



Os *Songbooks* da Editora Lumiar: pequena revisão crítica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Marcelo Silva Gomes

FIAM-FAAM Centro Universitário / marcelo.gomes@fiamfaam.br

Resumo: No final da década de 1980, na cidade de São Paulo, notou-se uma mudança nos repertórios e até mesmo na forma de execução dos músicos que transitavam na esfera da música popular. O texto trabalha com a hipótese de que esta transformação está relacionada com início da publicação dos *Songbooks* da Editora Lumiar. A partir de autores como Luiz Tatit, Carlos Sandroni e José Miguel Wisnik, o texto discute alguns aspectos do papel da partitura na música popular e da contribuição de Almir Chediak.

Palavras-chave: Songbook. Almir Chediak. Partitura. Música Popular.

The Lumiar Publishing Co Songbooks: A Small Critical Review

Abstract: In the 1980s, in the city of São Paulo, there was a change in the repertoires and even in the form of execution of the musicians who works on the popular music area. The text works with the hypothesis that this transformation is related with the beginning of the *Songbooks* of Lumiar Publishing Co publications. Based on authors such as Luiz Tatit, Carlos Sandroni and Jose Miguel Wisnik, the text discusses some aspects of the role of the score in popular music and the contribution of Almir Chediak.

Keywords: Songbook. Almir Chediak. Lead Sheet. Popular Music.

1. Mudança de fonte

No final da década de 80 notou-se na noite paulistana uma mudança de "fonte" de consulta para estudo, arranjo e/ou atuação dos músicos que tocavam em bares, bailes, casa noturnas e gravações nessa cidade. Essa mudança deixou marcas naquilo que até hoje se escolhe como repertório e forma de interpretação no universo artístico metropolitano ligado a música popular e ao jazz.

Até aquele momento, apesar dos pequenos lançamentos nacionais que continham choros e algumas partituras pontuais, o livro central nesse tipo de trabalho era o *Real Book*¹. Trata-se de uma compilação de aproximadamente 500 partituras, entre standards e temas de jazz, amplamente utilizado no Brasil e nos EUA, e que afetava sobremaneira o repertório apresentado pelos músicos em geral, em especial nos trabalhos pontuais que os músicos costumam chamar de *gigs*², na medida em que se tratava praticamente da única fonte de consulta disponível.

A partir de 1988, Almir Chediak lança seu primeiro *Songbook*, com a obra de Caetano Veloso. Não é possível quantizar com acuidade a importância deste lançamento, mas era notório que os músicos, a partir daí, não dispunham mais de uma única fonte de consulta e atuação para a escolha e execução de seu repertório. Agora eles tinham à disposição uma compilação confiável de partituras de música brasileira como nunca se vira antes. É verdade que algumas

editoras disponibilizavam certa gama de títulos, mas não desses autores, nem esse repertório e nada próximo a extensão do conjunto dessas publicações.

Almir Chediak nasceu em 21 de junho de 1950 no Rio de Janeiro e aos 13 anos começou seus estudos de violão com Horondino Silva, vulgo Dino Sete Cordas, uma das maiores referências do violão no que se refere a escola do choro no Brasil. Aos 17 já dava aulas e tocava profissionalmente, além de lecionar inclusive para filhos de estrelas da MPB. Depois estudou mais profundamente com Ian Guest, húngaro radicado no Rio de Janeiro e autor dos três volumes intitulados *Arranjo: Método Prático*, pela mesma editora Lumiar. Em 1986 lançou o livro "Dicionário de Acordes Cifrados" publicado então pela Editora Irmãos Vitale. Dois anos depois publicou "Harmonia e Improvisação" e neste mesmo ano, com o intuito de editar sua obra e de outros compositores brasileiros, funda a Editora Lumiar e cria a série Songbook da MPB, tema central desta comunicação.

Hoje são 25 títulos, totalizando 48 volumes (vários autores tem mais de um volume), e que incluem nomes como Tom Jobim, Chico Buarque, João Bosco, Cazuza, Djavan, João Donato e Dorival Caymmi, entre outros. Tom Jobim chega a considerar a obra de Almir "patriótica" pois, segundo ele "tem a ver com a memória do Brasil" (1992). O termo talvez resvale num leve xenofobismo, mas o fato é que Tom realmente era grato a Almir.

Em 25 de maio de 2003, ao chegar com a namorada em seu sítio em Petrópolis, o músico, produtor e compositor foi abordado por assaltantes e, por ironia do destino, reconheceu um dos bandidos como caseiro de um dos seus vizinhos. Foi o suficiente para que o matassem com vários tiros e perdêssemos uma figura que contribuiu de maneira singular e intensa a nossa música.

