



O acorde sobre a subtônica (bVII): interpretações funcionais e usos na música de Ivan Lins

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC
SUBÁREA: Música Popular

Felipe Mendes de Vasconcelos
Universidade Federal do Piauí
felipe.vasconcelos@ufpi.edu.br

Pedro Fellipe Sousa Abreu
Universidade Federal do Piauí
fellipepedro74@gmail.com

Resumo. Este trabalho investiga o acorde construído sobre a subtônica (bVII) e suas diferentes possibilidades de interpretação. A investigação evidencia a presença histórica da subtônica como elemento de resolução para a tônica em diferentes práticas musicais. Metodologicamente, realizamos revisão bibliográfica, dialogando, sobretudo, com autores como Fábio Adour, Carlos Almada, Almir Chediak, Ian Guest e Jerry Coker. Além disso, realizamos análise harmônica de 84 canções de Ivan Lins presentes nos songbooks organizados por Almir Chediak (2005). Os resultados mostram que o acorde bVII admite diferentes interpretações funcionais, sendo associado ao empréstimo modal, à subdominante e à chamada dominante modal ou backdoor cadence. No repertório analisado, identificamos a cadência bVII-I em 25 canções, correspondendo a aproximadamente 31% das obras examinadas. Concluímos que esse recurso possui papel relevante na construção de sonoridades características e que sua recorrência na obra de Ivan Lins pode indicar um traço importante de sua identidade harmônica. Além disso, o estudo reforça a necessidade de ampliar as reflexões teóricas sobre práticas harmônicas recorrentes na música popular contemporânea.

Palavras-chave. Harmonia, Harmonia Popular, Subtônica, Dominante Modal, Ivan Lins.

Title. The Subtonic Chord (bVII): Functional Interpretations and Uses in the Music of Ivan Lins

Abstract. This study investigates the chord built on the subtonic (bVII) and its various possible functional interpretations. The analysis highlights the historical presence of the subtonic as a resolving element toward the tonic in different musical practices. Methodologically, the research is based on a literature review, engaging primarily with authors such as Fábio Adour, Carlos Almada, Almir Chediak, Ian Guest, and Jerry Coker. In addition, a harmonic analysis of 84 songs by Ivan Lins, drawn from songbooks edited by Almir Chediak (2005), was conducted. The results show that the bVII chord admits multiple functional interpretations, being associated with modal mixture (borrowed chords), subdominant function, and the so-called modal dominant or backdoor cadence. Within the analyzed repertoire, the bVII-I progression was identified in 25 songs, corresponding to approximately 31% of the examined works. We conclude that this harmonic resource plays a significant role in the construction of characteristic sonorities, and its recurrence in Ivan Lins's output may indicate an important aspect of his harmonic identity. Furthermore, the study reinforces the need to expand theoretical approaches to recurring harmonic practices in contemporary popular music.

Keywords. Harmony; Popular Harmony; Subtonic; Modal Dominant; Ivan Lins.





Introdução

Dentre os parâmetros musicais, a harmonia figura entre os mais discutidos ao longo da história da teoria e da prática musical ocidental, sendo frequentemente apontada por alguns autores como o elemento de maior relevância na organização do discurso sonoro do nosso lado global. Essa centralidade se manifesta tanto na consolidação de sistemas teóricos – dos tratados medievais, passando pelos do período tonal, às abordagens pós-tonais e contemporâneas – quanto na recorrente utilização da harmonia como ferramenta privilegiada de interpretação analítica. Na música homofônica, sobretudo na música popular – que será nosso campo de investigação –, a harmonia representa uma porção significativa e mesmo identitária da obra.

Mesmo sendo, indubitavelmente, a melodia o elemento primário e que na hierarquia homofônica porte o título de principal, em certas obras, ou nas mãos de certos compositores, a harmonia se atrela de tal modo à ela que alguns encadeamentos de acordes podem ser analisados como imprescindíveis em determinadas obras. Essa qualidade nos proporciona questionar a possibilidade de reconhecer ou associar um determinado estilo, gênero ou mesmo um compositor popular às suas preferências harmônicas. Nossa hipótese é a de que essas associações são flagrantes em determinados compositores, sendo necessária uma análise de recorrências em procedimentos e encadeamentos harmônicos para sua comprovação.

Este artigo apresenta parte de um projeto de pesquisa em andamento que objetiva reconhecer identidades harmônicas entre compositores da MPB. Investigamos as origens e possibilidades analíticas do acorde formado sobre a subtônica e consequente resolução sobre a tônica (bVII - I). Em seguida, investigamos como esse acorde foi utilizado na música de Ivan Lins. Para isso, analisamos 84 músicas já pré selecionadas nos *Songbooks* do compositor. Julgamos que as músicas presentes nesses dois volumes organizados por Almir Chediak representam com propriedade a, bem mais vasta, produção de Lins. Deste modo, este artigo apresenta resultados parciais da nossa pesquisa por elementos de identidade no cancioneiro popular brasileiro.

