



Proposição de um sistema composicional gerado a partir da reengenharia dos parâmetros musicais levantados na análise schenkeriana da canção Chovendo na Roseira, de Tom Jobim

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Ricardo Uchiyama Tenorio Belo
Faculdade de Música Souza Lima - ximbax@ig.com.br

Dr. Marcelo Pereira Coelho
Faculdade de Música Souza Lima – muzikness@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um procedimento composicional criado a partir da análise schenkeriana da composição Chovendo na Roseira, de Tom Jobim, proposta por Carlos de Lemos Almada. O fragmento musical resultante da análise é a célula geradora do processo composicional. Trilhando o caminho inverso dos parâmetros musicais desmembrados, o fragmento é expandido através das referências já definidas no processo analítico, gerando um obra inédita com características da canção analisada.

Palavras-chave: Sistema Composicional; Análise Schenkeriana; Tom Jobim; Chovendo na Roseira.

Proposition of a compositional system generated from the reengineering of musical parameters measured in Schenkerian analysis of the song Chovendo na Roseira, by Tom Jobim

Abstract: This paper presents a compositional process created from schenkerian analysis of the song Chovendo na Roseira, by Tom Jobim, proposed by Carlos Lemos Almada. The musical fragment derived from the analysis is the generative cell of the compositional process. Following the opposite way of the analytical process, the musical fragment is expanded, generating a new piece, which features some similarities of the song.

Keywords: Compositional System; Schenkerian Analysis; Tom Jobim; Chovendo na Roseira.

1. Introdução

Este artigo apresenta um planejamento composicional criado a partir da análise schenkeriana da canção Chovendo na Roseira, de Tom Jobim. A análise foi proposta pelo educador, compositor e pesquisador Carlos de Lemos Almada, no artigo *Chovendo na Roseira de Tom Jobim: uma abordagem schenkeriana* (2010).

Em seu artigo, Almada analisa as relações estruturais existentes entre melodia, harmonia e forma através de adaptações da análise schenkeriana à obra citada. A justificativa para a escolha deste procedimento deve-se à observação de que a obra fornece condições propícias para tal opção metodológica, dentre elas a presença de uma linha melódica composta por notas que se subordinam à outras, observadas em diferentes níveis estruturais. O autor complementa a justificativa ao informar que há na canção ‘um notável planejamento

arquitetônico em várias camadas de significação musical, mutuamente conectadas em nítidas relações de hierarquia, a partir da sua própria superfície' (ALMADA, 2010).

A pesquisa de Almada mostrou-se muito adequada à proposição de um sistema composicional cujo procedimento se assemelha ao da 'engenharia inversa', termo adotado especificamente em processos tecnológicos. (MORAES P.; PITOMBEIRA L., 2013). De acordo com Moraes, na composição musical este termo refere-se ao processo de reengenharia composicional criada a partir da síntese de cada parte da música analisada. Trilhando o caminho inverso do desmembramento dos parâmetros da composição, um pequeno fragmento musical oriundo da música original é expandido utilizando as referências já definidas pela análise, gerando, dessa forma, uma música inédita com características da música analisada.

2. Os Parâmetros musicais da canção de Chovendo na Roseira

A macro-estrutura da canção Chovendo na Roseira compreende a métrica ternária, $\frac{3}{4}$, incomum no gênero bossa-nova. A forma é considerada longa, composta por 62 compassos divididos em cinco partes: A (22 compassos), B (14 compassos), C (16 compassos), A (13 compassos), Coda (11 compassos). O desenvolvimento rítmico está calcado em notas longas com contornos sincopados presentes na melodia. Almada, no entanto, apenas analisa as três primeiras partes da canção. Como o processo composicional que se pretende aqui neste texto está estreitamente relacionado ao resultado da análise proposta, optou-se em manter-se fiel ao artigo.

A armadura de clave da Parte A indica a tonalidade de Lá maior, porém nota-se a presença constante da nota Sol natural tanto na melodia, sugerindo o modo mixolídio. Partindo da nota Lá, a melodia se desenvolve ascendentemente até o Dó# (comp.18). A linha do baixo segue em movimento contrário para o Fá#, terça descendente, criando um espelho entre melodia e baixo cujo eixo é a nota Lá. A harmonia alterna-se entre os acordes A6 e A7sus4 até a mudança para o acorde F#7, nos quatro últimos compassos da parte A. Este último acorde é explicado como sendo uma dominante secundária do segundo grau, V/II, com resolução na seção C, cuja centralidade está na nota Si, como veremos a seguir.