2. Contradições numa partitura na música popular

Uma partitura em música popular carrega, em si mesma, muitas das contradições e idiossincrasias dessa forma de expressão artística. Deve nos indicar basicamente três informações, a saber: a melodia, o gênero³ e a cifra. No nível melódico existem dois problemas. À princípio, dir-se-ia que simplesmente utiliza-se a escrita habitual ocidental, ou seja, notas temperadas em um pentagrama e suas durações proporcionais, a dita divisão rítmica.

O primeiro problema está ligado ao princípio entoativo de Tatit. Segundo tal autor, a melodia é, de fato, uma fala (uma letra) que vai aos poucos sendo entoada. Na maioria dos casos, não se trata de uma melodia sobre a qual se colocam palavras, embora isso também aconteça nos círculos mais ilustrados. Referindo-se aos cancionistas, Tatit afirma que "suas melodias são inspiradas nos contornos da fala, mas acabam adquirindo um senso musical"(2004, p. 122). Por exemplo, vale a pena discutir se Cartola cantou uma síncopa⁴ ou

uma tercina de colcheias, ou o grande compositor carioca estava "declamando" um texto (com notas, é verdade) sobre a condução rítmico harmônica? Ou seja, qualquer decisão que venha fixar a rítmica da melodia terá seu grau de arbitrariedade, e conseqüentemente diminuirá sua natural flexibilidade interpretativa.

O segundo problema é aquele tratado por Sandroni (2001). Nossa herança supostamente africana está ligada a uma sincopação de escrita rítmica bastante complexa. Figuras facilmente reproduzíveis via aural se tornam de difícil tradução quando enfrentadas por qualquer músico, em especial aqueles que não tem vivência na área. São seqüências intermináveis de síncopes com ligaduras que mostram que talvez a escrita baseada na divisão proporcional dos tempos musicais seja inadequada a esse tipo de expressão sonora.

Pode-se dizer então que, ao grafar uma melodia oriunda de processos mais "intuitivos" no nível musical, está se fixando, aquilo que, *a priori*, funcionaria numa "métrica derramada" (ULHOA, 1999), com letras portadoras de notas sim, porém entoadas sobre o acompanhamento. Interessante a solução empregada nos Songbooks aqui tratados: optou-se por uma versão onde a melodia e cifra estão escritas segundo as normas formais, e outra onde se vê a letra da música com os acordes em cima.

Esta segunda forma de grafar é bastante usual no universo da música popular e tem uma face bastante limitadora, na medida em que só é possível executar uma dada peça caso o intérprete a conheça. Mas há um aspecto democrático neste tipo de notação, pois permite que alguém não "educado" formalmente em música seja capaz de executar as peças a contento. Inadvertidamente, tem-se a vantagem adicional de preservação este aspecto entoativo, onde a letra é "declamada" sobre o acompanhamento.

Some-se a isso que Chediak incluiu ainda tablaturas, ou seja, caso o leitor não seja capaz de montar os acorde da peça sozinho, tem à disposição uma tablatura que simula a "geografia" do braço do violão/guitarra, mostrando exatamente aonde se deve pôr os dedos, em que lugares se deve pressionar as cordas para obter o acorde indicado.

No nível do gênero pode-se notar também celeumas ímpares. De fato, é necessário que o executante, sobretudo àqueles da seção rítmica, denominada "cozinha"⁵ no meio musical, tenham um conhecimento prévio bastante significativo das células rítmicas típicas daquele "ritmo". Sim, o emprego do termo "ritmo" é constante. Se no topo da página estiver escrito *Samba*, a execução torna-se simplesmente inviável caso os músicos responsáveis pela condução não o conheçam. Assim como muitos músicos do nosso país provavelmente teriam dificuldade em alcançar um desempenho satisfatório caso o gênero determinado fosse, por exemplo, *Rumba*.

Ou seja, a única fonte grafada daquilo que se vai executar em termos rítmicos é um pequeno "verbete" no alto, a esquerda, que pressupõe avançado grau de experiência naquele ritmo ou gênero, sem o qual fica impossível trazer para a execução inúmeros aspectos caros a mesma. Inclusive o próprio ritmo da melodia será afetado por isso, já que inúmeras características idiomáticas desta se relacionam diretamente às figuras rítmicas da condução harmônica.