A subtônica

No campo harmônico maior, a tríade perfeita maior formada sobre o sétimo grau abaixado pode ser empregada em diversas situações, dentre elas: (1) como quarto grau do quarto grau – subdominante da subdominante; (2) como sexto grau do segundo grau – subdominante antirrelativa da subdominante relativa; (3) como napolitano da tônica relativa; (4) como acorde de empréstimo modal (várias possibilidades). Quando se expande para um universo além do

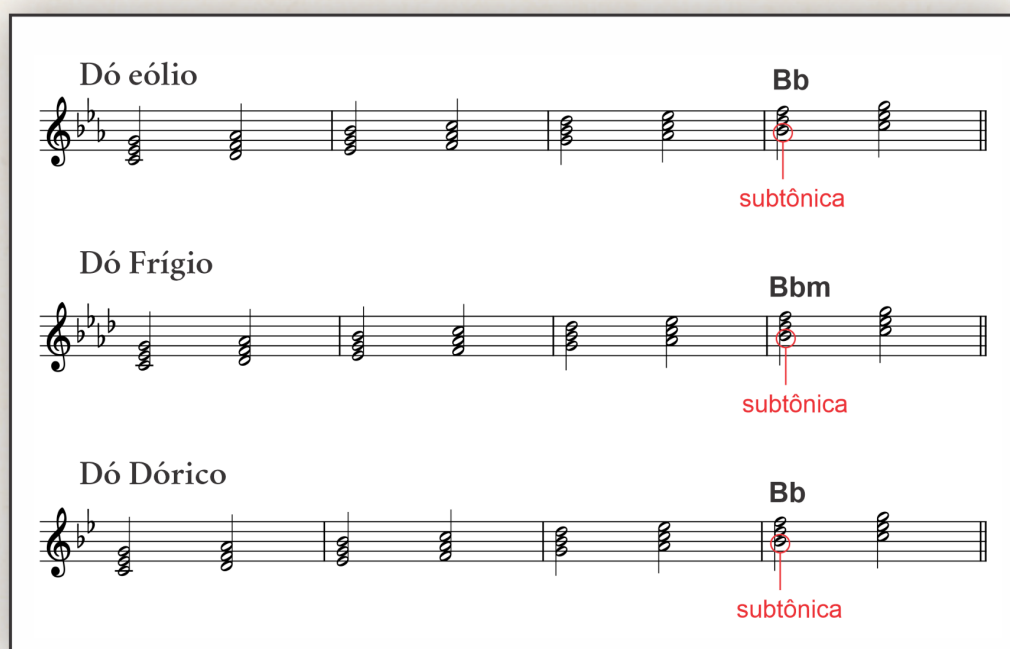


sistema triádico, além das funções comentadas podemos incluir: (5) acorde de sexta germânica (quando com a sexta aumentada), como dominante substituto (SubV) da tônica relativa; mas também (6) como bVII7, que apresenta em sua configuração a sétima menor e se resolve diretamente sobre a tônica.

Evidentemente, existem outras possibilidades além dessas que destacamos. Contudo, neste trabalho nos concentraremos na situação (6), que descreve o encadeamento entre o acorde bVII7 e o I (tônica).

Primeiramente, vamos ponderar sobre a passagem da nota subtônica para a nota da tônica em uma situação de resolução harmônica (cadência). De acordo com as teorias mais difundidas na música ocidental – primeiramente os modos medievais¹ e depois as escalas maiores e menores – a nota subtônica aparece nos modos menores (fig. 1).

Figura 1 – Exemplos de campos harmônicos modais que possuem a subtônica.



Fonte: Os autores

Historicamente, à medida em que se consolidava o tonalismo, sobretudo através da prática da *musica ficta*, a nota subtônica é paulatinamente substituída pela sensível em situações

¹ Ou modos eclesiásticos, litúrgicos, ou ainda modos diatônicos, a saber: jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio como os compreendemos modernamente.



de progressão melódica em direção à tônica. Ao se estabelecer tonalmente, a sensível se torna “indispensável para a cadência”, como afirma o compositor Piotr Tchaikovsky em seu livro teórico sobre harmonia:

A harmonia da escala menor é construída a partir da chamada “escala menor harmônica” e consiste nas mesmas notas de sua escala maior paralela, com a exceção de que o sétimo grau é elevado em um semitom. Isso é feito com o objetivo de estabelecer uma sensível, que, como o aluno perceberá posteriormente, é indispensável para a cadência (Tchaikovsky, 2005, p.21)²

Deste modo, a utilização da *escala menor harmônica* como padrão para compreensão e análise funcional passa a ser a prática (Koellreutter, 1986, p. 10). Desprezando a subtônica como possibilidade cadencial, isto é, de conclusão fraseológica sobre a tônica, e estabelecendo convenções de que o VII grau seja automaticamente identificado como o acorde sobre a sensível, o encadeamento bVII - I passa a ser mais raro³.

Embora tenha sido recorrente o acréscimo das sensíveis – isto é, a alteração ascendente do sétimo grau dos modos que possuem a subtônica –, nas práticas musicais fora do eixo eclesiástico e subsequentes gêneros da música erudita no século XX permaneceu relativamente comum o uso da subtônica. Com exceção do Lídio e Jônio, os outros modos – Dórico, Frígio, Eólio, Lócrio e Mixolídio – não possuem sensíveis, sendo assim, têm a subtônica como sétimo grau. Dentre estes modos, destacamos o mixolídio por ser o único modo maior (com a terça maior) cujo sétimo grau é a sétima menor (subtônica). Logo, sobre o sétimo grau desse modo forma-se um acorde maior com força cadencial de resolução sobre outro acorde maior.

