

Processos de elaboração de arranjos no trabalho do grupo Alma Brasileira Trio

Celso Ribeiro Bastos Filho - Escola de música de Brasília

celsobastos@almabrasileira.com

Resumo: Este estudo tem como objetivo principal discutir aspectos relevantes dos processos de criação e elaboração de arranjos vivenciados pelo grupo musical Alma Brasileira Trio (Brasília/DF), principalmente no que diz respeito à utilização de técnicas e procedimentos no desenvolvimento de uma escrita idiomática para a formação de câmara flauta, violão e violoncelo. Tal abordagem se dá tendo como principal referência o arranjo *Clubes das Esquinas*, de Ocelo Mendonça (n. 1965): uma fantasia a partir de temas das canções *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina n° 2*, ambas de autoria de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges.

Palavras-chave: arranjo; processos criativos em música; música brasileira; Música Popular Brasileira; música de câmara; práticas interpretativas; flauta; violão; violoncelo.

Abstract: The main goal of this article is to discuss important aspects of the process of creating and elaborating arrangements performed by the musical group Alma Brasileira Trio (Brasília/DF), mainly with regard to the use of techniques and procedures on the development of an idiomatic writing for the chamber formation flute, guitar and cello. This approach is developed having as its the main reference the arrangement *Clubes das Esquinas*, by Ocelo Mendonça (b. 1965): a fantasy on the themes of the songs *Clube da Esquina* and *Clube da Esquina n° 2*, by Milton Nascimento, Lô Borges and Márcio Borges.

Key words: arrangement; creative process in music; brazilian music; Brazilian Popular Music; chamber music; music performance practices; flute; guitar; cello.

1. Introdução

O conceito de arranjo costuma usualmente estar associado aos conceitos de adaptação e transcrição. Torna-se, pois, imprescindível ponderar inicialmente sobre algumas questões de ordem conceitual, bem como definir alguns termos, já que este estudo tem como objeto de discussão processos de criação e elaboração de arranjos.

BRENET (1981, p.518) define transcrição como "o arranjo de uma obra musical para vozes ou instrumentos diferentes daqueles para os quais foi escrita", e adaptação como "transporte e arranjo de uma obra com uma finalidade distinta a seu destino primitivo" (1981, p.20). BOYD traz uma definição de arranjo como "a adaptação de uma composição musical, geralmente para um meio diferente daquele para o qual foi concebida" (1980, p.627). Como se pode observar, há confusão e muita controvérsia em relação aos conceitos de arranjo, adaptação e transcrição, tornando-se muito difícil estabelecer limites precisos entre eles.

A transcrição costuma estar mais associada a um trabalho feito a partir de um rigoroso respeito ao original¹, enquanto que a adaptação e o arranjo se referem geralmente a procedimentos que pressupõem elementos de criação, ou seja, novos elementos que não constavam da obra original. Porém, entre uma "fiel" transcrição de uma obra, na qual não se altera sequer uma nota, e um arranjo repleto de novos elementos composicionais - chegando ao ponto de tornar-se mais uma obra do arranjador do que do compositor original - existem inúmeras possibilidades. Na maioria dos casos, o que irá determinar a conceituação será o grau de modificação do material original e, é claro, a abordagem utilizada. Sendo assim, um trabalho poderá ser considerado uma transcrição, uma adaptação ou um arranjo, dependendo do enfoque.

Para o presente estudo, foram criadas e adotadas as seguintes definições terminológicas:

¹ Convém frisar que neste estudo evitou-se abordar o conceito de transcrição, muito comum em alguns segmentos da prática musical, como a notação musical de obras ou trechos que existam somente gravados.

Adaptação - transporte de uma obra musical para formações instrumentais ou vocais diferentes daquela para a qual foi composta, com a possibilidade da inserção de elementos estruturais que não constavam da versão original.

Arranjo - reestruturação de uma obra ou de um tema musical com a inserção de novos elementos, obtidos a partir de técnicas musicais específicas, como desenvolvimento temático, variação, polifonia, instrumentação, harmonização e outras.

