drama e também as subjetividades, emoções e visões de mundo – assumidas como “fonte de inspiração” ou mesmo como “fatores constituintes e formativos da estrutura musical”, puderam enfim converter harmonias irracionais em soluções apropriadas. Nesse percurso, com os que defendem que os fins justificam os meios, as harmonias “afuncionais” (SCHOENBERG, 2004: 17) foram recebendo defesas intensas e apaixonadas:

A música, hoje na força de sua juventude, se emancipou, é livre: faz o que quer. Muitas velhas regras caíram em desuso: foram feitas por observadores desatentos ou por espíritos acomodados para outros espíritos acomodados. Novas necessidades do espírito, do coração e do sentido do ouvido impõem novas tentativas e inclusive, em certos casos, a infração das antigas leis (BERLIOZ apud ATALLI, 1995: 23).

Com tais arroubos de jovens, virtuosos e românticos, e novamente considerando fatores já ventilados – vale redizer: o valor da coerência na diversidade; as propriedades da simetria que favorecem a memorização e a reprodução de tais cadeias; a potente justaposição de conotações distintas ou mesmo opostas –, acrescenta-se mais um fator de adensamento: a “aura de tensão elevada” que, conforme Meyer, se associa ao citado fenômeno da “extensão de meios” ou “estiramento”.

[Os compositores do romantismo] tendiam a escolher harmonias discordantes e sonoridades amplamente especializadas [...] A aura de tensão elevada resultante tem uma origem tanto cognitiva quanto psicoacústica, pois exige esforço – motriz e mental – de fazer com que alturas [...] “incompatíveis” [...] formem relações coerentes e compreensíveis” (MEYER, 2000: 388).

Neste sentido, uma ocorrência mais íntima, em textura de melodia acompanhada, se encontra no início da *Mazurka*, Op. 56, nº1, em Si maior, escrita por Chopin em aproximadamente 1843-44. A passagem (Fig. 10) é comentada por Ottman, (2000: 12) e, de modo mais amplo, por Rosen (2000: 353-

355). Aqui, por “transposição proporcional”, em dois segmentos similares e mais um que se prolonga, encontramos novamente a combinação B→A→G.

Allegro non tanto

p

C#m/E F#7/A# B Bm/D E7/G# A Am/C D7/F# G

região de bVI G: ii V I

região de bVII A: ii V I bVII

Tonalidade principal B: ii V I bVII bVI

Fig. 10 – A combinação I→bVII→bVI em destaque no início da *Mazurka*, Op. 56, n.º1, Chopin, c. 1843-44.

A interpretação dos sentimentos e subjetividades enunciadas pela música de Chopin é tarefa que excede as capacidades deste texto, mas retomar o argumento da justaposição de afeições que supostamente se concentram na combinação I→bVII→bVI pode ser algo sugestivo também neste caso. Assim, arriscando um complemento ao que podemos apreender a partir da análise técnica da Fig. 10, vale notar que, se a expressão I→bVII→bVI é uma espécie de antítese que concentra pulsões de aprazimento e consternação, tal justaposição em alguma medida ressoa em uma conhecida fala atribuída a Chopin: “Por fora sou alegre, sobretudo se me encontro entre os nossos (poloneses) – por dentro, porém, há algo que me assassina, ideias sombrias, inquietações ou insônia, nostalgia, indiferença em relação a tudo; alegria de viver e logo depois vontade de morrer” (CHOPIN apud KIEFER, 2005: 225).

As Figuras 11 e 12 trazem outros casos com motivações mais ou menos programáticas. A Fig. 11 mostra uma passagem da “*Pastorale*”, primeiro movimento da *L’Arlésienne Suite n.º 2*, arranjada por Ernest Guiraud em 1879, poucos anos após a morte de seu compositor, Georges Bizet. Comentando a passagem, no tópico “O V do VII”, Piston argumenta:

A sensível [vii^o] não se considera como uma possível tônica passageira, de maneira que sua dominante não se utiliza. Entretanto, o sétimo grau rebaixado da escala menor melódica [bVII] pode ser precedido por uma harmonia de dominante. Utilizado em um modo maior estabelecido [...] demonstra possibilidades colorísticas da mistura modal. O modelo sequencial deste exemplo é notável (PISTON, 1993: 259).

Andante sostenuto assai

mf *p*

A D7 G C7 F Bm7^(b5) E7 A

F: I

G: v I bVII

A: I bVII bVI ii V I

Fig. 11 – Combinação de acordes I→^bVII→^bVI em destaque na *L'Arlesienne Suite No.2*, Guiraud e Bizet, 1879.

No tópico “início de novas direções”, Ottman (2000: 342-343) comenta os versos “*Lux aeterna / luceat eis / luceat eis / Domine*” (Que a luz eterna os ilumine, Senhor) da “*Messe de Requiem en ré mineur*”, op. 48, escrita por Gabriel Fauré entre 1887 e 1900. Aqui (Fig. 12), enquanto a linha do baixo arpeja as notas das três tríades A^b→G^b→F^b, num engenhoso uso princípio dos múltiplos significados, a harmonia desliza sem contar com dominantes secundárias. De dois em dois compassos, a passagem de uma área tonal para outra se dá pela reinterpretação funcional de uma articulação plagal: em “*Lux aeterna*”, como grau pivô, o ^bIII (C^b) de Lá^b maior é reinterpretado como IV de Sol^b maior. Em “*luceat eis*” o ^bIII (B^b) de Sol^b maior é reinterpretado como IV de Fá^b maior. Na repetição de “*luceat eis*”, o V (C^b) de Fá^b maior é reinterpretado como ^bIII (C^b) de Lá^b maior, que enfim se realumia com a aparição da dominante (E^b7) em “*Domine*”.

dolce

P Lux — ae — ter — na lu — ce — at e — is, lu — ce — at e — is, Do — mi — ne. cum sanc-

pp dolce

Lux ae — ter — na lu — ce — at e — is, lu — ce — at e — is, Do — mi — ne. cum sanc-

Ab Cm C^b/E^b G^b B^bm B^b^b/D^b F^b Abm C^b⁶⁻⁵ D^bm E^b7 Ab

F^b: IV I iii V vi (V/iii) III *Mediante*

G^b: IV⁶ I iii ^bIII⁶ ^bVII

A^b: I iii ^bIII⁶ ^bVII ii ^bII⁶_{Np} ^bVI i ^bIII iv V⁷ I

Fig. 12 – A combinação I→^bVII→^bVI em destaque na “*Messe de Requiem en ré mineur*”, Fauré, 1887 a 1900.

Esses breves destaques à música de Schubert, Chopin, Berlioz, Bizet e Fauré podem sugerir que, residualmente, as combinações $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI$ que deslizam em músicas populares do século XX guardam memórias de escolhas harmônicas que, de modo similar, foram escutadas por expoentes da geração romântica. Entretanto – lembrando que “toda arte tem o direito de fincar suas raízes na arte de uma era anterior; não só tem o direito de fazê-lo, mas deve sim partir dela” (BARTÓK apud LENDVAI, 2003: 11) –, importa notar que, em seu tempo, tais expoentes da geração romântica também souberam tirar proveito de um repertório anterior: o legado dos baixos descendentes barrocos.