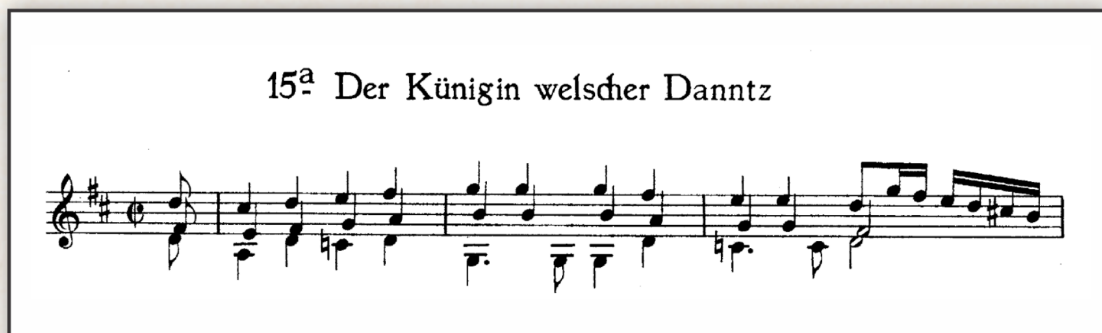
O trecho inicial de *Der Künigin welscher Danntz* (LIEDER, 1938), uma peça popular renascentista (compositor anônimo), apresentado na figura 2, exemplifica a prática do modalismo de realizar intercâmbios modais. Desta maneira, já nesse início é possível notar tanto a sensível quanto a subtônica se direcionando para a *finalis* (a nota Ré), nota central do modo e onde recai o repouso harmônico.

² The Harmony of the minor scale is built up on the so-called “harmonic minor scale” and consists of the same notes as its parallel major scale, with the exception that the 7th step is raised by half a tone. This is done in order to establish a leading-tone, which, as the pupil will perceive later, is indispensable to the cadence (Tchaikovsky, 2005, p.21)

³, principalmente no círculo da chamada música erudita, onde recaem a maior parte das considerações teóricas sobre o assunto, sobretudo pela quantidade de registros (através de tratados, livros e partituras) que essa tem em relação à música popular cujas reflexões teóricas são comparativamente mais recentes



Figura 2 – Acorde sobre a subtônica em peça renascentista.



Fonte: Os autores

O encadeamento bVII - I oriundo do modo mixolídio pode ser observado com certa frequência em obras da música erudita. Na peça *Gloria in excelsis Deo* da missa *Iste Confessor* (1590), composta por Giovanni Pierluigi da Palestrina, observam-se trechos nos quais a nota do sétimo grau, Fá, é alterada em meio tom (fá#) para corresponder a uma sensível, enquanto em outros trechos a mesma nota Fá permanece natural. No compasso 3 temos um encadeamento de Ré maior (com a terça Fá#) para Sol maior, enquanto nos compassos 7 para 8 e 11 para 12 observamos um encadeamento do acorde de Fá maior (com a nota Fá natural, evidentemente) para Sol maior, descrevendo, portanto, uma progressão harmônica do tipo subtônica para tônica, bVII - I. Este exemplo demonstra como o intercâmbio modal já era uma realidade na música erudita do século XVI.

Figura 3 – Exemplos de campos harmônicos que possuem a subtônica.

acorde sobre a subtônica se resolvendo
diretamente na tônica (finalis)

Gloria in excelsis Deo.

Cantus. Et in ter - rapax ho - mi.nibus. Lau.damus te. Be.nedi.ci.

Altus. Et in terra pax ho - mi.nibus bo - nae volun - ta - tis. Lau.damus te. Be.nedi.ci.

Tenor. Et in terra pax ho - mi.nibus bo - nae volun - ta - tis. Be.nedi.ci.

Bassus. Et in terra pax ho - mi.nibus bo - nae volun - ta - tis. Lau.damus te. Be.nedi.ci.

mus te. Ad - o - ramus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - tias a - gi -

mus te. Ad - o - ramus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

mus te. Ad - o - ramus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

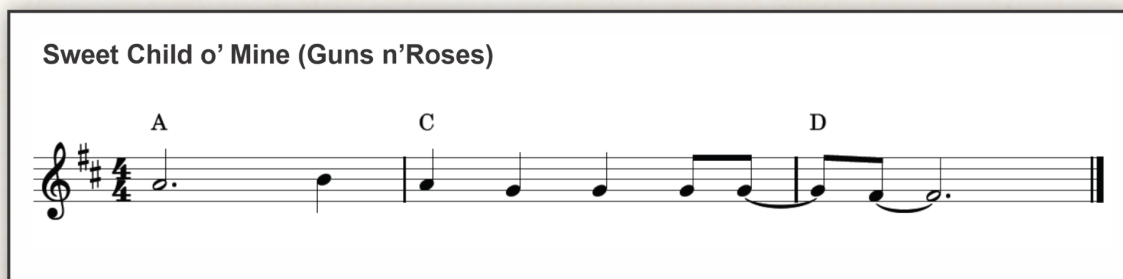
mus te. Ad - o - ramus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

acorde sobre a subtônica se resolvendo
diretamente na tônica (finalis)

Fonte: Os autores

Os reflexos desse tipo de intercâmbio modal são observados em músicas contemporâneas do repertório popular. O Rock, como um grande gênero musical que engloba vários sub-gêneros, apresenta diversos exemplos disso. A obra *Sweet Child o' Mine*, da banda *Guns N'Roses*, apresenta esse intercâmbio entre o sétimo grau maior (sensível) e o sétimo grau menor (subtônica) claramente, colocando lado a lado a dominante, que possui a nota Dó sustenido, e o sétimo grau de empréstimo do modo mixolídio, que possui a nota Dó natural (fig. 4).