A Parte B está dividida em 2 seções com 7 compassos cada. Ambas as seções são claramente tonais com as cadências IIm7 V7 Imaj7 distantes um tom entre si. A primeira seção está em Ré Maior e pode ser considerada como uma resolução tonal da parte A (Lá Mixolídio). A segunda seção é uma sequência exata, harmônica e melódica, porém um tom abaixo, em Dó Maior. É possível analisá-la como sendo uma passagem não diatônica para a Parte C, que tem o Si como nota central. A linha do baixo, composta pelas fundamentais dos

acordes, faz uma seqüência intervalar de quartas justas ascendentes enquanto o motivo melódico segue em quinta descendentes.

A Parte C é composta por um motivo rítmico e melódico que se assemelha à Parte A, escrito uma segunda maior acima. Observa-se nesta parte a presença de uma outra linha melódica de caráter descendente que aparece nas vozes internas da harmonia, com movimento cromático, partindo do Mi³ em direção ao Mi². A definição dos acordes da harmonia está diretamente associada a essa linha cromática. Todos os acordes tem a fundamental na nota Si como baixo pedal sugerindo, desta forma, o modo de Si frígio.

Segue abaixo a redução proposta por Almada com a indicação das notas principais da melodia e harmonia que envolvem cada parte da canção Chovendo na Roseira:

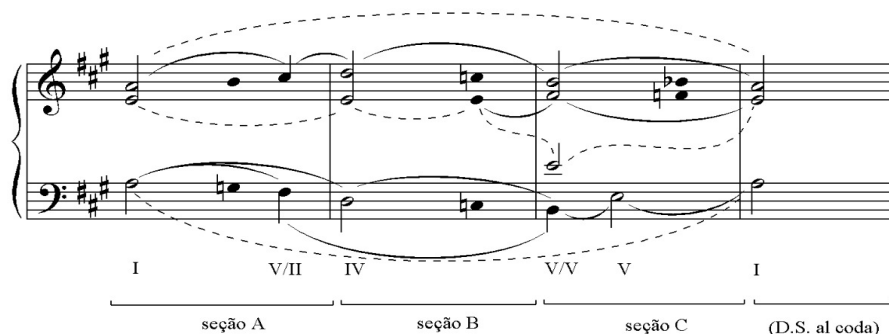


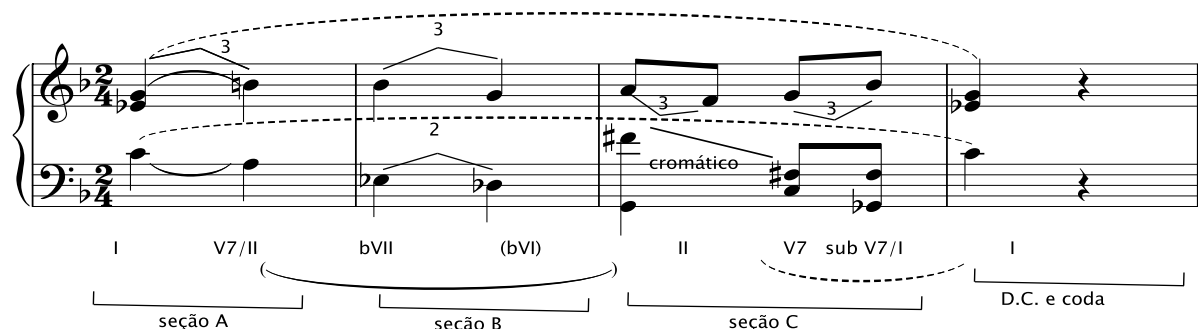
Figura 1: redução da análise schenkeriana de Chovendo na Roseira, proposto por Almada.

3. Processo composicional

O processo composicional que será proposto se baseia nos principais aspectos referentes ao gênero, forma, harmonia e melodia identificados na composição do Jobim. Estas informações serão usadas de maneira inversa, partindo da redução da análise schenkeriana, para criação de uma obra original.