Este outro repertório, que não será abordado aqui, remete a temáticas ricas e instigantes. Dentre essas, as serventias retóricas da mencionada figura “*catabasis*” ou “*descensus*”. E também a prática dos baixos ostinatos que, servindo para variações instrumentais, ficaram conhecidos como *Chaconne* e *Passacaglia*. Por sua vasta incidência deve-se considerar ainda as soluções musicais que se apoiam naquele “tetracorde descendente” (ROSAND, 1979) que por alguns é lembrado como “tetracorde frígio” e por outros como a “cadência andaluza”. E, de modo particularmente significativo, importa considerar a “inextricável” e “penetrante linha de baixo” (CAPLIN, 2014: 416) que, por graus descendentes, caracteriza o “lamento musical”, gênero valorizado na primeira metade do século XVII como “um número da música vocal de câmara”, ou como “uma cena padrão da ópera veneziana” na qual lendárias personagens, predominantemente femininas – tais como Ariadne, Penélope, Dido e Safo –, cantam vicissitudes “em estado de profunda angústia” (SCARINCI, 2008: 28-29).¹⁵

Em suma, e insistindo um pouco mais: os contatos intermusicais envolvidos no assunto das combinações $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI$ expressam enredados complexos que abarcam trânsitos interculturais internacionais e intercontinentais. Nexos imprecisos que sobrepassam épocas, regimes políticos, ciclos econômicos e distinções sociais. Precisar redes e trânsitos que nos trouxeram tais harmonias pode não ser tarefa plenamente realizável. Mas algumas propriedades das soluções elencadas até aqui dão pistas de transformações graduais que, com a participação de muitos em diversos cenários, podem ter contribuído para a aparição e propagação desse tipo específico de combinação harmônica.

Um recurso descritivo: a sucessão $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI$ como uma torção da progressão por quintas?

A sucessão $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI$ pode ser inferida a partir de uma particular transformação da consagrada progressão por quintas? Tal qualificação (“consagrada”) visa realçar que, como se sabe, para diversos intérpretes da tonalidade harmônica, “todo o conceito de harmonia está baseado nesta relação de quinta” (SALZER, 1990: 68). Assim, digamos, a primazia dessa marcha matriz – movida por fundamentais de acordes que efetivamente progridem quarta acima ou quinta abaixo – convida a conjectura: em alguma medida, essas sucessões por tons descendentes guardam correlações com as relações de quinta?

¹⁵ Acerca de possíveis nexos entre essa lamentosa tradição e o repertório popular do século XX, cf. Freitas (2010: 583-589).

Com a Fig. 13, pensemos a questão: num enfoque seletivo ao movimento por quintas diatônicas, os saltos entre as fundamentais conformam duas “pontes de segundas” (FORNER e WILBRANDT, 1993: 80), duas linhas descendentes implícitas, destacadas pelas hastes na Fig. 13a. Escolhendo e amoldando tais linhas, trajetos de tipo I→ \flat VII→ \flat VI podem surgir a partir de manipulações métricas e harmônicas que, distorcendo as medidas diatônicas, artificializam soluções que, como vimos, puderam alcançar valor de movimento harmônico “raro” (GAULDIN, 2009: 633) ou de “sucessões inovadoras” (BASS, 1996: 270). *Grosso modo* e hipoteticamente, tais manipulações podem ser descritas assim: destacando a subjacente ponte de segundas, por um lado, evita-se a estabilização de determinados graus (na Fig. 13a, evita-se a estabilização dos graus IV, iii e ii). Enquanto que, por outro lado (Fig. 13b), valoriza-se a estabilização de dois graus transformados por uma vigorosa mistura de diatonismos.

a) Evita-se a estabilização dos graus **IV, iii e ii** e também o diatonismo estrito

C:
I IV vii° iii vi ii
diatonismo estrito

b) Com a mistura de diatonismos e diferentes recursos de tonicalização valoriza-se a estabilização tética dos graus **I, \flat VII e \flat VI**

Recursos de tonicalização:

1) Dominantes secundárias entremeadas

C: I F7 B \flat 7M Eb7 Ab7M
I bVII bVI
Am: bII Np Cm: bVI
mistura de diatonismos

2) Diminutos entremeados

C7M [F7^(b9)/C] B \flat 7M [Eb7^(b9)/B \flat] Ab7M
I bVII bVI
Valorização da sucessão por tons inteiros descendentes I, \flat VII e \flat VI através de meios de preparação diversos obtidos com transformações dos graus diatônicos de um segmento do ciclo de quintas

3) Progressões “ii V” entremeadas

I bVII bVI

4) Acordes de “Sexta aumentada” (ou “Dominantes substitutas”) entremeados

I bVII bVI

5) Progressões “ii V” com substituição de tritono entremeadas

I bVII bVI

Fig. 13 – Transformações de graus e misturas de diatonismos visando estabilização do pré-trajeto I→ \flat VII→ \flat VI a partir de um segmento da progressão por quintas diatônicas.

Assim (Fig. 13b), em franca “ordem pluritônica”,¹⁶ tirando proveito dos sucessos das relações entre o modo maior e duas regiões menores relacionadas, podemos considerar que no trajeto transordinário $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI$ se misturam harmonias oriundas de três áreas tonais: o I grau (C7M) está diatonicamente inserido no tom principal (C:). Com 7ª maior, o extra diatônico $\flat VII$ (B \flat 7M) pode ser racionalizado como o “acorde napolitano” ($\flat II$ 7M) oriundo da relativa menor (Am:), deslocado aqui para a tonalidade relativa maior (C:).¹⁷ E o $\flat VI$ (A \flat 7M) é grau diatônico da tonalidade homônima menor (Cm:) que, por intercâmbio modal, empresta coloração a tonalidade homônima maior (C:).

Com essa hipotética descrição (Fig. 13) recupera-se que, os efeitos de desestabilização e estabilização dependem de “transformações” (SCHOENBERG, 2004: 55-63) que modificam tanto os “acordes de descanso” (La MOTTE, 1993: 275) quanto os acordes de tonicalização. Essas transformações são obtidas através de intervenções diversas, tais como: transformação de intervalos justos em diminutos, ou de intervalos menores em maiores e vice-versa; acréscimo ou omissão de tensões associadas aos momentos de preparação; posicionamento métrico acentuado para acordes que devem soar estáveis contra a relativa desacentuação daqueles com papel de preparação.¹⁸ Mas outros fatores de transformação devem ser considerados, tais como: as rimas e reincidências melódicas, as escolhas de timbre, instrumentação e dinâmica e também as conotações sugeridas por títulos, versos e gestos. Enfim, reitera-se que a funcionalidade de tal sucessão não é propriamente autônoma, inerente ou autossuficiente. Antes o contrário, as sucessões $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI$ matizam e são matizadas por tudo aquilo que é posto junto, ou composto, nas obras musicais em que ressoam. Uma espécie de funcionalidade ampliada que pode ser observada nas ocorrências amostradas a seguir.

Em primeiro passo: o que é essa coisa chamada $I \rightarrow \flat VII$?

Comentando “*What Is This Thing Called Love?*”, canção de Cole Porter lançada em 1929, Forte observa aspectos que podem adensar a análise harmônica. De início, destacando-a entre as *Classic American Popular Songs* que dispensam “tratamento irônico ao amor”, Forte (2001: 24) caracteriza a canção

¹⁶ O termo “ordem pluritônica” pertence ao sistema de “quatro ordens” – unitônica, transitônica, pluritônica e omnitônica – proposto pelo musicólogo belga François-Joseph Fétis (1784-1871) para capitular a trajetória da tonalidade. Fétis observa que essas misturas harmônicas que nos ocupam aqui são notáveis ao menos desde a segunda metade do século XVIII: “Mozart parece ter sido o primeiro a compreender que existia uma nova fonte de expressão e um alargamento do campo da arte na propriedade dos acordes [...] modificados por substituições do modo menor” (FÉTIS apud SASLAW, 1992: 360). Relendo Fétis, Wangermée acrescenta: “Com isso são descobertas novas possibilidades no domínio da melodia e da harmonia. Fétis deu o nome de ordem pluritônica a esta nova fase da história da tonalidade que vê aparecer em certas obras de Haydn e Mozart e que se desenvolveu depois deles. A multiplicação das atrações tonais ‘introduzidas em meio às emoções provocadas pela música, o efeito de surpresa provocado pelas sucessões inesperadas de acordes que, não somente afetam a sensibilidade de uma maneira muito viva, mas que proporcionam ao espírito a satisfação de captar e analisar com rapidez de relâmpago o princípio da transformação das relações entre os sons’ [FÉTIS. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie*, 1849: xvij]” (WANGERMÉE, 1998: 41). Cf. FREITAS e LIBRELOTTO (2016).