Figura 4 – Intercâmbio entre a subtônica e o sensível em *Sweet Child o'Mine*.



Fonte: Os autores

Já no grande gênero jazz, que tem por premissa a predileção por acordes de quatro (tétrades) ou mais notas, encontramos o acorde formado sobre a subtônica acrescido da sétima menor (bVII7). Nesse caso, o acorde já não se encontra no campo harmônico do modo mixolídio, mas, sim, do modo eólio, ou seja, o homônimo menor.

O que podemos chamar de *empréstimo modal* consiste em, dentro do sistema tonal, utilizar acordes provenientes de modos da mesma tônica (ou da mesma *finalis*, como é referida a nota central no modalismo arcaico). Desta maneira, ao contabilizar os acordes provenientes dos sete modos medievais, o campo harmônico se amplia significativamente. Os casos mais comuns são as músicas em tonalidades maiores que tomam de empréstimos acordes do campo harmônico do homônimo menor. De acordo com os manuais da *Berklee College of Music*, uma referência nos estudos da música popular, é o processo de *intercâmbio modal* que permite acordes diatônicos das tonalidades menores serem usados em tonalidades maiores (Ulanowsky, 1988, p. 10) .

O acorde sobre a subtônica em tonalidade maior

Fábio Adour (2014, p. 214) descreve uma progressão de empréstimo modal que considera recorrente na música popular, caracterizada pela utilização, em uma tonalidade maior, de dois acordes provenientes do modo eólio: a subdominante menor (IVm) e o acorde de subtônica com sétima menor (bVII7), aos quais se segue a tônica maior (I). Segundo o autor, essa combinação produz uma sonoridade híbrida, resultante da interação entre elementos modais e tonais. A canção *Você é Linda* (Fig. 5), de Caetano Veloso, é apresentada por Adour como um exemplo representativo desse procedimento, evidenciando o emprego do bVII7 em um contexto de empréstimo modal oriundo do modo menor homônimo.

Figura 5 – Utilização do acorde de subtônica com sétima menor na música *Você é Linda*.

Você é linda

Caetano Veloso

Fonte: Os autores

Adour (2014, p. 214-215) utiliza o termo *dominante modal* para classificar funcionalmente os acordes cujas tríades apresentam em sua composição a nota da subtônica, como é o caso do Sol com sétima (G7) na canção de Veloso. O autor propõe que as funções que cada grau adquiriu no tonalismo pode ser transposta para os campos harmônicos modais:

podemos fazer uma generalização entre graus e funções, espelhando as relações mais consagradas da escala maior (jônio) e da menor (eólio). Em ambas, I e III graus são tônicas, II e IV são subdominantes e V e VII são dominantes. Já o VI grau é geralmente percebido como tônica na maior e subdominante na menor. Podemos, então, dizer que os modos maiores (que têm terça maior) refletem as funções do Jônio e os modos menores (que têm terça menor) refletem as funções do Eólio.

Desta forma, Adour (2014, p. 215) constrói o seguinte quadro:



Quadro 1 - Funções dos campos harmônicos modais

Graus		I	II	III	IV	V	VI	VII
Modos Maiores	Jônio (Maior)	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7(b5)
	Funções	T	S	T	S	D	T	D
	Lídio	C7M	D7	Em7	F#m7(b5)	G7M	Am7	Bm7
	Mixo-lídio	C7	Dm7	Em7(b5)	F7M	Gm7	Am7	Bb7M
Modos Menores	Eólio (Menor Natural)	Cm7	Dm7(b5)	Eb7M	Fm7	Gm7	Ab7M	Bb7
	Funções	T	S	T	S	D	S	D
	Dórico	Cm7	Dm7	Eb7M	F7	Gm7	Am7(b5)	Bb7M
	Frigio	Cm7	Db7M	Eb7	Fm7	Gm7(b5)	Ab7M	Bbm7
	Lócrio	Cm7(b5)	Db7M	Ebm7	Fm7	Gb7M	Ab7	Bbm7

Fonte: (Adour, 2014, p. 215)

Não concordamos plenamente com essa generalização do quadro 1, aliás, o próprio autor faz ponderações sobre outras interpretações mais viáveis para certos graus de determinados campos harmônicos modais. Contudo, o termo *dominante modal*, sobretudo para classificar as funções das tétrades do quinto grau menor com sétima menor (Vm7) e do acorde maior sobre a subtônica com sétima menor (bVII7), nos parece bastante adequado, principalmente quando o encadeamento se direciona à tônica (I). Como os casos dos outros graus e outros modos fogem do escopo deste trabalho, não vamos discuti-los aqui, deixando nossas considerações para um momento oportuno.

Nos domínios do jazz, Jerry Coker utiliza o termo *Backdoor progression* para se referenciar a cadência bVII7 - I (Coker, 1991, p. 82). Coker não entra em detalhes sobre funções harmônicas, mas evidencia que improvisadores podem construir solos baseados na harmonia IVm - bVII7 antes de chegar ao I, mesmo quando a harmonia está no V (dominante). Desta forma, Coker está associando o acorde bVII7 à função de dominante, ainda que não afirme isso explicitamente.

