

A relevância harmônica na canção de Tom Jobim: um estudo de harmonia e semiótica da canção

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Luísa Nemésio Toller Motta
Universidade Estadual de São Paulo – luisatoller@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa visa investigar a participação da harmonia na construção de sentido da canção de Tom Jobim. Através da comparação de duas formas de análise, a semiótica da canção e a harmonia popular (baseadas, respectivamente, em Luiz Tatit e Sérgio Freitas), será realizada a leitura de análises feitas sob os dois pontos de vista para, em seguida, explorar uma canção relacionando os resultados obtidos a partir de cada teoria. Assim, a pesquisa traçará paralelos buscando acrescentar à ciência da canção novas possibilidades para um olhar musical e semântico.

Palavras chave: Música popular. Semiótica da canção. Harmonia funcional. Tom Jobim.

The Relevance of Harmony in the Songs of Tom Jobim: a study of harmony and semiotics

Abstract: This study aims to investigate the participation of harmony in construction of meaning in the songs composed by Tom Jobim. Comparing two types of analysis, song semiotic and harmony (respectively based on Luiz Tatit and Sérgio Freitas) this research starts by reading the analysis of both points of view about his music and after that, one song will be analysed by putting side by side the results that each theory reached in their conclusions. Finally, the research will trace parallels trying to add to the science of song analysis new possibilities based on musical and semantic views.

Keywords: Popular music. Semiotic. Harmony. Tom Jobim.

1. Introdução

São múltiplas as possibilidades de se analisar uma canção¹: pelo contexto histórico, sociológico, ramificações filosóficas, elementos musicais, entre outros ângulos que podem ser usados como ponto de partida, de modo a apontar para as diversas facetas das realidades que uma só canção contém. No entanto, a coexistência dessas ciências dificulta a predominância de uma que seja hábil para falar do objeto “canção” e de suas estruturas internas. Geralmente, para abordar essas estruturas, fala-se dos conteúdos musicais ou linguísticos, mas sem mirar a relação entre estes e acredito ser possível, nesta relação, observar a eficácia da comunicação de composições feitas com tamanha destreza.

Luiz Tatit² desenvolveu, através de suas pesquisas, o que nomeou de Semiótica da Canção, utilizando como base a semiótica francesa³. Seu estudo trouxe contribuições pioneiras, ao colocar luz na relação entre melodia e letra - seus equilíbrios e tensões - e como esta atuam na significação da canção para o ouvinte.

Há alguns anos sua pesquisa vem sendo discutida e aprofundada na Academia de Música Popular Brasileira por novos pesquisadores, desdobrando-se em mais possibilidades de análise semiótica⁴. Todavia, pouco se estudou, até então, sobre a contribuição da harmonia⁵ para o sentido da canção. Mesmo sendo considerada coadjuvante, se comparada à relevância da melodia e da letra – visto que existem canções *a capella*⁶ e possibilidades de rearmonização⁷ – é necessário identificar quais são as possibilidades apontadas por esta junto às questões sugeridas por Tatit.

Nesta pesquisa, propõe-se um estudo sobre a participação da harmonia no cancionário popular: como as relações tonais, os modos, os empréstimos modais, os encaminhamentos de baixo e outros acontecimentos interferem no conteúdo - literal e/ou virtual - passado para o ouvinte. Acredito que, mesmo sem um profundo conhecimento musical, é possível notar uma gama de sensações propiciadas pela música popular quando um acorde é tocado com o baixo invertido, ou quando uma melodia é tocada duas vezes apresentando uma rearmonização na segunda exposição, ou até mesmo em antagonismos provocados por uma letra que expressa alegria e felicidade cantada sobre acordes que geram tensão – e vice-versa.

Esta pesquisa visa desvendar tais sensações através das ferramentas musicais dispostas no fonograma e na partitura. E, para construir tal abordagem, optei por um compositor que ofereça um vasto conteúdo harmônico, como Antônio Carlos Jobim, que demonstra em suas composições um cuidado extremo com a condução dos acordes – mesmo que sempre equilibrada à riqueza das letras e melodias.

Por isso, a partir de uma canção escolhida de Tom Jobim – “Passarim” - serão realizadas duas análises derivadas de universos diferentes – a Semiótica da Canção e a Harmonia Funcional – para uma posterior comparação e identificação de elementos em comum que possam contribuir para sua construção de sentido.