¹⁷ Sobre tal argumento, cf. Freitas (2010: 87-101).

¹⁸ Sobre a noção schoenbergiana de “transformação de acordes”, cf. Dudeque (2005: 74-80).

como “exemplar”. Adiante, chama atenção para o “sabor exótico” associado a canção, uma sugestão de africanidade que, impulsionada por um modismo comercial, encontra-se referendada numa declaração em que o próprio Porter jocosamente afirma que, ao compô-la, “foi inspirado por uma dança nativa de Marraquexe, acompanhada por tom-tons marroquinos” (FORTE, 2001: 56). Nessa sugestão pesa também o fato de que, na partitura, Porter explicitou a instrução: “*Slow (in the manner of a ‘Blues’)*”. Ao longo da canção, continua Forte (2001: 56-58), esse maneirismo *blues* se faz mais concreto no destaque dado às notas Si_b, Mi_b e Lá_b que, em contraste com as notas do diatonismo de Dó maior, no estereotipado idioma *Tin Pan Alley*, podem evocar significações associadas as afro-americanas *blue notes*.

Slow (in the manner of a ‘Blues’)

Why should it make a fool of me? I

saw you there one won-der-ful day. You

took my heart and threw it a-way That's why I ask the Lord —

Tonalidade principal C: I

região de bVII Bb: "DM_b" bVII

C: bVII

C: (SubV7/V7) #6 Fr V7

Fig. 14 – A troca I→bVII na viragem para a seção B em “*What Is This Thing Called Love?*”, Cole Porter, 1929.

Acerca da seção B, Forte sublinha a mudança de humor que ouvimos a partir da troca I→bVII. Aqui (Fig. 14), após o I grau ao final do verso “*Why should it make a fool of me?*” (Porque eu deveria me fazer de tolo?), “ouvimos um evento notável”:

A nota *blues* (Mi_b) surge uma oitava acima. [...] é o ápice da melodia, transmitindo uma expectativa de júbilo que ressoa no verso “*I saw you there one wonderful day*” [Eu vi você ali num dia maravilhoso]. Contudo, no próximo verso o humor muda radicalmente: “*You took my heart and threw it away*” [Você roubou meu coração e o jogou fora]. Porter construiu lindamente a frase, de modo que seu contorno melódico descendente combina perfeitamente com o abatimento retratado no verso. [...] De fato, toda a seção B é um momento fortemente emotivo e um memorável caso de pintura das palavras em música (FORTE, 2001: 59).¹⁹

¹⁹ Trata-se, aqui também, de uma espécie de “iconicidade sonora” (TATTT, 2002: 237) que, em campo erudito, é conhecida como “*Word painting*”, “Figuralismo” ou “Madrigalismo”. Uma escrita alegórica, apreciada ao menos desde os tempos do

Com muitas versões, “*What Is This Thing Called Love?*” segue sua longa e próspera trajetória. E uma de suas repercussões também pode ser considerada: conforme o destaque a direita na Fig. 15, baseado em Baker (2006: 4), essa canção tornou-se um protótipo para aquilo que, na *jazz culture*, se conhece como “*contrafactum*”. Assim, retendo basicamente o formato e a “harmonia altamente inusual” (WILDER, 1990: 228) de “*What Is This Thing Called Love?*”, novas melodias se estabeleceram, ganhando outros ritmos, títulos, autorias e audiências. Com isso, e por correlações não comentadas aqui, a canção abre uma listagem de casos em que, com ou sem palavras, a harmonia I→ \flat VII pode chamar atenção.

<p><i>What Is This Thing Called Love?</i> de Cole Porter, 1929</p> <p><i>Ingênuo</i> de Pixinguinha e Benedito Lacerda, 1946</p> <p><i>Doce de Coco</i> de Jacob do Bandolim, 1951 (terceiro verso da seção A)</p> <p><i>Moment's Notice</i> de John Coltrane, 1957</p> <p><i>Brigas nunca mais</i> de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1959</p> <p><i>Dindi</i> de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, 1959</p> <p><i>Amor em paz</i> de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1960</p> <p><i>Daaboud</i> de Clifford Brown, 1962 (seção B)</p> <p><i>Inítil paisagem</i> de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, 1963</p> <p><i>Three Flowers</i> de McCoy Tyner, 1963</p> <p><i>E.S.P.</i> de Wayne Shorter, 1965</p> <p><i>Dolores</i> de Wayne Shorter, 1966</p> <p><i>Forest Flower</i> de Charles Lloyd, 1966</p> <p><i>Ponteio</i> de Edu Lobo e Capinam, 1967 (refrão)</p> <p><i>Você vai ver</i> de Tom Jobim, 1980</p> <p><i>Cecília</i> de Luiz Cláudio Ramos e Chico Buarque, 1998</p>	<p style="text-align: center;">— contrafactum —</p> <p><i>Hot House</i> de Tadd Dameron, 1945</p> <p><i>Barry's Bop (Fats Flats)</i> de Fats Navarro, 1947</p> <p><i>Subconscious-Lee</i> de Lee Konitz, 1949-1950</p> <p><i>100 Proof</i> de J. J. Johnson, 1957</p> <p><i>Fifth House</i> de John Coltrane, 1959</p> <p><i>Flat Black</i> de J. J. Johnson, 1961</p> <p><i>Wham Bam Thank You Ma'am</i> de Charles Mingus 1962</p>
---	--

Fig. 15 – A troca I→ \flat VII em repertório *Tin Pan Alley*, *Jazz*, Choro, Bossa Nova e MPB.²⁰

Com datas aproximadas essa mínima seleção (Fig. 15) dá pistas de um processo denso e emaranhado: ao longo do século XX, uma cosmopolita sonoridade de música popular vai se consolidando, e também se dissolvendo, contando, de quando em quando, com os efeitos desse passo descendente. Seguindo a listagem, os próximos casos são dois choros. No “*Ingênuo*” (Fig. 16), a primeira quadratura expõe seus motivos a partir do I grau e, na segunda (compassos 5 a 8), a figuração se repete a partir do \flat VII. De passagem, um pormenor teórico musical: no compasso 2, a nota Si \flat guarda relação de 4ª justa com o I grau, enquanto que, no compasso 6, a nota Lá expressa um intervalo de 4ª aumentada com o \flat VII. Ou, em outros termos: as notas ao entorno de F conformam o modo jônico, enquanto que, com E \flat ouvimos notas do modo lídio. Destaca-se também aquilo que ocorre entre o I e o \flat VII. A troca

madrigal renascentista, que se efetiva quando podemos apreender alguma “correspondência pictórica ou simbólica entre o conteúdo semântico dos versos e as configurações musicais que lhes são associadas” (FORTE, 2001: 204).

²⁰ Para ocorrências da troca I→ \flat VII em repertórios *pop* e *rock*, cf. Carter (2005: 142-143, 152 e 163), Doll (2009), Everett (2013: 445-446), Middleton (1983: 259), Moore (1992: 83-85) e Tagg (2009: 189-198).