3. A cifragem

Etimologicamente falando, algo que aparece cifrado por si só já indica que terá de ser decifrado, e esse processo pode ser bastante abrangente. A primeira vista, chama a atenção o emprego anglo-saxão de letras no lugar de notas. Sabe-se que os nomes de nota que utilizamos, de origem latina/italiana (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si) são as primeiras letras de um hino a São João Batista. Não está no escopo deste trabalho aprofundar este ponto, mas o fato é que a cifra emprega as letras A, B, C, D, E, F e G em sua grafia. Vale notar ainda que, apesar disso, ao se referir a um acorde, continua-se no Brasil a utilizar o nome latino. Ou seja, onde está escrito C7, por exemplo, falamos Dó maior com 7ª menor, ou resumidamente Dó 7.

Outro aspecto interessante está no emprego das chamadas notas de tensão ou dissonâncias. No Real Book há uma grande distância entre a grafia e os possíveis resultados sonoros, já que ali a preocupação é apenas a de explicitar a "tipologia" do acorde, e com isso o caminho harmônico geral do tema. O que importa é deixar claro se o acorde é do "tipo" maior com sétima maior, menor com sétima menor, dominante ou dominante alterado, etc. Isso porque espera-se que o músico de jazz acrescente essas notas de tensão ou dissonâncias típicas da linguagem baseado em seu conhecimento prévio das características do idioma ou gênero, somado ao que a cifra disponibiliza enquanto informações do aspecto tipológico. Isso pode ser entendido ainda como mais um nível da ideia de "decifrar".

Já na música brasileira, poder-se-ia afirmar que a dissonância é mais composicional. Ou seja, se no Jazz é possível intercambiar as tensões entre si, desde que respeitado o quesito tipológico, na música brasileira em geral as dissonâncias são mais determinadas, menos opcionais. Como exemplo basta analisar apenas o início de duas peças de Jobim que apontam nesta direção. Na música *Fotografia*, a melodia incide sobre a nona maior de um acorde maior com sétima maior, e a cifra pede como dissonância - que será preferencialmente colocada na voz mais aguda – a própria nona maior.

O segundo exemplo, com um procedimento idêntico, está no início do tema *Meditação*. A melodia de notas longas calcada sobre dissonâncias, tão típica da bossa nova em geral, aparece mais uma vez como 13ª do acorde, explicitada na cifra "Maior com sétima maior e

décima terceira (M 7M 13). Há portanto naturalmente uma dobra da melodia com o soprano nas vozes do acompanhamento, a chamada "nota de ponta" da harmonia.

A experiência de um músico popular em geral ensina que é necessário estar sempre decifrando, inclusive pela má qualidade de muitas das partituras as quais se tem acesso. Entretanto, deve-se lembrar que o papel da escrita na música "clássica"⁶ é muito mais relevante, muito mais formal. Deve-se considerar que se faz música lendo, se aprende música através da escrita, e que a forma de grafar deve ter a capacidade de refletir a própria estrutura. Além disso, o grau de complexidade dos textos sonoros torna a notação praticamente indispensável.

Já na música popular, o papel da escrita aparece mais ligado ao processo de aprendizagem ou recordação de uma peça, na medida em que a pequena extensão dos temas, aliada a um elevado grau de reincidências de acordes, cadências e ritmos, permite uma fácil memorização. Há exceções, como peças de Chico Buarque, por exemplo, dado que apesar de criações bastante intuitivas, nem por isso deixam de ser bastante originais e singulares. Justamente por isso, muitas vezes se opta por um viés mais pragmático em relação a escrita. Ela não precisa de um grau de acuidade que a permita refletir a estrutura, portanto enharmonizações são bastante frequentes. Não vai se encontrar Mi sustenido ou Fá bemol, grafias que muitas vezes seriam as mais corretas, mas que dificultam a velocidade da leitura, de deciframento do acorde.