Transcrição - transporte de uma obra musical para formações instrumentais ou vocais diferentes daquela para a qual foi escrita, a partir de um rigoroso respeito à ideia original do compositor.

Como se pode observar, os conceitos criados e adotados têm como principal diferencial o grau de modificação do material original criado pelo compositor. Nos conceitos de adaptação e transcrição, isso fica bastante evidente.

Arranjos, adaptações e transcrições são recursos que têm sido utilizados em larga escala, em vários períodos da história da música ocidental, principalmente a partir do séc.XVI, quando surgiu uma vasta literatura musical, a partir de adaptações de obras vocais para formações instrumentais. A partir do final do século XVIII e início do XIX, o fato de obras musicais passarem a ser consideradas "entidades invioláveis" fez com que houvesse uma significativa redução na utilização dessas técnicas em relação aos séculos anteriores. Isso se faz sentir até os dias de hoje, chegando, em alguns casos, a haver um certo preconceito em relação à elaboração e à execução de arranjos, o que demonstra que em vários segmentos da produção musical a concepção que privilegia a obra original continua a predominar. Sobre essa questão, em relação às transcrições, escreve BARBEITAS (2000, p.89):

... da espontaneidade das transcrições renascentistas à sacralização moderna dos originais, estende-se um longo caminho no qual concretizou-se uma transformação radical da maneira ocidental de relacionamento com a música ...

Por outro lado, no século XX, a ascensão de gêneros de música popular que têm como característica a utilização de arranjos elaborados e improvisação, como o Jazz, nos Estados Unidos, o Choro e a Bossa Nova, no Brasil, fez com que houvesse um significativo aumento na produção de arranjos e adaptações.

O grupo musical Alma Brasileira Trio (Brasília/DF), composto pelos músicos Toninho Alves (flauta, flautim e flauta em sol), Celso Bastos (vio-

lão) e Ocelo Mendonça (violoncelo, flauta e violão), tem como principal característica a busca de uma linguagem própria na elaboração de arranjos, principalmente para a formação de câmara flauta, violão e violoncelo², tendo consciência de que esse processo representa, acima de tudo, a busca por novos caminhos estéticos e novos meios de expressão.

Este estudo tem como objetivo principal a discussão e a abordagem de aspectos ligados aos processos de criação e elaboração vivenciados pelo referido grupo musical em sua trajetória. É descritivo (estudo de caso)³, pois tem como objeto de estudo um trabalho musical específico. É também uma pesquisa-ação⁴, já que o pesquisador, como integrante do grupo musical estudado, está ativamente envolvido no processo. As principais técnicas utilizadas são o levantamento bibliográfico, a pesquisa na Internet, a análise musical e a entrevista⁵.

No que diz respeito à análise musical, não foram seguidos rigorosamente os princípios de nenhuma das abordagens tradicionais⁶, e os procedimentos analíticos realizados não estão estruturados de forma linear. O enfoque se dá tendo como referência importantes elementos constituintes da linguagem musical (estrutura formal, aspectos harmônicos e tratamentos homofônico e polifônico) através dos quais são abordados os exemplos musicais, todos extraídos do arranjo *Clubes das Esquinas*, para flauta, violão e violoncelo, escrito por Ocelo Mendonça.

2 Embora a formação principal do grupo seja flauta, violão e violoncelo, são exploradas outras formações instrumentais (ver Ex.2).

3 Tipo de pesquisa que coleta e registra "dados de um caso particular ou de vários casos a fim de organizar um relatório ordenado e crítico de uma experiência, ou avaliá-la analiticamente..." (CHIZZOTTI, 2000, p.102).

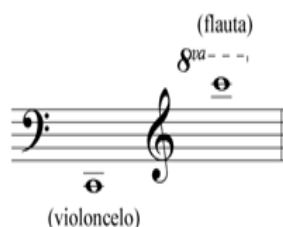
4 Metodologia de pesquisa oriunda das ciências sociais, caracterizada pela "realização concomitante da investigação e da ação, com a participação conjunta de pesquisadores e pesquisados", e que estabelece uma nova relação entre teoria e prática (HAGUETTE, 1997, p.147).