é intermediada por um polissêmico E7 (compassos 3 e 4) que, tanto expressa função de dominante secundária do iii grau, quanto insinua uma espécie de acorde de sexta aumentada que prepara o \flat VII (digamos: E7 também faz as vezes de “dominante substituta”, o popular “SubV7”, que prepara E \flat).

Fig. 16 – A troca I→ \flat VII ao início de “Ingênuo”, Pixinguinha e Benedito Lacerda, 1946.

Jacob do Bandolim deixou uma elogiosa declaração sobre esse choro: “O Ingênuo representa [...] o que de mais típico possa ter um choro: a beleza da melodia, a beleza da harmonia, a rítmica, o encadeamento das modulações muito bem feito” (JACOB DO BANDOLIM apud CÔRTEZ, 2007: 9). Resvalando nos estudos sobre autoimagem, é instigante contrapor essa declaração ao terceiro verso do seu “Doce de Coco” (Fig. 17), pois condensado nesses 4 compassos também ressoa um encadeamento I→ \flat VII que, estruturalmente, guarda semelhanças àquele “encadeamento muito bem feito” que ouvimos nos 8 primeiros compassos de “Ingênuo” (Fig. 16).

Fig. 17 – A troca I→ \flat VII no terceiro verso de “Doce de Coco”, Jacob do Bandolim, 1951.

Por ora, deixando de comentar outros casos, podemos dizer que, nesse contexto (Figuras 14 a 17), estamos mais ou menos habituados a ouvir $\flat VII7M$ e sua área tonal entremeados a outros graus e regiões da tonalidade maior. Mas, formalmente, a explicação técnica dessa harmonia ainda pode enfrentar litígios. Assim, em textos da *Jazz Theory* e da teoria musical atenta a tal questão, encontramos pistas de um acorde no desacordo. Nettles (1987: 45) alega que, embora o $\flat VII7M$ não pertença ao diatonismo menor (Fig. 18a), trata-se de um acorde “muito comum” e “bastante útil” que, na tonalidade maior, desempenha função de subdominante “visitante” (GUEST, 2006: 11). Chediak (1986: 97) e Herrera (1995: 81) defendem que o $\flat VII7M$ decorre do rebaixamento da fundamental do $VII7^{(b5)}$, ou seja, sua legitimidade é propriamente artística: uma intencional intervenção ornamental sobre um acorde natural justificando, portanto, um acorde artificial. Retomando um culto argumento – dado que, já no século XVI, Zarlino preconizava as belezas da “*mixtio modorum*” (cf. DAHLHAUS, 1990: 227) –, alguns autores explicam: o $\flat VII7M$, jônico (como na Fig. 14), é um empréstimo do modo dórico (Fig. 18b).²¹ Outros, conservando o argumento da mistura modal e salientando o influxo do modalismo nesta música popular, adotam uma explicação variante: o $\flat VII7M$, lídio (como na Fig. 16), é um empréstimo do modo mixolídio (Fig. 18c).²²

a) $\flat VII7$ como grau diatônico em Dó menor

Dó eólio

Sib mixolídio

$\flat VII7$

b) $\flat VII7M$ como grau do modo dórico

Dó dórico

Sib jônico

$\flat VII7M$

c) $\flat VII7M^{(\#11)}$ como grau do modo mixolídio

Dó mixolídio

Sib lídio

$\flat VII7M^{(\#11)}$

Escalas que fundamentam o argumento do Empréstimo Modal

Fig. 18 – O $\flat VII$ em diferentes diatonismos, seus modos e tensões disponíveis.²³

LaRue (1989: 41) vê neste tipo de “tonalidade” uma espécie de “neomodalidade, que explora o sabor antigo das progressões modais, em particular daquelas que possuem um caráter anti-tonal, como ocorre em $I \rightarrow \flat VII$ ”. Algo desse “sabor antigo” – ou “exótico”, como notou Forte (2001: 56) – é

²¹ Cf. Chediak (1986: 97 e 122), Herrera (1995: 101 e 133), Jaffe (1996: 87), Nettles e Graf (1997: 87), Pollaco (2007: 98), Tagg (2009: 117 e 120) e Ulanowsky (1988: 20-21).

²² Cf. Chediak (1986: 124), Moore (1995), Pease (2003: 76 e 78), Pollaco (2007: 98), Ratner (1992: 128) e Tagg (2009: 117).

²³ Notem-se correlações com argumentos que procuram normalizar a chamada “dominante menor” ($Vm7$), cf. Freitas (2013b).

percebido também por Ratner. Para ilustrar o que chama de “efeito mixolídio”, Ratner (1992: 126-128) comenta compassos finais da cantata “*Die Glocken des Strassburger Münsters*” (Os sinos da catedral de Estrasburgo) escrita por Liszt em 1874. Ratner destaca que o “efeito mixolídio” aqui (Fig. 19) é altamente eficiente, mas não somente pela troca C→B \flat . A eloquência decorre também de inusuais recursos de coloração (movimentos paralelos, dobramentos, tessituras, instrumentação, etc.) que se somam para cantar, fortíssimo, um texto que por si só produz viva impressão nos sentidos: “o verdadeiro Deus”!

Allegro un poco mosso

C:	VIm	IV	I	bVII	I
----	-----	----	---	------	---

C:	bVII	I	bVII	V	I	I
----	------	---	------	---	---	---

Fig. 19 – O “efeito mixolídio” I→bVII num fragmento da cantata “*Die Glocken des Strassburger Münsters*”, Liszt, 1874.

Tais casos e corolários – vale tentar resumir: a inexplicabilidade do amor alegoricamente associada a um passo harmônico difícil de explicar; a mestria técnica no encadeamento de acordes paralelos; a utilidade da solução comum; a defesa da volição artística; o matematismo explanatório acerca dos modos e seus graus; o sabor exótico ou antigo sugerido por acordes que não se adaptam ao rigorosamente tonal; a representação figurada de uma verdade divina – podem nos ajudar a apreender um pouco mais as conotações que funcionalizam o bVII. E logo, também o passo I→bVII. Um primeiro passo que, abrindo precedente, situa o bVII como grau que intermedeia a sucessão I→bVII→bVI. Sucessão de sonoridade “superforte” (SCHOENBERG, 2004: 25) que, vertida em fórmula, será imitada a partir de outros graus.

Em outros passos: a fórmula I→bVII→bVI e seus deslocamentos em repertório popular

Reouvindo segmentos da música popular que sonorizou o século XX, com datas aproximadas, a Fig. 20 reúne ocorrências selecionadas no repertório *Tin Pan Alley*, *Jazz*, Choro, Bossa Nova e MPB. Cada obra mencionada nessa seleção merece estudos à parte, contudo, considerando positiva a apreciação de um variado conjunto de ocorrências, os comentários que se seguem são breves e pontuais.