Há um caso peculiar onde Almir optou por uma grafia correta no nível harmônico, porém tal decisão complica, até certo ponto, a fluência de execução e compreensão. E a rápida compreensão é condição *sine qua non* no que tange a uma execução imediata, ou a possibilidade de uma improvisação consciente, caso esta seja a forma de se tratar ou reinventar a melodia desta. Trata-se da peça "Discussão" (JOBIM, Songbook Bossa Nova volume I, p. 67). Veja figura adiante:



Figura 1: cinco primeiros compassos de *Discussão*

Este é um exemplo de precisão harmônica, porém de incremento na dificuldade de decifrar. No segundo compasso aparece um Eb° (Mí bemol diminuto), onde o emprego do bemol é reforçado pelo Dm7 (Ré menor com 7 menor que vem a seguir). Paulo Tiné (2009, p. 30) trata esse diminuto como acorde cromático ou de passagem. No quarto compasso, todavia

essa mesma exata estrutura, enharmonicamente falando, agora tem o papel de dominante com nona bemol e terça no baixo (Si maior com sétima menor e nona bemol, B7^{9b}, sem o som fundamental) do acorde de Mi menor com sétima a seguir (Em7). Portanto a grafia harmônica está correta, mas equivocada no nível de pragmatismo em relação ao grau de clareza necessário para se produzir música popular.

Há poucos erros conceituais nos *Songbooks*, e que não se trata de um erro pontual como o acorde da casa 1 de *Água de Beber* (Bossa Nova I, pag 38) , escrita em Si menor, e que aparece como uma acorde de F# meio diminuto (F#m7^{b5}) e que claramente é um acorde Maior 7 com 11# (F#7 11#), já que a casa 1 deve levar a peça de volta ao início através do dominante da tonalidade.

Um problema recorrente são as inversões dos acorde com sexta. Ora, todo acorde com sexta é, originalmente, uma inversão (TINÉ, 2011, p.9). Mas o emprego frequente através dos tempos consagrou a sonoridade desta tipologia de acorde – tanto o maior com sexta, quanto o menor com sexta - como uma estrutura *per se*. Mas o que se nota são inúmeros casos de acordes com sexta invertidos. Não é possível compreender inversões de uma "inversão" . Talvez isso se origine em certo afã de se nomear um acorde a partir do baixo.

Exemplos? F#m6/A em *Atrás da Porta*, Hime e Buarque (Bossa vol. I, p. 46). A Grafia correta é Ré # meio diminuto com baixo em A, afinal todas as notas correspondem a esta téttrade específica. Agora Eb6/G em *Beatriz* (Edu e Chico, Bossa Vol. 5, pag. 46). Se Mi bemol com sexta é uma inversão de Dó menor com sétima menor (Cm7), a cifra deveria ser Dó menor com baixo em Sol (Cm7/G). E assim o erro se repete por todos os lançamentos da Editora Lumiar.

4. Diagramação

O equívoco mais marcante, pois vale notar que Chediak teve o cuidado de conferir quase a totalidade das partituras e cifras com os próprios autores (claro que alguns deles não conhecem música formalmente, como é o caso de João Bosco, que admite até mesmo não conhecer nem cifragem) está na diagramação. Em inúmeros casos, a distribuição da letra com a cifra em cima parece priorizada em relação a partitura propriamente dita.

Ao invés de preservar a partitura na íntegra, em inúmeros casos vê-se a letra e apenas uma parte da partitura numa página, obrigando o músico a virá-la, numa distribuição inadequada que poderia ser facilmente resolvida sem aumentar o gasto de papel. Seria possível deixar letra e cifragem numa página e partitura com cifras em outra. Exemplos nem precisam ser mencionados pois basta abrir qualquer volume da série e notar tal falha.

Há mais um aspecto de interesse a ser pontuado no âmbito da comparação entre o Songbook e o *Realbook*. A unidade básica de divisão do tempo no samba é a semicolcheia e no

jazz é de colcheia. A consequência prática disso é que, em algumas partituras, a síncopa brasileira aparece escrita com se multiplicada por dois. Veja as duas figuras abaixo.



Figura 2: síncopa brasileira



Figura 3: a mesma figura escrita em 4/4 (ou 2/2)

Esse é um assunto extenso e que afeta inclusive a execução das peças. O norte americano realmente sente em quatro aquilo que no Brasil se percebe e executa com estando em dois. Mas aqui não é o espaço para se deter nisto. A assunto vem à tona porque a grande maioria das peças de Jobim presente nos Songbooks de Bossa Nova foi adaptada ao mercado americano no conjunto de partituras do próprio Jobim, ou seja, de 2/4 para 4/4 (ou 2/2). Pode-se notar que houve uma indicação de nosso maior compositor popular nesse sentido. Há relatos pitorescos de Jobim e Chediak revisando as partituras por *fax simile*, via linha telefônica Rio de Janeiro/Nova Iorque, na medida em que a comunicação digital e imediata de hoje não era nem prevista ainda.