Planejamento composicional-macroestrutura		
Parâmetros	Características-Chovendo na Roseira	Planejamento
Gênero	Ternário-vals brasileira	Binário-bossa nova
Forma	A=22 compasso, B=14 compassos, C=16 compassos	Idêntico ao original
Textura rítmica	Notas longas com contornos sincopados	Idêntico ao original
Textura harmônica	Parte A e C: Modal com baixo pedal; Parte B: Tonal	Idêntico ao original, com alterações na parte A
Textura melódica	Motívico	Idêntico ao original, com variação na parte A

A figura abaixo representa a redução planejada que deverá ser desenvolvida em sentido contrário aos parâmetros analisados para o desenvolvimento da composição:



The musical score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. It is divided into three sections:

- seção A** (measures 1-4): Chords I, V7/II, bVII, and (bVI).
- seção B** (measures 5-8): Chords II, V7, and sub V7/I.
- seção C** (measures 9-12): Chord I.

 The score includes melodic lines with triplets and a chromatic line labeled 'cromático'. The piece concludes with 'D.C. e coda'.

Figura 2: Planejamento composicional com referência na redução da música do Jobim.

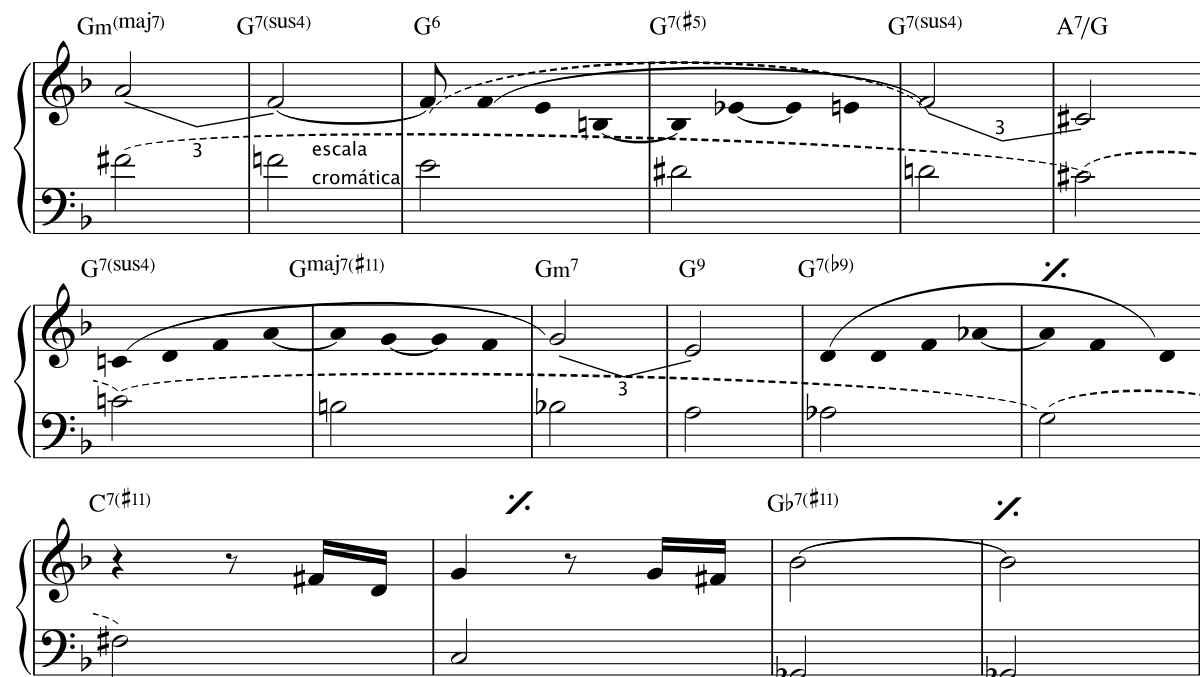
Observa-se na figura acima que foi mantido o movimento contrário entre as vozes da melodia com distanciamento de terça na Parte A. Contudo, optou-se por não haver um espelhamento baseado em uma nota central como eixo, mas em duas notas diferentes. Foi adotado para cada início do motivo melódico o intervalo de terça descendente, intervalo que estará presente durante toda a composição. A armadura de clave indica a tonalidade de Fá maior, porém, a presença constante da nota Mib na melodia sugere o modo mixolídio. A harmonia, no entanto, é formada por *slash chords* (COELHO, 2008), acordes formados por uma estrutura acordal superior sobre uma nota do baixo em que, muitas vezes, não se configuram como uma inversão. Para a estrutura superior, foi criada uma progressão de acordes com funções claramente tonais para a tonalidade de Fá. Os referidos acordes estão apoiados sobre uma nota pedal em Dó. As notas de repouso da melodia compreendem as notas da tríade de Cm, sugerindo, a partir desta perspectiva, outro modo para melodia: Dó Dórico. O alvo da progressão melódica é a nota Si no compasso 17, quarta aumentada da tonalidade, considerado o clímax da parte A. Esta nota sugere uma modulação modal para Fá lídio. O desenvolvimento cromático da melodia e os quatro últimos acordes desta seção - alterações do acorde de Ré maior – atuarão para conectar a parte A à parte C, como veremos adiante. A Parte A se conecta com a Parte B através da resolução do Fá dominante com resolução no acorde de Bb, presente nos quatro últimos compassos da Parte B.