Joaquim virou padre de Pixinguinha, c. 1921
Cherokee de Ray Noble, 1938 (seção B)
How High the Moon de Morgan Lewis e Nancy Hamilton, 1940
Bebop de Dizzy Gillespie, 1945 (seção B)
Ornithology de Charlie Parker, 1946
Joy Spring de Clifford Brown, 1954 (segunda parte)
Outra Vez de Tom Jobim, 1954
Afternoon in Paris de John Lewis, 1956
Tune-up de Eddie Vinson, 1956
Metamorphosis de Horace Silver, 1957
Moment's Notice de John Coltrane, 1957
Papo-de-anjo de Radamés Gnattali, 1957
Countdown de John Coltrane, 1959
Máxima culpa de Sérgio Ricardo, 1960
O Barquinho de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, 1961
Andam dizendo de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1961
How My Heart Sings de Earl Zindars, 1962
Ela é carioca de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1963
Deus Brasileiro de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, 1964
Saga of Harrison Crabfeathers de Steve Kuhn, 1974
Corrente de Chico Buarque, 1976
Alienadinho de Heraldo do Monte, 1980
Faz parte do meu show de Cazusa e Renato Ladeira, 1988
Querida de Tom Jobim, 1991

Eu te amo de Tom Jobim e Chico Buarque, 1980

The Midnight Sun de Lionel Hampton e Sonny Burke, 1947

O amor é chama de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, 1968

Metamorphosis de Horace Silver, 1957

Solar de Miles Davis, 1954 (versos 2 e 3)
Zelão de Sérgio Ricardo, 1960
Máxima culpa de Sérgio Ricardo, 1960
Bluesette de Toots Thielemans, 1962 (versos centrais)
Recorda-me de Joe Henderson, 1962 (segunda parte)
Menino das laranjas de Teo de Barros, 1964
Esse cara de Caetano Veloso, 1972 (segunda parte)
Outra noite de Luiz Cláudio Ramos e Chico Buarque, 1993
Futuros amantes, de Chico Buarque, 1993

O Nó de Candinho Trombone, c. 192? (verso 3 da seção B)
Samba de uma nota só (seção B) de Tom Jobim e Newton Mendonça, 1959
Wave de Tom Jobim, 1967 (seção B)

Laura, de David Raksin e Johnny Mercer, 1944 (primeira parte)

Fig. 20 – Cadeias de acordes de tipo “x7M” e/ou áreas tonais maiores dispostas em tons descendentes com indicações de ocorrências no repertório *Tin Pan Alley*, *Jazz*, Choro, Bossa Nova e MPB.

No segmento do *jazz instrumental*, dois dos casos elencados na Fig. 20 ilustram o emprego enredado dessas harmonias maiores por tons descendentes: “*The Midnight Sun*” de Lionel Hampton e Sonny Burke e “*Metamorphosis*” de Horace Silver. Ambos são títulos descritivos e convidam associações entre tais harmonias e as imagens que evocam. No plano tonal de “*The Midnight Sun*” (Fig. 21), considerando a forma AABA, no tom de Dó maior, a sucessão I→bVII→bVI predomina nas aparições da seção A. Em contraste, e também em coesão, na seção B uma análoga caída de tons se apresenta a partir do III7M, a harmonia de mediante. Ouve-se então, se considerarmos C7M (comp. 25) como um ponto de elisão entre as seções B e A (comp. 17 a 33), um deslizar ampliado que passa pelos diatonismos de E7M→D7M→C7M→Bb7M→Ab7M para, por fim, retomar o tom principal.

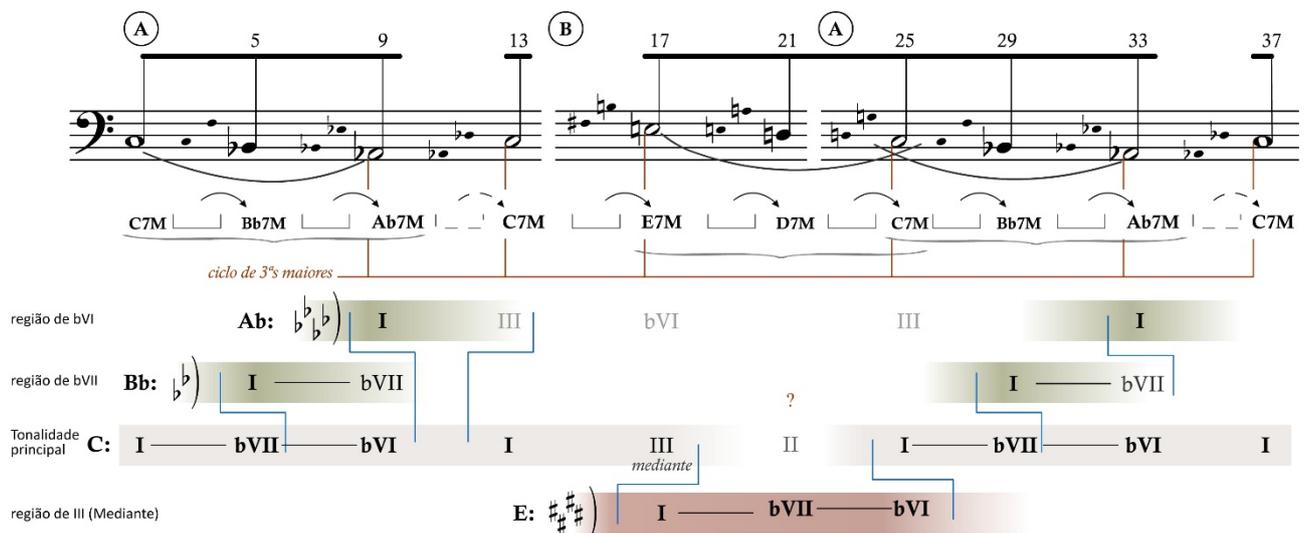


Fig. 21 – Plano tonal de “*The Midnight Sun*”, Lionel Hampton e Sonny Burke, 1947.

Com tais simetrias, diferentes traçados podem estimular correspondências pictóricas com o fenômeno natural conhecido como o sol da meia noite. Na Fig. 21, sinalizando o movimento por 4 regiões distintas, os deslocamentos do algarismo I sugerem uma trajetória em forma de esse (S), um contorno que vai e volta que faz lembrar a “linha da beleza” de Hogarth. E na Fig. 23a, a distribuição das mesmas regiões ao redor do ciclo de quintas delineia uma espécie de órbita sofisticadamente simétrica. São duas imagens sugestivas que parecem redesenhar o verso: “*And we saw the Midnight Sun*”²⁴

“*Metamorphosis*” mostra viravoltas harmônicas que, em qualidade e quantidade, remetem a processos de transformação. As relações são expandidas e cruzam as pautas que norteiam a Fig. 20. Na Fig. 22, tomando Réb maior como o tom principal, ou o tom que sofre transfiguração, nos atípicos 15 compassos da seção A, vamos ouvir relações estranhas: na primeira quadratura, nos termos de Schoenberg (2004: 38-39), C7M expressa a região “SMS/T” (Submediante Maior da Supertônica)? Ou, com Piston (1993: 259), insistiremos que “a sensível [vii^o] não se considera como uma possível tônica passageira”?

²⁴ Em 1954, “*The Midnight Sun*” ganhou versos de Johnny Mercer, profícuo cancionista *Tin Pan Alley* que, a partir daquilo que o título e a sinuosa relação entre melodia e harmonia lhe sugeriram, elaborou metáforas de um amor infindo.

Transitando pelo diatonismo de Eb, a seção B está na região “S/T” (Supertônica)? Subentende-se aqui um outro passo descendente (Eb:→D:)? Seja como for, por simetrias e assimetrias (Fig. 23b), os deslizamentos por segundas maiores ajudam a transtornar um metamorfoseado percurso tonal.