Nas considerações da Berklee School, o acorde bVII7 “é derivado da escala menor natural” e é uma “função especial de dominante” (Ulanowsky, 1988, p. 9). Porém, o autor do volume 4 das apostilas de harmonia da Escola, Alex Ulanowsky, continua dizendo que o acorde de IVm (IVm6 e IVm7) é a subdominante da escala menor natural, sendo assim, qualquer acorde “intimamente relacionado a ele”, como o bII7M, bVI7M e bVII7, “tem a função da



subdominante menor [*subdominant minor function - SDM*]” (Ulanowsky, 1988, p.10)⁴. Ele considera que os acordes que contêm a sexta menor da escala em sua constituição são aparentados da subdominante menor. “Desta forma, quando o IVm ou o bVII7 resolvem no I se trata de uma cadência de subdominante menor [*subdominant minor cadence*]” (Ulanowsky, 1988, p. 10)⁵.

Essa afirmação pode soar contraditória uma vez que acabou-se de dizer que o bVII é uma “função especial de dominante”. Isso decorre do vocabulário *jazzístico*, onde um acorde maior com sétima menor é, na maioria dos casos, nomeado como um acorde dominante (ou melhor, acorde de sétima de dominante). Outro ponto contraditório é o fato de assumir a sexta menor como nota característica da subdominante menor. Isso desconsidera o acorde diminuto sobre a sensível ou o quinto grau como acorde de nona menor, que também são originários da escala do homônimo menor e possuem claramente a função de dominante. Poderia-se objetar que, no caso desses acordes, existe o trítone formado entre a sensível e o quarto grau e isso penderia a análise para o lado da dominante. Porém, o que diríamos sobre o acorde suspenso (sus) sobre o quinto grau (Vsus7(b9)), que tem a quarta no lugar da terça (a sensível), desfaz o trítone, mas permanece com a função de dominante?

O pensamento analítico da Berklee School influenciou fortemente teóricos da Harmonia no Brasil, como Carlos Almada, Almir Chediak e Ian Guest.

Almada (2012, p.157-158), alinhado às ideias aventadas pela Escola americana, encara o bVII7 como subdominante, igualmente tomado do homônimo menor e intercambiável com outros graus – IVm7, IIº, bII7M, bVI7M – formados a partir da sexta menor incorporada à escala maior. Chediak (1986, p.112), de igual maneira, considera o bVII como subdominante derivado de empréstimo modal. Ressoando termos da Berklee, o autor classifica o bVII7 como “acorde de função especial, não dominante”.

Ian Guest também aborda o bVII7 de duas maneiras: como acorde de empréstimo modal (Guest, 2006, p. 12 vol2) e como *dominante sem função de dominante*. Como empréstimo modal, Guest reforça sua concepção de que, em tonalidades maiores, são acordes

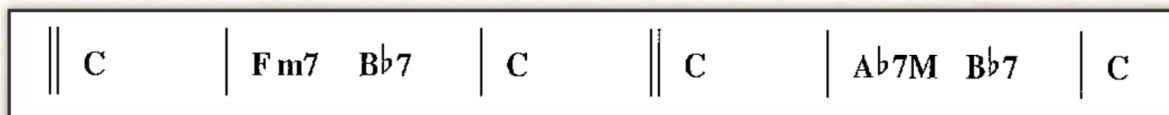
⁴ Original: Since IV- (or IV-6 or IV-7) is the subdominant chord in natural minor, other chords closely related to it have subdominant minor function (Ulanowsky, 1988, p. 10).

⁵ Original: Therefore, when either IV- or bVII7 resolves to I, it is called a subdominant minor cadence (Ulanowsky, 1988, p. 10).



vindos do campo homônimo menor. Ele exemplifica através da sequência apresentada na figura 6.

Figura 6 – Cadências de empréstimo modal segundo Guest (2006).



Fonte: Guest, 2006, p. 12.

Ao falar da noção de *dominante sem função de dominante* Guest (2006, p.20) explica que “há acordes de estrutura dominante que não tem a função preparatória”. O autor argumenta que o trítone presente nesses acordes “não irá se resolver no próximo acorde, nem mesmo há a expectativa de tal resolução” (Guest, 2006, p. 20). Nesse ponto, nota-se claramente a influência de *Berklee* ao chamar de dominante um acorde maior com sétima menor. A palavra dominante, no contexto harmônico, está atrelada a uma função tonal, logo, dizer que há uma “dominante sem função de dominante”, nos parece um contra-senso. Também discordamos da argumentação sobre a resolução do trítone e da ausência de “expectativa de resolução” ou de “função preparatória”.

Argumentando com base no encadeamento de *Você é Linda*, Adour (2014, p. 214) afirma que, embora não possa competir com a força de uma dominante tradicional, se confere um caráter de dominante modal ao bVII7 e não de subdominante. Para ele é notável a diferença do IVm para o bVII7, e que se sente a atração dessa dominante modal (bVII7) para a tônica. Deste modo concordamos com Adour, pois, para nós, existe no bVII7 uma expectativa de resolução que é satisfeita no encadeamento com o I.