Por fim, para aprofundar a visão da relação entre os acordes, pretende-se usar como referência as pesquisas do professor Sérgio Freitas⁸, que desenvolveu um método sólido de análise sobre a harmonia do repertório popular brasileiro.

2. Semiótica da canção – uma abordagem linguística

Partindo da leitura de análises realizadas por Tatit sobre algumas canções de Tom Jobim, foi possível extrair técnicas, ferramentas e elementos recorrentes em sua música, que poderão ser úteis na análise de “Passarim”. A principal fonte de observação para o semiólogo é a relação entre melodia e letra, explicitada através de um gráfico que estabelece a altura das

notas em cada sílaba cantada. Os caminhos melódicos tornam-se então aparentes, formando desenhos semelhantes, opostos ou contrastantes.

Na canção “Luiza”⁹, por exemplo, a comparação desses caminhos é o elemento fundamental para a condução da análise, já que existe a recorrência de dois módulos distintos que, segundo Tatit, denotam a variação dos *estados passionais*. O primeiro módulo é descontínuo e se repete por sequências de graus conjuntos¹⁰ representando o estado de paixão, enquanto o segundo módulo traz melodias longas e intervalos maiores, transformando esses estados em menos ou mais intensos. Neste contraste é possível extrair uma parte fundamental da Semiótica Linguística conhecida pelos modos do /*ser*/ e do /*fazer*/.

Tais modos podem ser representados no percurso da canção de forma mais audível e visível onde o /*ser*/ caracteriza o estado da paixão através de continuidade melódica e prolongamento das vogais – *passionalização* – enquanto o /*fazer*/ “converte as tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos”, propiciando a construção de personagens – *tematização* (TATIT, 1995).

Já na composição muito conhecida “Garota de Ipanema”¹¹ Tatit reconhece o equilíbrio de três forças de criação bastante usadas nas análises semióticas. No início da canção é notável que o narrador se inclui no contexto observando a “garota que passa”, proporcionando ao ouvinte uma cena enunciativa - processo que o autor chama de *figurativização*. Também estão presentes as *tensões temáticas* e *passionais* em diferentes momentos da melodia, sendo a primeira aparente na parte “A”, caracterizada por melodias cadenciadas que se repetem, enquanto na parte “B” a *passionalização* é sugerida pelos intervalos maiores que aumentam a tessitura, e pela desaceleração através das notas longas.

Dois termos também usados no campo da semiótica cancional são relevantes para a análise e se dividem pela atuação, um na melodia – *tonemas* – e outro no texto - *dêiticos*. O *tonema* se caracteriza pelas finalizações da frase melódica, quando uma inflexão ascendente, descendente ou suspensa pode sugerir conclusão, pergunta, incerteza ou tensão emotiva. O *dêitico*, por sua vez, é notado por elementos linguísticos (imperativos, vocativos, advérbios, etc) que indicam o *eu* da canção. “O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala” (TATIT, 1995, p. 21).

Apesar da pesquisa de Luiz Tatit ser focada na relação entre melodia e letra, na análise que fez sobre “Corcovado”¹² o autor analisa a harmonia da canção nos primeiros quatro parágrafos. Identificando um recurso muito usado por Tom Jobim, ele descreve a presença de uma melodia, com notas repetidas e poucas variações, atrelada a uma letra cujo sentido é modulado pela condução dos acordes.

Observando o processo detalhado em que o semiólogo analisa as canções, é possível extrair alguns passos que podem contribuir para a condução da análise a ser realizada. Para iniciá-la, por exemplo, faz-se necessário dividir a canção em partes (A, B, C, etc), de acordo com a condução melódica e harmônica que se desenvolve. Em seguida é interessante buscar as “forças de criação” de que Tatit fala em sua pesquisa, identificando no objeto analisado se há uma tendência *passional* ou *temática*, e ainda, se há *figurativização* e sintomas de *dêiticos* e *tonemas*. Esses elementos encontrados estarão expostos por meio de encaminhamentos melódicos, sessões rítmicas, versos e progressões harmônicas. Por último, é de grande importância realizar a distinção de possíveis pontos de maior tensão da música, alguma força antagônica presente, pois é possível que no equilíbrio desses tipos de tensão se traduza o artesanato da composição.