5 Devido às características desse estudo, pesquisa-ação, foi utilizado um modelo menos usual de entrevista, onde as questões foram sendo debatidas a partir de conversas informais, devidamente gravadas.

6 Entende-se por abordagens tradicionais de análise musical aquelas desenvolvidas por estudiosos como H. Schenker (schenkeriana), H. Keller (funcional), N. Ruwet (distribucional) e H. Riemann (frase-estrutura).

Clubes das Esquinas é uma fantasia⁷ a partir de temas das canções *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina n° 2*, ambas de autoria de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges. Sua escolha deve-se ao fato de que nele o material sonoro está organizado de maneira bastante diversificada, com inúmeros elementos idiomáticos, propiciando a abordagem de questões relevantes no que diz respeito a técnicas de arranjo e composição, como desenvolvimento temático e motivico, polifonia imitativa, polirritmia, politonalidade, modulação, instrumentação e reharmonização⁸.

Convém ainda frisar que a presente abordagem tem como principal referência a exploração dos recursos e possibilidades propiciados pela formação instrumental flauta, violão e violoncelo, que, sem dúvida, é uma das mais equilibradas em relação ao volume sonoro, mais interessantes do ponto de vista tímbrico e mais completas no que diz respeito a possibilidades de textura e tessitura (Ex.1)⁹.



Ex.1 - Tessitura resultante da formação flauta, violão e violoncelo

7 "Composição instrumental engenhosa e imaginativa, frequentemente caracterizada por distorção, exagero e artifícios, que tem como resultado um afastamento dos estilos usuais e das normas estruturais" (NESS, 1999).

8 Entende-se por reharmonização a técnica que viabiliza a substituição da harmonia original de um trecho musical (GUEST, 1996).

9 É interessante observar que apesar da formação flauta, violão e violoncelo não ser muito usual, existem alguns grupos brasileiros que a adotam ou adotaram. É o caso do Trio Artesanal (Brasília/DF, 1982-1989, que deu origem ao atual Quarteto Artesanal: flauta, dois violões e violoncelo), Trio Caleidoscópio (Salvador/BA, 1992-, do qual Ocelo Mendonça faz parte eventualmente), Luciano Fleming Trio (Brasília/DF, 1995-do qual Ocelo Mendonça também faz parte eventualmente), Trio Tao (São João Del Rei/MG) e Câmera Trio (Recife/PE, 1998-).

2. O Alma Brasileira Trio

2.1. O grupo

Tendo como formação principal flauta, violão e violoncelo, o grupo teve seu nome dado em homenagem ao grande compositor Heitor Villa-Lobos¹⁰. É composto pelos músicos Toninho Alves (flauta, flautim e flauta em sol), Celso Bastos (violão) e Ocelo Mendonça (violoncelo, violão e flauta), todos docentes da Escola de Música de Brasília. Criado em 1996, possui um CD (*compact disc*) gravado e já se apresentou em várias cidades brasileiras e no exterior, com destaque para San José (Costa Rica), Brasília, São Paulo, Campinas, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Belo Horizonte e Goiânia.

Tem como principal característica a busca por uma linguagem própria na criação e elaboração de arranjos, principalmente para a formação de câmara flauta, violão e violoncelo. Sendo assim, optou, desde o início, pela elaboração de todo o material que utiliza: uma opção de caráter nitidamente estético, a partir do interesse de seus integrantes por processos de criação musical, principalmente a elaboração de arranjos.

O repertório é formado por música brasileira do século XX¹¹: arranjos e adaptações de obras de compositores como Heitor Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Egberto Gismonti, Tom Jobim, Edu Lobo, Toninho Horta, Marco Pereira, Milton Nascimento, Lô Borges, Wagner Tiso, entre outros, além de composições próprias. A opção por música brasileira constitui também um importante elemento na caracterização dos rumos estético-musicais adotados pelo grupo.