Quanto à resolução do trítone, podemos cogitar outras interpretações. A téttrade diminuta, naturalmente como acorde sobre a sensível em tonalidade menor, mas com possível resolução em uma tônica maior, é, funcionalmente, uma dominante. A troca dessa sensível pela subtônica gera a dominante modal (bVII7) (fig. 7). Nesse sentido, o surgimento do dominante modal (bVII7) pode ser compreendido como um percurso histórico inverso ao da consolidação da dominante com sétima sem fundamental (VII). Se, no processo de afirmação do sistema tonal, a subtônica foi substituída pela sensível, possibilitando o estabelecimento da função dominante, na música popular moderna observa-se o movimento oposto: a sensível é substituída pela subtônica, dando origem ao dominante modal e preservando sua tendência de resolução

em direção à tônica. A téttrade diminuta possui dois trítomos, ao trocar a sensível pela subtônica se desfaz um deles, mas a resolução do segundo pode satisfazer a expectativa, ainda que não seja através das conduções mais convencionais.

Figura 7 – Trocando o acorde diminuto (VII) através da mudança da sensível para a subtônica.



Fonte: Os autores.

Essa cadência torna-se ainda mais inteligível ao readmitirmos a possibilidade da subtônica como força melódica em direção à tônica, o que já acontece em várias obras. Na canção *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, por exemplo (fig. 8), é inegável a expectativa de resolução da subtônica (Sol) na tônica (Lá).

Figura 8 – Resolução da subtônica em *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*.

Pra não dizer que não falei das flores

Geraldo Vandré



Fonte: Transcrição dos autores.

A estrutura harmônica da canção de Vandré pode ser encontrada em diversas outras canções. Ao pensar na possibilidade de uma tonalidade maior lançar mão de linhas melódicas

que bemolizam o sétimo e sexto graus da escala, se aproximando, assim, do modo eólio, as dominantes modais são um recurso cadencial de grande força e ampla utilização.

Dominante modal bVII7 em Ivan lins

Nesta pesquisa em andamento, procuramos analisar harmonicamente alguns compositores da música popular brasileira com intuito de encontrar padrões e preferências que os identifiquem a partir de suas opções por encadeamentos, cadências, notas agregadas ao acorde, relações melódicas com o acorde, relações da harmonia com o texto, entre outras.

Nesse processo, escolhemos o compositor Ivan Lins para esta investigação e a sua apresentação neste formato de artigo de congresso. Diante das diversas possibilidades de progressões harmônicas que nos propusemos a estudar (dominantes modais, dominantes substitutas, modulações, empréstimos modais, cadências deceptivas, entre outras), escolhemos a dominante modal (bVII7), na cadência bVII7 - I, para começar a pesquisa. Ao investigar essa cadência nos *songbooks* de Ivan Lins, encontramos sua ocorrência em 25 canções de um total de 84, o que corresponde a aproximadamente 31% do total de canções. Isso nos parece uma parcela considerável e um dado significativo para traçar a identidade harmônica do compositor.

Na utilização dessa dominante modal, um dos encadeamentos mais recorrentes nas canções de Ivan Lins consiste na apresentação inicial do acorde em sua forma suspensa (sus ou 4, seguindo o padrão do songbook), com a quarta no lugar da terça, mas seguida pela resolução interna que revela a terça (fig. 9). O acorde suspenso sobre a subtônica se aproxima do IVm – segundo grau relacionado, se se toma o bVII7 por um quinto grau – recriando o efeito da *backdoor cadence*.

Figura 9 – Cadência com dominante modal em *Acaso*



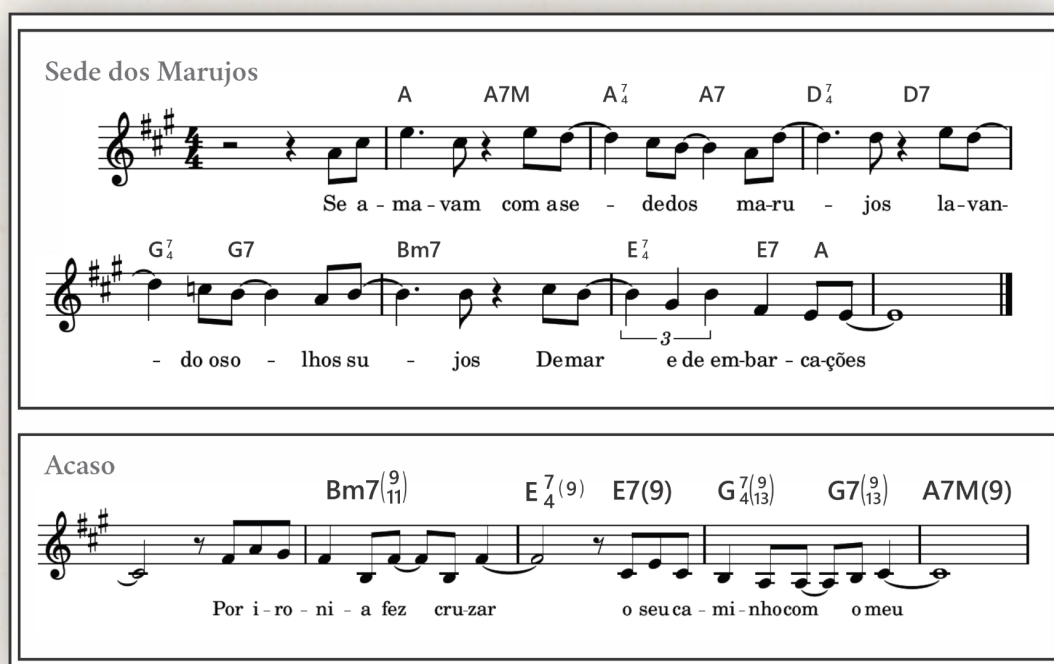
F#m⁶₉ D7M(9) G⁷₄(⁹/₁₃) G7(⁹/₁₃) A7M(9)/C#

Mas foite en-con-trar e o fu-tu-ro che-gou co-mo um pres-sen-ti...