3. Harmonia Popular

Observando análises sobre a obra de Tom Jobim embasadas pela harmonia tonal, Sérgio Freitas nos oferece outro ponto de vista e outras ferramentas. Para ele, o sentido pode ser construído também pela condução dos acordes e suas relações.

A começar pelo fundamento primário da tonalidade harmônica que estabelece para os graus **I**, **IV** e **V**, respectivamente, as funções de *tônica*, *subdominante* e *dominante*, é possível notar sensações provocadas pelo que chamam de “afastamento” (geralmente justificado pelo intervalo de 4^a justa entre **I** e **IV**) e “aproximação” ou “resolução” (realizado pelo intervalo de 2^a menor entre **V** e **I**, chamado também de sensível). Em ambos os casos se faz presente a movimentação através da variação entre dissonância e consonância¹³, causando no ouvinte “o desejo pelo acorde que segue: a dissonância move a progressão, a progressão move a harmonia, e a harmonia cumpre o papel que lhe cabe no dever da música de mover e sacudir os afetos do público” (FREITAS, 2010).

O triângulo das funções pode ser então considerado a “primeira lei” que rege os acordes e áreas tonais. A “segunda lei” foi historicamente estabelecida para uma organização dos acordes com notas semelhantes – mesmo que com qualidades diferentes (maior e menor) – apresentarem a mesma função, ou seja, áreas tonais diatonicamente relacionadas por intervalos de terça (ascendente e descendente) nomeados de *relativos* e *anti-relativos*.

Outro caso interessante a ser citado previamente é a chamada *sexta napolitana*, que, quando presente, abre muitas possibilidades para a análise. Tal recurso foi incluído como solução para o acorde de **IV** grau e função subdominante menor, já que, se consideramos a escala no qual está inserido, sua tensão de 6^a é um intervalo maior e gera um trítono com sua

3ª menor. O trítono é, no meio dos estudos da harmonia, considerado um intervalo de tensão, mais característico da função dominante. Assim, surgiu o intervalo de 6ª bemol no acorde menor, inserindo notas que, a princípio, não seriam justificadas nos campos maiores e menores.

Aproveitando o tema do trítono como ferramenta muito usada para análises de função e para reharmonizações, é possível citar ainda os acordes **subV7**, que aparecem como alternativa de tensão que se resolve na tônica, apresentando o mesmo intervalo de trítono do **V7**, mas com outros baixos e campos harmônicos: é o caso do **VII** diminuto e do **bII7**.

Para identificarmos o processo de construção de sentido através da harmonia é necessário citar algumas analogias possíveis de intervalos com estados passionais. A presença da 3ª, por exemplo, já sugere a oposição básica e didática do estado de alegria (3ª maior) ou tristeza (3ª menor). Se um acorde possui duas 3ªs menores, caracterizando-se como diminuto, pode ambientar sentimentos mais densos, já que o intervalo de trítono reforça a tensão, o estranhamento. Já o acorde maior com a 7ª maior (geralmente representado pelos graus **I** e **IV**), se não provoca a previsível “alegria”, pelo menos apresenta uma expansão através de dois intervalos de 3ª maior, preenchendo com uniformidade o campo harmônico e causando um conforto auditivo.

Por último, um recurso muito visitado por compositores – inclusive Tom Jobim – é a inversão dos acordes, mudando conseqüentemente a nota do baixo. Tatit havia identificado esse uso na análise de “Corcovado”, sugerindo que o sentido fosse modulado a partir do baixo descendente. Em uma análise feita por NESTROVSKI o mesmo caso é lembrado, desta vez na canção *Águas de Março*.

A linha do baixo, enfaticamente anunciada na introdução [de “Águas de março”] – com aquela sétima do acorde invertido, repetida quinze vezes, e que, depois da entrada do canto, vai descendo, semitom a semitom. Uma linha cromática, então – que não é qualquer linha [...] temos aqui o exemplo supremo da integração de elementos diversos, em princípio muito distantes um do outro, no contexto cordial da canção popular. Pois essa linha cromática do baixo não é outra senão aquela linha barroca que se escuta em cantatas de Bach e oratórios de Haendel, ou, para citar o exemplo mais canônico de todos, na ária da rainha suicida, da ópera *Dido and Aeneas* de Purcell. [...] Naquele repertório, que organiza segundo um código de correspondências convencionais entre figuras musicais e sentimentos humanos, a linha cromática descendente está associada a sentimentos trágicos, de perda e de morte (NESTROVSKI, 2004, p. 142).