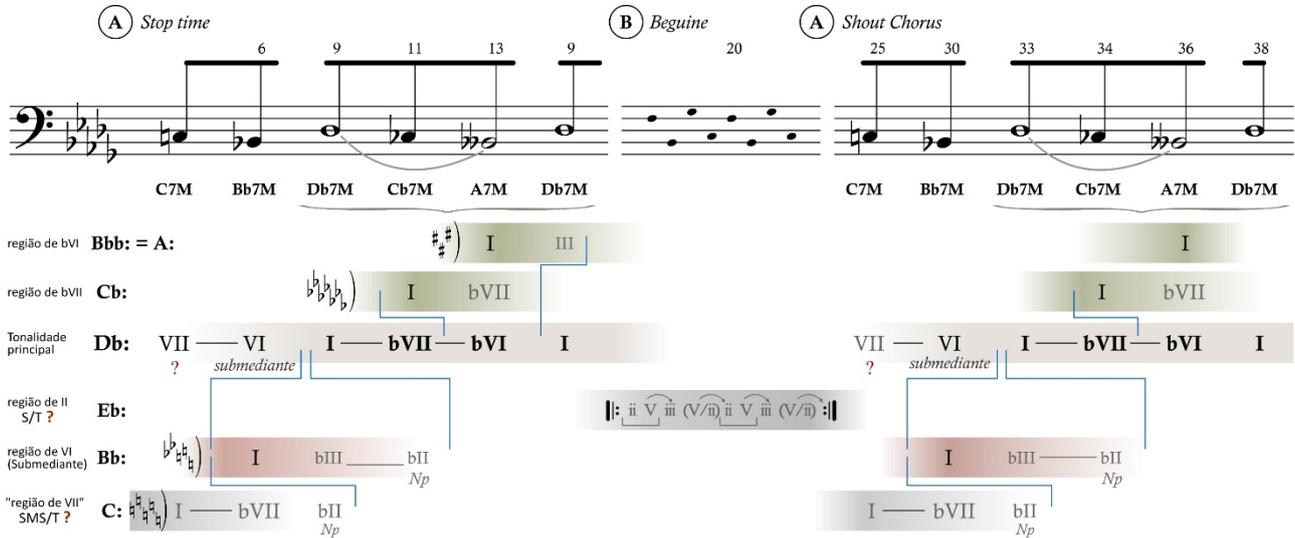


Fig. 22 – Plano tonal de “Metamorphosis”, Horace Silver, 1957.

A partir dos ciclos de segundas maiores desenhados por Gauldin (2009: 632), reproduzidos anteriormente na Fig. 6, a Fig. 23 representa geometricamente esses dois planos tonais, dois complexos que se unificam a partir da “estratégia” (MEYER, 2000: 48) dos tons inteiros descendentes.

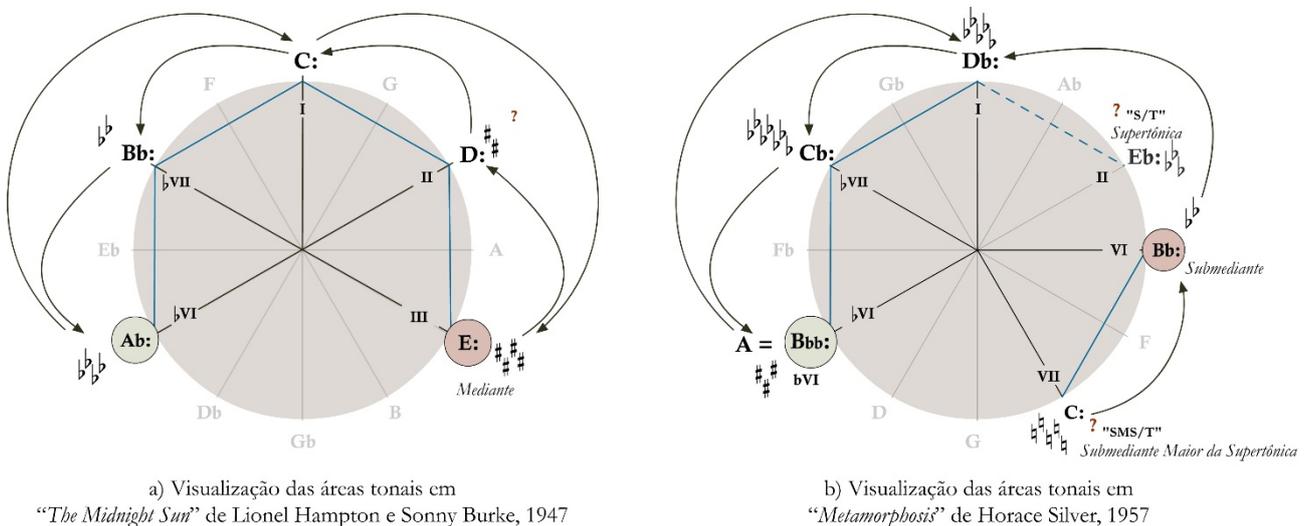


Fig. 23 – Simetrias e assimetrias entre regiões tonais em dois casos do jazz instrumental.

Da cosmopolita música para cinema vale reabrir o caso de “Laura”, o tema instrumental composto por David Raskin para o *film noir* homônimo, de 1944.²⁵ Em seu plano tonal (Fig. 24), contando com a análise de Buchler (2006), destaca-se o percurso G7M→F7M→Eb7M que, em clima de suspense, esconde

²⁵ Como se sabe, posteriormente, “Laura” se converteu em canção, também com versos de Johnny Mercer.

o tom principal: o Dó maior que, evasivamente, só se revela nos momentos finais. Esse esconder o tom se adequa ao misterioso assassinato que se investiga em cena? Tais harmonias, G7M, F7M e Eb7M, são contíguas ao tom principal, mas, efetivamente não são Dó maior. Figurativamente, essa relação de contiguidade é condizente com a transcendente paixão amorosa que o detetive McPherson, ao se relacionar com aquilo que pertenceu ao mundo da desconhecida vítima, passa a nutrir por Laura?

Fig. 24 – A deslocada sucessão I7M→bVII7M→bVI7M no plano tonal de “Laura”, David Raksin, 1944.

Uma das versões de “Laura” dá pretexto para voltarmos ao Brasil e, aqui, nos reaproximar daquele cenário que assistia o surgimento das citadas canções “Outra vez” de Tom Jobim e “Máxima culpa” e “Zelão” de Sérgio Ricardo. Trata-se de uma faixa de “Julie is her name” (LP, Mono, Liberty - LRP 3006), disco lançado em 1955 que reuniu a cantora Julie London, o guitarrista Barney Kessel e o baixista Ray Leatherwood, e que, em algumas entrevistas, é lembrado pelo compositor de “O Barquinho”:

Quando, ainda garoto, ouvi o disco, minha cabeça explodiu. Pela primeira vez pude notar com clareza uma infinidade de acordes, praticamente todos novos. Junto com outros guitarristas da época, comeci a tirar alguns desses acordes. Isso equivaliu a um curso intensivo de música e nos adiantou em quase dez anos de aprendizado. Não me lembro quem me mostrou *Julie is her name*, mas essa pessoa não sabe o serviço que prestou à música brasileira. Foi daí em diante que nossas composições e harmonias se enriqueceram de maneira incrível (MENESCAL, 2008).²⁶

Na safra das produções bossa-novistas que recriam a fórmula I7M→bVII7M→bVI7M, inspiradas ou não por hits jazzísticos como “Laura”, destaca-se “Andam dizendo”, canção de Tom e Vinícius que, caprichosamente, diferencia-se das demais pelo uso que faz dos acordes em primeira inversão. E, em irônica e extemporânea contraposição, também um título instrumental que, entre o jazz e a bossa-nova, como que fechando um ciclo, parece se divertir com tudo isso: o “Alienadinho” de Heraldo do Monte.

²⁶ Com Mello (2003: 149, 166-167 e 493), vale lembrar que David Raksin chefiou uma delegação de compositores norte-americanos que estiveram no Brasil para o I Festival Internacional da Canção produzido pela TV Rio em 1966. Na oportunidade, atendendo pedidos, para um público presente de dezoito mil pessoas, e numa transmissão televisiva com altos pontos de audiência, Raksin cantou “Laura” ao piano, abrasileirando-a com um final em português.