Fonte: Transcrição dos autores, baseado em Chediak (2005).

Na canção *Acaso*, tomada aqui como exemplo para ser analisada em maior detalhe, observamos tanto a resolução sobre a tônica na primeira inversão – o que acontece também em outras canções – quanto em estado fundamental. Também ressaltamos que os acordes mais utilizados que precedem a dominante modal podem ser tanto subdominantes quanto dominantes. Ou seja, a dominante modal pode suceder o acorde sobre o quarto grau (ou segundo) – replicando a cadência histórica subdominante, dominante e tônica (fig. 9) –, mas também pode suceder a dominante “regular”, prolongando essa função através de novas cores. De certo modo, isso também acontece em *Sede dos Marujos*, mas aqui a dominante modal aparece antes da cadência II, V, I (fig. 10).

Figura 10 - Uso do bVII7 em *Sede dos Marujos* e em *Acaso*



Sede dos Marujos

Chords: A, A7M, A₄⁷, A7, D₄⁷, D7

Lyrics: Se a - ma - vam com ase - dedos ma - ru - jos la - van -

Chords: G₄⁷, G7, Bm7, E₄⁷, E7, A

Lyrics: - do oso - lhos su - jos Demar e de em - bar - ca - ções

Acaso

Chords: Bm7⁽⁹⁾₍₁₁₎, E₄⁷⁽⁹⁾, E7⁽⁹⁾, G₄⁷⁽⁹⁾₍₁₃₎, G7⁽⁹⁾₍₁₃₎, A7M⁽⁹⁾

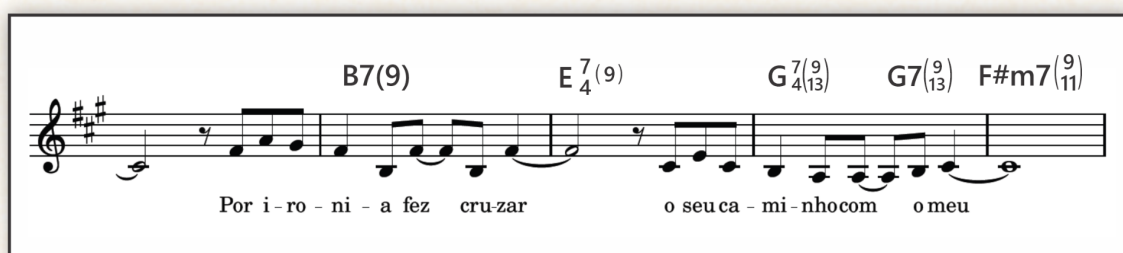
Lyrics: Por i - ro - ni - a fez cru - zar o seu ca - mi - nhocom o meu

Fonte: elaboração dos autores

A tonalidade de *Acaso* é híbrida entre Lá maior e sua relativa Fá sustenido menor, com encadeamentos que ora reforçam uma, ora outra. O que nos chama a atenção é que a dominante modal da tonalidade maior (bVII7 - G7) é também a dominante substituta (subV7) da relativa menor (F#m). Isso pode, em alguns casos, fazer com que o bVII7 (G7) - I (A) soe como cadência

deceptiva, ou seja, dentro da tonalidade menor, o subV7 (G7) resolve no III (A), que é o relativo. Em *Acaso* acontece o contrário. Toda a parte inicial da canção enfatiza uma espécie de cadência deceptiva através dos acordes V7 - VI (E7 - F#m), considerando a tonalidade de Lá maior, ou VII7 - I, considerando a tonalidade de F#m menor, neste caso o VII (E7) como dominante modal. Contudo, a cadência bVII7 - I (G7 - A) considerando a tonalidade de Lá maior se torna tão forte que a cadência final da canção G7 - F#m nos soa mais como mais uma cadência deceptiva (bVII7 - VI) do que uma cadência com dominante substituta (subV7 - I).

Figura 11 – Resolução deceptiva da dominante modal

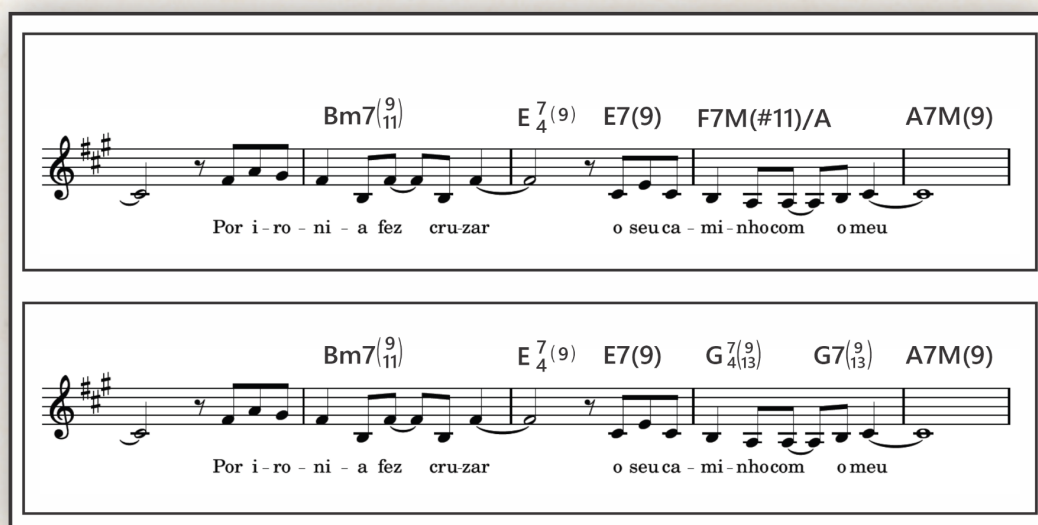


The musical notation shows a melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "Por i - ro - ni - a fez cru - zar o seu ca - mi - nhocom o meu". Above the melody, the following chord symbols are indicated: B7(9), E⁷₄(9), G⁷₄(⁹₁₃), G7(⁹₁₃), and F#m7(⁹₁₁).