4. Análise: Passarim

Divulgada pela primeira vez na minissérie “O tempo e o vento” (adaptação da Rede Globo para o romance de Eça de Queiroz), “Passarim” foi gravada em duas versões,

instrumental e canção, para compor a trilha do disco lançado no ano de 1985. No entanto, mesmo a versão com letra apresentava ainda forma e arranjos diferentes da versão que seria considerada a definitiva, gravada dois anos depois, no disco de Tom Tobim que levou o mesmo nome de “Passarim”. Para minha análise vou considerar, pois, a terceira gravação.

A canção tem início súbito, sem introdução, e tendo a primeira nota no primeiro tempo do compasso – o que é chamado de compasso tético – com uma narrativa que apresenta didática tanto na letra quanto na melodia. A nota Ré é usada repetidamente, aproximando o canto da narração e da fala, enquanto outras notas surgem apenas no fim de cada frase. À medida que esta nota Ré é tocada e cantada, o acompanhamento apresenta uma linha de baixo descendente que reforça a intenção de pousar do passarinho - imagem também presente na letra da canção.

No momento em que o oposto dessa intenção ocorre, ou seja, o passarinho voa, é a harmonia que dá a intenção do “susto” narrado em seguida, já que a palavra “voou” é dividida pelas sílabas em dois acordes *sus*, um **bII** (que pode ser visto como um **subV**) que se resolve na tônica também com características de dominante *sus*. O acorde *sus* é um acorde dominante que, por não apresentar a sensível nem o trítone característicos de uma função dominante, cria um clima de suspensão através do intervalo de 4ª justa. A nota da palavra voou é uma 3ª menor acima do Ré – ou seja, um Fá – criando também uma distância do local de pouso.

Nas três primeiras frases vemos esse processo da nota Ré narrando e um salto enfático finalizando. Na segunda, o salto é de 5ª justa na palavra “pegou” (o tiro), provocando a sensação da distância do passarinho ir aumentando em relação ao cenário inicial. Já na última ocorre o primeiro e principal evento de passionalização da música, com um salto de 8ª – ou duas 8ªs, se consideramos a entrada das vozes femininas em tessitura mais aguda – e com o posicionamento do autor, em 1ª pessoa, ao falar diretamente com o passarinho, personagem da história. É importante ressaltar a proximidade da fala neste trecho, já que o “me diz” é cantado com rítmica diferente das passagens anteriores (voou e pegou), tornando o canto mais dramático.

Esse momento em que o narrador fala ao passarinho pode ser considerado a definição do sentimento da música, pois torna oficial o sofrimento e a angústia, até então metaforizados pelo susto e oposição no gesto do animal. O acorde que se apresenta contrapõe o sofrimento, sugerindo beleza, já que é a primeira exposição de um acorde maior com sétima maior, sendo também o antirelativo do tom (Eb em Gm). A beleza, nesse caso, está na proximidade à sensação de um alívio – sustentado pelo baixo descendente, como se o

narrador, ao mesmo tempo aflito, ficasse mais leve, ao expor e dramatizar o motivo de sua infelicidade.

Na parte que podemos chamar de “B” da canção, a harmonia apresenta uma série de cadências subdominante-dominante-tônica, também representadas pelos graus **IIIm7-V7-I**, cada uma resolvendo em acordes maiores que, se não fazem parte do campo harmônico de Sol-menor, podem ser vistas como empréstimo modal dos modos *dórico* e *lídio*¹⁴. Esta recorrência de cadências sendo resolvidas está conectada diretamente ao texto, que narra, semelhante a uma parlenda, várias buscas e suas respostas.

Podemos também comparar a inserção da tensão de 5^a aumentada e a ascendência melódica ao adensamento do texto, que, ao se afastar do vocabulário infantil de parlenda usa metáforas mais obscuras como “a cinza que se espalhou” e a “chuva que carregou”. Enfim, a primeira exposição se encerra com uma frase que expõe claramente o tom de conclusão, desacelerando o ritmo em tercinas¹⁵ e resumindo a busca do amor com tonemas descendentes.