4. Considerações finais

Enfim, apesar dessas críticas que visam de fato o aprimoramento deste material, neste ponto vale resgatar aquilo que foi colocado no início do texto. A decisão de Almir Chediak de realizar um trabalho deste porte tem uma quantidade bastante extensa de benefícios e contribuições à música popular brasileira. Como dito acima, sua obra como um todo possibilitou uma modificação no repertório através de uma fonte segura e de qualidade de partituras da obra de grandes compositores nacionais. E, de certa forma, isso altera inclusive a execução. Por exemplo ao invés de se tocar "Meditação", retomando uma composição supra citada, com uma partitura do *Realbook* (com um pensamento tecnicamente mais jazzista), a partir dos *Songbook* a guia harmônica é muito mais próxima e em muitos casos bastante correta, portanto alinhada ao pensamento e escrita de seus autores.

Importante destacar ainda o papel dos *Songbooks* em certa "normatização" do que seria uma cifra "à brasileira", já que há diversas formas de grafar um mesmo acorde. Como exemplo pode-se citar o acorde maior com sétima maior. No Brasil era possível encontrar X7+ (um perigo, pois em muitas cifragens o sinal de adição "+" significa quinta aumentada, 5#), Xmaj7 (cifragem tipicamente norte americana, onde *maj* significa *Major 7* e, tal qual a língua inglesa, o adjetivo precede o substantivo) e Almir adotou o que hoje se tornou quase um padrão, X7M. E digo quase porque muitos músicos que lidam com cifras nem sempre o fazem de maneira criteriosa, seja por negligência, seja por falta de conhecimento formal.

A maneira correta de grafar o ritmo melódico, a escolha cuidadosa do repertório e autores, a qualidade da impressão e do papel, a correção da cifragem incluindo suas notas de tensão, a acessibilidade via distribuição nacional, tudo isso contribui para o incremento da música que se pratica, arranja e executa no país e no exterior, que a pelo menos trinta anos conta com uma fonte mais fidedigna de nosso cancioneiro. Tudo isso leva a crer que talvez a classe musical esteja devendo uma homenagem a esse músico, produtor, arranjador e compositor que contribuiu de maneira tão significativa ao cenário musical do país.

Referências

- CHEDEIAK, Almir (org). Série Songbook. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1988-
- COKER, Jerry. How to Practice Jazz. Indiana: Jamie Aebersold Publications, 1990.
- GUEST, Ian. Arranjo: Método Prático. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996.
- JOBIM, Tom. *Songbook Bossa Nova*, Volumes 1, 2, 3, 4 e 5. Rio de Janeiro: Editora Lumiar. 1991. *Água de Beber*, Volume 1, pag. 38. *Discussão*, Volume 1, pag. *Fotografia*, Volume 5, pag. *Meditação*, Volume 1, pag.
- JOBIM, Tom, in <http://www.lumiar.com.br/abertura/almir.htm>, acessado em 24/03/2017.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2001
- TINÉ, Paulo Jose de Siqueira. *Harmonia- Fundamentos de Arranjo e Improvisação*. São Paulo: Editora Rondó/Fapesp, 2011
- ULHOA, Martha Tupinambá de. *Métrica Derramada: Prosódia Musical na canção brasileira popular*. *Brasiliana, Revista da academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: v.2, p.48-56, 1999.

¹ Segundo Jerry Coker, o *Real Book* pode ser subdividido em peças *standard* e *Bebop*, modais, o blues, peças contemporâneas, baladas e formas livres (COKER, 1990, p. 28)

² No jargão atual dos músicos populares, uma *gig* é um tipo de trabalho cujo repertório é escolhido do decorrer da noite.

³ Em alguns casos, o próprio gênero indica uma gama possível de andamentos próximos. Por exemplo, dificilmente teremos uma Bossa Nova rápida, ou um *Bebop* lento. Mas não pretendo entrar nesse seara agora.

⁴ Neste texto, emprego o termo *sincopa* como a figura rítmica típica *semicolcheia/colcheia/semicolcheia* e que Mario de Andrade chega até mesmo a chamar de "brasileirinha".

⁵ O termo *cozinha* tem um sentido deveras interessante. Se partirmos da analogia de Wisnik da sala, cozinha e terreiro como instâncias da sociedade brasileira, na sala estão o piano, a flauta, as modinhas escritas. No terreiro acontece o sagrado, o batuque, o transe e, na "cozinha", estão os músicos populares, com um ouvido na sala e outro no terreiro.

⁶ Emprego aqui o termo "clássica" mesmo estando ciente de que se trata também de um período da história da música erudita ocidental. Num panorama mais genérico, a expressão funciona bem.