Conclusões sem fim: o deslizar I→ \flat VII→ \flat VI como traço comum numa família de canções

Com datas aproximadas, e vasculhando segmentos mais ou menos delimitados no repertório popular que sonorizou o século XX, a Fig. 20 procura amostrar que, como traço comum, esse deslizar de acordes pode categorizar uma família de canções. No campo dos estudos da música popular, o termo “famílias de canções” (SHUKER, 1999: 285), ou também “*tune-families*” (MIDDLETON, 1990: 134), sintetiza a noção de que, em certos casos, diversas músicas podem ser mais ou menos acomodadas em um mesmo molde. A metáfora implica práticas de recriação que vão se repetindo a partir de elementos pré-existentes que são reelaborados “por sucessivas gerações de músicos que reformulam convenções genéricas no processo” (SHUKER, 1999: 286).²⁷ Essa noção é sugestiva aqui, pois com o que vimos, vamos concluindo que de maneira um tanto fluida, já que não chega a configurar propriamente uma forma ou gênero, o deslizar I→ \flat VII→ \flat VI expressa uma espécie de vínculo entre realizações musicais que, atravessando épocas e lugares, mostram semelhanças e diferenças consideráveis.

O cerne dessa questão, é claro, extrapola esse repertório e essa harmonia. Como já notou Kerman, comentando análises musicais de uma canção de Schumann, não se pode olvidar “a tradição de onde as canções surgem” deixando de considerar “as características inerentes ao próprio gênero”, pois um “gênero artístico tem uma vida própria na história” (KERMAN, 1980: 329). Então, o exame analítico “não pode proceder como se não existisse tal história”, senão considerar que um “resultado musical se relaciona com a música anterior e com as outras músicas de sua própria época” (KERMAN, 1980: 331). Em alguma medida, tais relações transparecem em listagens assim (Figuras 15 e 20), mas também ressoam nas próprias canções em que certos cancionistas, cômicos de que estão recriando dentro de uma linha de parentesco, parecem nos dizer algo a esse respeito.

Quando, em “Ela é carioca”, Tom e Vinícius acentuam os versos “Vejo a mesma luz / Vejo o mesmo céu / Vejo o mesmo mar” sobre a mesma harmonia, D7M→C7M→B \flat 7M, estão operando com lugares-comuns. São imagens (luz, céu, mar) e sons (I7M→ \flat VII7M→ \flat VI7M) que conhecemos e que, por isso, podemos associar à descrição d’Ela, uma “carioca” que não vemos e não conhecemos, mas que assim, coletivamente, podemos imaginar. Trata-se de um jogo de recomposição do não outro. Uma recombinação de soluções repertoriadas que, através da imitação espirituosa, denota “agudeza”. Se for assim, retrocedendo ao século XVII, com Emanuelle Tesouro vale lembrar que “a cada parto agudo”,

²⁷ É escusado dizer que, esses elementos que sofrem reelaboração são diversos e não necessariamente harmônicos. Assim, podemos dizer que canção “Aquilo” de Lulu Santos, lançada em 1999 (“E não tem vacilo nem engano / Que estrague nosso plano / Isto é, se for / Aquilo que chamam amor...”), pertence à família de “*What Is This Thing Called Love?*”. Embora os acordes de “Aquilo”, outra canção de Lulu Santos, lembrem mais aqueles que acompanham os versos “*Whether near to me or far it's no matter Darling / Where you are, I think of you*” da canção “*Night and day*”, exitosa canção de Cole Porter que já foi comentada em outra oportunidade (cf. FREITAS, 2015). Assim, em terreno popular, a ideia de “família” guarda espaço para incontáveis misturas e impurezas. Um caso engraçado: possivelmente Cole Porter não pode prever que, em 1969, a pergunta “*What Is This Thing Called Love?*” daria título a um satírico conto de ficção científica – envolvendo sexo, alienígenas e seres humanos – escrito por Isaac Asimov (cf. GREENBERG, 1996: 97-99).

i.e., a cada recriação bem-feita daquilo que é o mesmo,

[...] é necessário a novidade, sem a qual a maravilha desaparece. Portanto eu chamo imitação uma sagacidade [fusão de perspicuidade e versatilidade] com a qual, sendo proposta para ti uma [...] flor do engenho humano, tu atentamente examinas as suas raízes e, transplantando-as em diferentes categorias, como em solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie (TESAURO, 1977: 8).

Outra imitação, por assim dizer, fecunda em “Outra noite”, canção de Luiz Cláudio Ramos e Chico Buarque que, nestes termos, redizem o assunto: “Outra noite / Outro sono / Como se eu sonhasse o sonho / De outro dono”. Ao longo dessa canção, em noturnal declínio (lembrando as conotações da figura *catabasis*), os versos “Será que já não vi / De modo impessoal / Em tempo diferente / Um dia exatamente igual / Dias iguais / Avareza de Deus” deslizam sobre harmonias que, em síntese, expressam outra linha exatamente igual: A7M→G7M→F7M.

E se mergulharmos novamente, encontraremos a autoridade já quase arqueológica do recurso ecoando em “Futuros Amantes”. Nessa canção de Chico Buarque, sagazmente, a versátil cadeia IVM→^bIII7M→^bII7M ambienta os versos: “Os escafandristas virão/ Explorar sua casa / Seu quarto, suas coisas / Sua alma, desvãos / Sábios em vão / Tentarão decifrar / O eco de antigas palavras”.

Então, como ouvintes escafandristas, somos instigados a concluir que a decifração da composição que emprega técnicas de emulação requer repertório. Requer que ouçamos o eco das antigas canções para que possamos apreciar que, a instituição (ou costume) da emulação “não é reprodução servil”, senão uma “imitação que compete com o modelo excelente, fazendo variações engenhosas e novas de seus predicados” (HANSEN, 2013: 34). Se isso for válido aqui (Figuras 15 e 20), guardadas as distâncias, desses cancionistas populares podemos também dizer que:

Um grego ou um romano [e também certos cancionistas] só competem com o que presta. Basicamente, a emulação produz, por outros modos e outros meios técnicos, prazer semelhante ou superior ao da obra que é muito amavelmente invejada. [...] a instituição tem regras para emular sem meramente reproduzir os autores ou roubá-los. A primeira delas, como regra universal, consiste em procurar a propriedade – ou o predicado – que produz prazer na obra imitada. O predicado é um gênero comum que permite espécies diversas de invenções possíveis. Depois que é achado, encontra-se, com o engenho, uma das espécies dele que seja semelhante à obra imitada quanto ao predicado e que seja diferente pelo fato de ser apenas semelhante. A diferença faz a nova variação do predicado participar mais e melhor no gênero (HANSEN, 2013: 34).

Essas considerações conclusivas – de que as cadeias de harmonias maiores por tons descendentes agregam uma família de casos que, em certa medida, expressam reinvenções que remetem a técnica retórica da imitação bem-feita, ou emulação – complementam, e são complementadas por outras ponderações que, desde o início, nos acompanham. Vale redizer: a imagem do deslizar sugere associações entre procedimentos técnicos de harmonia e aquilo que pode ser enunciado através de títulos, versos, valores, sentimentos, tramas, etc.; o estudo dessas cadeias endossa, e é endossado, pela perspectiva de

que as músicas – incluindo a música popular produzida no Brasil – não se fecham em si mesmas; as propriedades simétricas, coerentes, estáveis e redundantes dessas cadeias favoreceram sua reprodução e memorabilidade; a baixa funcionalidade das relações tonais entre acordes do mesmo tipo e distanciados por segundas maiores amplificaram sua valoração como harmonia expandida, complexa, intensa, inexplicável e inovadora; a fórmula $I \rightarrow \flat VII \rightarrow \flat VI$ guarda uma justaposição de conotações lamentosas e jubilosas e nela subjaz o apreço pelo exótico, pelo antigo e pelo anti-tonal; as funções harmônicas não conformam um gramática autossuficiente, antes se relacionam com os demais elementos e processos que são postos juntos, compostos, em música.