O interlúdio instrumental de Passarim ficou conhecido quase como marca da canção, já que a chamada de intervalo da minissérie em que foi trilha era esta melodia descendente. O trecho aparece em forma de lamento, intensificando o estado da paixão, do */ser/*, com grandes saltos melódicos e alternância de tessitura como pergunta e resposta das regiões aguda e grave. Na harmonia ocorre uma ligeira modulação para o V grau (D), com uso da progressão **II-V**, acorde **bII** com 6^a napolitana no baixo e variação da 3^a do acorde, apresentando tanto o Ré-maior quanto o Ré-menor. Esta falta de definição do acorde no momento sem letra expõe a contradição do próprio sentimento de dor, de abandono.

Após a repetição das partes A e B, a canção modula para uma 5^a ascendente, onde o V grau, já mencionado no interlúdio instrumental, passa então a ser a nova tônica. A temática da “busca” através de versos tradicionais e progressões **II-V** permanece, mas com um novo ar de esperança causado pela tessitura mais aguda. Neste momento, a letra propõe uma brincadeira com essa esperança, que “alivia um pouco, mas não desfaz a dor”, comparando-a à passagem de um dia que amanhece e escurece, e à lua que brilha e some no breu.

Esta relação conjunção-disjunção define melhor a origem dos sentimentos exprimidos na música, ao mostrar que o sofrimento não é simplesmente por estar só, mas pelo fato de existir um passado de felicidade. Todos os momentos da música apontam para esse fato, o que foi tirado, o que abandonou, o voo inesperado do passarinho que iria pousar. Por fim, ele voa, junto aos acordes maiores confundindo-se com o amor que foi embora e só

deixou a dor - apresentada por meio da tensão do último acorde (F#7/D) de tônica com 5^a aumentada e baixo na 3^a.

5. Conclusão

A junção de duas vertentes de pesquisa diferentes como a Harmonia Funcional Popular e a Semiótica da Canção é uma tarefa árdua, que deve ser experimentada com cautela e ao mesmo tempo profundidade. Isto porque ambas partiram também de outros olhares fazendo-se necessário conhecer os fundamentos que deram origem a esses métodos de pesquisa. Assim, fica lançada a necessidade de novos experimentos que contribuam com a eterna busca de “cercar” a rica canção brasileira, que segue renovando-se e lançando aos pesquisadores novos desafios.

Referências

- FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*, Campinas: [s.n.], 2010. Tese de doutorado (Música) da Universidade Estadual de Campinas.
- NESTROVSKI, Arthur. *Três canções de Jobim*: Arthur Nastrovski, Lorenzo Mammi, Luiz Tatit, São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica das letras*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- TATIT, Luiz. *O cancionista – composições de canções no Brasil*, São Paulo: Edusp, 1995.

Notas

- ¹ Considerando a canção objeto pertencente à tradição da chamada música ocidental.
- ² Músico, compositor e professor do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.
- ³ Sucintamente é o modelo semiótico desenvolvido por Greimas e “equipe” nos anos setenta e oitenta, para estudar os signos do texto, ou seja, o que ele diz e como ele diz.
- ⁴ Os pesquisadores Regina Machado e Ivã Lopes são alguns exemplos.
- ⁵ Campo que estuda a relação dos encadeamentos de sons simultâneos em alguma peça musical.
- ⁶ Canção executada apenas por vozes.
- ⁷ Aplicação de acordes diferentes da harmonia original.
- ⁸ Professor Doutor do departamento de Música da UDESC com pesquisas na área de Harmonia Popular.
- ⁹ Analisada por Luiz Tatit no livro *O Canticista* (1995, p. 175)
- ¹⁰ Graus conjuntos é uma sequência na qual a relação entre uma nota e outra é a mais próxima dentro da escala.
- ¹¹ Analisada por Luiz Tatit no livro *O Canticista* (1995, p. 173)
- ¹² Analisada por Luiz Tatit no livro *O Canticista* (1995, p.166)
- ¹³ Considera-se consonância um intervalo estável e dissonância, por sua vez, instável, levando em conta os harmônicos gerados por essas notas, timbre e período estético.
- ¹⁴ Os modos *dórico* e *lídio* são escalas gregas, sendo o primeiro característico por ser um modo menor, com tensão de 6^a maior, e o segundo, por ser maior, com 4^o grau aumentado.
- ¹⁵ Notas agrupadas ritmicamente, em três durações idênticas, ocupando um tempo que normalmente seria de duas notas do mesmo valor.