Fonte: Transcrição dos autores, baseado em Chediak (2005).

Outro ponto de destaque que a canção *Acaso* suscita é a discussão quanto à função do acorde bVII7. Isso porque Ivan Lins harmoniza um mesmo trecho melódico (fig. 12) de duas maneiras diferentes, primeiramente com o acorde bVI7M (F7M(#11)/A), da classe da subdominante menor, e depois com o bVII7, a que estamos compreendendo como dominante modal. Em certo sentido, isso corrobora com a interpretação de que o bVII7 também deveria ser considerado subdominante (Ulanowsky, 1989; Chediak, 1986; Guest, 2006; Almada, 2012). Contudo, nos princípios da reharmonização, é perfeitamente possível substituir funções harmônicas, desde que a melodia suporte essa reinterpretação. Deste modo, ainda é possível manter a interpretação do G7 como dominante.

Figura 12 - Diferente harmonização do mesmo trecho de *Acaso*.



Top staff chords: Bm7^(9/11), E ^{7/4}(9), E7(9), F7M(#11)/A, A7M(9)

Bottom staff chords: Bm7^(9/11), E ^{7/4}(9), E7(9), G ^{7/4}(9/13), G7^(9/13), A7M(9)

Lyrics: Por i-ro-ni-a fez cru-zar o seu ca-mi-nho com o meu

Fonte: Transcrição dos autores, baseado em Chediak (2005).

Considerações finais

Apesar da vasta bibliografia dedicada ao estudo da harmonia musical – abrangendo livros e artigos, além de cursos e palestras em diferentes formatos –, diversos aspectos desse campo permanecem desafiadores e suscetíveis a novas interpretações.

No período da da consolidação do tonalismo, sobretudo no classicismo, muitos caminhos harmônicos estão amplamente divulgados e teoricamente bem estabelecidos, ainda que existam diferentes abordagens. Já as práticas tonais mais recentes ainda não contam com uma solidez teórica que faça convergir boa parte das interpretações. Essas práticas, ainda que comentadas, muitas vezes são abordadas de modo pragmático e sem reflexões profundas sobre surgimento, utilização e consolidação dos recursos harmônicos de uso comum. O acorde de subtônica com sétima menor (bVII7) utilizado como dominante modal constitui um exemplo dessa situação.

Observamos que, seja na música chamada erudita ou na popular, a ideia de intercâmbio modal representa um recurso recorrente, possibilitando alterações cromáticas nas escalas sem necessariamente comprometer o centro tonal. Nesse contexto, a utilização da subtônica em ambientes nos quais a sensível seria esperada revela-se uma alternativa historicamente relevante. Ainda que sua atuação como força em direção à tônica tenha recebido relativamente

pouca atenção na literatura teórica, sua presença pode ser identificada em diferentes repertórios, tornando-se particularmente expressiva ao longo do século XX. Este artigo, portanto, apresentou resultados parciais da nossa pesquisa, em que pudemos investigar e compreender o acorde de sétima sobre a subtônica como dominante (Adour, 2014) a despeito de interpretações mais comuns, que a consideram subdominante (Ulanowsky, 1989; Chediak, 1986; Guest, 2006; Almada, 2012).

Por fim, nos ocupamos em verificar como Ivan Lins utiliza essa dominante modal. Verificamos que ela se encontra em uma parte considerável de suas obras (cerca de 31% daquelas presentes nos songbooks do compositor), e a maneira como ele a utiliza pode ser um caminho para identificar suas preferências harmônicas.

Referências

ALMADA, Carlos. Harmonia Funcional. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

ADOUD, Fabio. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. 1. ed. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.

CHEDIAK, Almir. Harmonia e Improvisação: vol. I. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.

CHEDIAK, Almir (ed.). *Ivan Lins: Songbook*. 2v. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.

COKER, Jerry. Elements of the Jazz Language. Miami: Warner Bros. Publications, 1991.

GUEST, Ian. Harmonia: método prático. Vol. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Harmonia Funcional. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1986.

LIEDER und Tänze auf die Lauten (um 1540): aus der Tabulaturhandschrift 1512 der Münchner Staatsbibliothek. HEINZ, Bischoff ; HEINZ, Zirnbauer (orgs.). Mainz: B. Schott's Söhne, 1938. 28 p. (Edition Schott, n. 3694).

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. Missa Iste confessor. In: PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. *Missarum, Liber 5*. Roma: [s. n.], 1590. 1 partitura..

ULANOWSKI, Barrie. Harmony 4. Boston: Berklee College of Music, 1988.

TCHAIKOVSKY, Peter Ilyitch. *Guide to the practical study of harmony*. Mineola, NY: Dover Publications, 2005.