Figura 3: desenvolvimento da seção A, à partir do fragmento da figura 2.

Na Parte B ocorre um movimento paralelo descendente de baixo e melodia com rítmica sincopada até a resolução de cada motivo. O segundo pentagrama apresenta uma melodia em sequência escrita uma terça menor abaixo. Os colchetes mostram a sequência de segundas intercalada nas terças descendentes. A harmonia contém duas cadências IIm7 V7 Imaj7 de caráter tonal, distantes de um intervalo de terça menor descendente. O ritmo melódico é sincopado nos quatro primeiros compassos de cada metade. O acorde de resolução vem antecipado da resolução da melodia, quebrando o ritmo harmônico.

Figura 4: desenvolvimento da seção B, à partir do fragmento da figura 2.

A Parte C mantém o mesmo motivo da seção A, seguindo o modelo da composição original analisada. Na voz interna dos acordes foi composta uma escala cromática que parte de Fá#³ ao Fá#², que atua como linha guia para a formação dos acordes, construídos sobre o baixo pedal em Sol. Esta parte surge como resolução do acorde dominante presente nos quatro últimos compassos da seção A, centrado no acorde de Ré maior. Os 4 últimos compassos desta parte, os acordes podem ser analisados como sendo o V7 e o subV7 com resolução na parte A.



The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes chords Gm(maj7), G7(sus4), G6, G7(#5), G7(sus4), and A7/G. The second system includes G7(sus4), Gmaj7(#11), Gm7, G9, and G7(b9). The third system includes C7(#11) and Gb7(#11). The score features melodic lines in the right hand and bass lines in the left hand, with various ornaments like triplets and slurs. A dashed line indicates a chromatic scale ('escala cromática') in the first system.

Figura 5: desenvolvimento da seção C, à partir do fragmento da figura 2.

4. Conclusão

De acordo com Moraes, planejamento composicional é ‘toda e qualquer estratégia de organização do material sonoro anterior ao início da composição propriamente dita (...)’ (MORAES, P.M. PITOMBEIRA, L., 2013). A conclusão da análise schenkeniana da canção Chovendo na Roseira proposta por Almada se configurou aqui neste artigo como a célula geradora da composição ‘Water and Roses’. O planejamento composicional abrangeu, desta forma, o caminho inverso da análise. A analogia ao conceito de reengenharia aplicado ao processo composicional teve por objetivo compreender as inter-relações existentes entre os diversos elementos estruturais presentes na obra, responsáveis por fomentar o planejamento. De maneira geral, pode-se afirmar que todo este procedimento se caracteriza em um sistema aplicado ao desenvolvimento da criação musical. De acordo com o formulador da Teoria Geral dos Sistemas, Ludwig Von Bertalanffy, ‘um sistema é um complexo de elementos em interação’. (2008, p.84). O autor propõe, inclusive, diversas categorizações de sistemas, definindo a música, as artes em geral e a linguagem como Sistemas Simbólicos, cujos padrões de comportamento são estabelecidos pelas ‘regras do jogo’. (idem, p. 53).

A definição de um sistema composicional a partir da reengenharia dos parâmetros composicionais levantados na análise schenkeniana na música popular visa contribuir não apenas para o surgimento de outras ferramentas de análise, mas também colaborar para o avanço de estratégias e planejamentos composicionais para este gênero de música.



Referências:

- ALMADA, C.L. *Chovendo na Roseira de Tom Jobim: uma abordagem Schenkeriana*. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.99-106
- BERTALANFFY, L. Von. *Teoria Geral dos Sistemas*. Trad. Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 2008.
- COELHO, M.P., *Suíte I Juca Pirama: criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller*, Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- MORAES P.; PITOMBEIRA, *Composição do Ponteio N°5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistêmica do Ponteio N° 15 de Camargo Guarnieri*, *Revista Música Hodie*, Goiânia – V.13, 199p, n2, 2013