Entretanto, em tal repertório (Figuras 15 e 20), percebe-se também que, durante determinado tempo, essa concisa e rigorosa fórmula incorporou-se à produção corrente por mostrar afinidades com concepções prevalentes. Concepções que valorizavam aquilo que poderia conotar individualização, juventude, mistura e eficiência modernizadora. Tais concepções mostravam-se condizentes com aspirações mais amplas e gerais, nacionais e globalizadas, de entretenimento e consumo, de cultura e sociedade, de política e economia, de racionalidade e afetividade. Então, as harmonias maiores por tons descendentes ajudavam a sonorizar idealizações de um modo de ser e viver.

REFERÊNCIAS

- ALDWELL, Edward e SCHACHTER, Carl. *Harmony and voice leading*. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1989.
- ATTALI, Jacques. Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música. México: Siglo XXI Ed., 1995.
- BAKER, David. *David Baker's how to play Bebop: for all instruments 3*. Ed. Van Nuys, CA: Alfred, 2006.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.
- BASS, Richard. From Gretchen to Tristan: the changing role of harmonic sequences in the nineteenth century. *19th-Century Music*, v.19, n.3, p. 263-285, 1996.
- BUCHLER, Michael. “Laura” and the essential ninth: were they only a dream? *Em Pauta*, Porto Alegre, v.17, n.29, p. 5-25, 2006.
- CAPLIN, William E. “Topics and formal functions: the case of the lament”. In: *The Oxford Handbook of Musical Topics*. Ed. Danuta Mirka, 415–452. New York: Oxford University Press, 2014.
- CARTER, Paul Scott. *Retrospective harmonic motion as structural and stylistic characteristic of pop-rock music*. Tese (PhD in Music Theory). University of Cincinnati, 2005.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- COKER, Jerry, KNAPP, Bob, e VINCENT, Larry. *Hearin' the changes: dealing with unknown tunes by ear*. Rottenburg: Advance Music, 1997.
- CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990.

- DOLL, Christopher. Transformation in rock harmony: an explanatory strategy. *Gamut*, n. 2, v. 1, p. 1-44, 2009.
- DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- EVERETT, Walter. *Los Beatles como músicos: De Revolver a la Antología*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- FORNER, Johannes e WILBRANDT, Jürgen *Contrapunto creativo*. Barcelona: Labor, 1993.
- FORTE, Allen. *Listening to classic american popular songs*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de, e LIBRELOTTO, Edilamar Ilha. O conceito de tonalidade segundo François-Joseph Fétis: tradução comentada de um artigo de divulgação de Robert Wangermée. *DAPesquisa*, v. 11, p. 254-275, 2016.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Acordes e desacordos: ideário schoenberguiano, harmonias wagnerianas e valoração em música popular. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 2, p. 01-35, 2013a.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Acordes fáceis de ouvir e difíceis de explicar: a tétrede fá#-lá-dó-mi é figura de subdominante em dó-maior? In: I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade - I MusPopUni, 2015. *Anais...* Porto Alegre: Marcavisual, 2015: 66-78.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Dominante menor e música popular no Brasil: vale ferir a norma tonal? *TRANS-Revista Transcultural de Música*, Barcelona, v. 17, p. 1-47, 2013b.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.59, p. 15-56. 2014
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- GAULDIN, Robert. *La practica armónica en la musica tonal*. Madrd: Akal, 2009.
- GREENBERG, Martin Harry. *UFOs: The Greatest Stories*. New York: MJF Books, 1996.
- GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, jul/dez. 2013, p. 11-46.
- HERRERA, Enric. *Teoria musical y armonia moderna*, volume I. Barcelona: Antoni Bosch, 1995a.
- JAFFE, Andrew. *Jazz harmony*. Advance Music, 1996.
- KERMAN, Joseph. How we got into analysis, and how to get out. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 2., 1980, p. 311-331.
- KIEFER, Bruno. O romantismo na música. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 209-237.
- KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge University Press, 2002.
- La MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- LaRUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.
- LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Barcelona: Idea Books, S.A., 2003.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. 2000.

- MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, v. 2, p. 42-85, 2013.
- McCLIMON, Michael. *A transformational approach to jazz harmony*. PhD, Jacobs School of Music. Indiana University. 2016.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MENESCAL, Roberto. Entrevista concedida a Henrique Inglez de Souza. *Guitar Player*, n.145, São Paulo: Melody Ed. 2008.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. “MPB”, o Quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome. *Antropologia em Primeira Mão*. v. 116. 2009.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, p. 177-196, 2005.
- MERHY, Silvio Augusto. *Bossa nova: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura*. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.
- MIDDLETON, Richard. 'Play it again Sam': some notes on the productivity of repetition in popular music. *Popular Music*, v. 3, p. 235-270, 1983.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.
- MOORE, Allan. Patterns of harmony. *Popular Music*, v. 11, n. 1, p. 73-106, 1992.
- MOORE, Allan. The so-called 'flattened seventh' in rock. *Popular Music*, v. 14, n. 2, p. 185-201, may, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. Do sarau ao comício: inovação musical no Brasil (1959-1963). *Revista USP*, São Paulo, n. 41, p. 168-187, março/maio 1999.
- NETTLES, Barrie e GRAF, Richard. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music, 1997.
- NETTLES, Barrie. *Harmony 2*. Boston: Berklee College of Music, 1987.
- OTTMAN, Robert. *Advanced harmony: theory and practice*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000.
- PEASE, Frederick. *Jazz composition: theory and practice*. Boston, MA: Berklee Press, 2003.
- PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1993.
- POLLACO. *Harmonia*. São Paulo: Ed. HMP, 2007.
- RATNER, Leonard G. *Romantic music: sound and syntax*. New York: Schirmer Books, 1992.
- ROSAND, Ellen. 1979. The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. *The Musical Quarterly*, v. 65/3. 1979: 346–59.
- ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- SALZER, Felix. *Audición estructural: coherencia tonal en la música*. Barcelona: Editorial Labor, 1990.
- SASLAW, Janna K. *Gottfried Weber and the concept of Mehrdeutigkeit*. Tese (PhD in Philosophy) Columbia University, 1992.
- SCARINCI, Silvana Ruffier. *Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi, Veneza, 1619-1677*. São Paulo: Edusp e Algor Ed., 2008.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

TAGG, Philip e CLARIDA, Bob. *Ten little title tunes: towards a musicology of the mass media*. New York; Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

TAGG, Philip. *Everyday tonality: towards a tonal theory of what most people hear*. New York & Montréal: The Mass Media Scholars' Press, Inc., 2009.

TATTT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

TEREFENKO, Dariusz. Jazz Transformations of the ii7-V7-I Progression. *Current Research in Jazz* 1, 2009

TESAURO, Emanuele. Argúcias Humanas (Excerto de *Il Cannocchiale aristotelico*, 1670). Tradução de Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. *Revista do IFAC*. Ouro Preto: IFAC/UFOP, n. 4, p.3-10, dez. 1997.

ULANOWSKY, Alex. *Harmony 4*. Boston: Berklee College of Music, 1988.

WANGERMEE, Robert. Le concept de tonalite selon Fetis. *Revue belge de Musicologie*, v. 52, 1998, p. 35-45.

WILDER, Alec. *American popular song: the great innovators, 1900-1950*. Oxford: Oxford University Press, 1990.