2.2. Os Processos de criação e elaboração de arranjos

Nos processos de criação e elaboração musicais, são inúmeras as possibilidades de tratamento do material sonoro. Além do domínio das técnicas de arranjo e composição, como desenvolvimento temático, polifonia, modulação, instrumentação, dentre outras, um dos fatores principais é o critério para a escolha de cada uma delas, em relação aos trechos musicais trabalhados. No que diz respeito à elaboração de arranjos, a obtenção, ou

10 Uma referência à obra Choros nº 5, para piano solo, cujo subtítulo é Alma Brasileira.

11 Evitou-se a utilização dos termos erudito e popular devido à complexidade das questões de ordem conceitual e estética que poderiam surgir a partir daí, e que fugiriam aos propósitos deste estudo.

não, dos resultados desejados está diretamente relacionada a esse fator, e cada arranjador encontra, a partir de suas necessidades de expressão, o caminho que mais lhe convém, não havendo como estabelecer procedimentos que sirvam para todos. Porém, a descrição dos processos vivenciados constitui uma excelente ferramenta para o aprimoramento da compreensão de importantes aspectos do fazer musical associados à criação e elaboração de arranjos.

A seguir, são apresentados alguns procedimentos adotados pelos integrantes do Alma Brasileira Trio em relação à elaboração de arranjos, muitos dos quais são válidos também para a elaboração de composições. Sempre que possível, são feitas referências a *Clubes das Esquinas*, cuja análise é apresentada posteriormente, por se tratar de um arranjo extremamente representativo no que diz respeito às características estético-musicais do grupo, contendo consistentes exemplos das técnicas e procedimentos musicais adotados.

A partir das concepções pessoais de seus integrantes, constata-se que para o grupo, a questão mais importante nos processos de criação e elaboração de arranjos é a busca pela originalidade, que geralmente está associada à criação de novos elementos em relação às obras originais. Sobre isso, Ocelo Mendonça diz o seguinte:

Acho que o mais importante é a originalidade,... a criação. O arranjo deve ter um aspecto de criação, de criatividade, já bem próximo da composição. Não obrigatoriamente: pode-se fazer um arranjo que no final esteja bem próximo do original, mas tem que ter um tópico que foi modificado, e que no final fará a diferença. Uma coisa mínima, mas que dará uma outra abertura à peça (MENDONÇA, 2003).

Esses novos elementos podem ser constituídos a partir de inúmeros procedimentos como, por exemplo, a inserção de contrapontos, a utilização de modulações, alterações na harmonia, na fórmula de compasso e até mesmo na estrutura melódica. Embora estejam sempre associados às obras originais, cujos aspectos principais devem ser preservados, as transcendem, no sentido de que são obtidos a partir de um referencial estético-musical específico, delimitado pelas necessidades expressivas do grupo.

É importante, porém, ressaltar que o Alma Brasileira Trio acredita que a originalidade não é necessariamente maior quanto maior for a criação de novos elementos. Dependendo do contexto, ela pode estar associada a uma grande economia de procedimentos e até mesmo à fidelidade ao original: a utilização de elementos da versão original de determinada obra, em relação

a alguns parâmetros, pode representar um elemento diferenciador, já que pode não ser o caminho mais usual e previsível. É o caso, por exemplo, de arranjos que utilizam a estrutura harmônica original quando esta é muito simples, ou ainda aqueles nos quais, embora a estrutura harmônica original seja complexa, opta-se pela simplificação. Diz Ocelo Mendonça:

...às vezes você ficar mais fiel pode ser original. O elemento de surpresa eu acho que é importante, porque a pessoa está esperando às vezes uma harmonia super difícil e você de repente faz o contrário: uma coisa bem próxima do original ou então simplifica certos acordes que o original tem... o importante realmente é apresentar algo novo com relação à obra (MENDONÇA, 2003).

Por outro lado, a utilização excessiva e, muitas vezes, gratuita de novos elementos pode arruinar um arranjo. Preocupados com esta questão, os integrantes do grupo costumam sempre ter como ponto de partida a economia de procedimentos para, aos poucos, inserirem novos elementos em seus arranjos. O cuidado na escolha das técnicas e procedimentos a serem adotados é extremamente importante: "o novo elemento pode ser um grande erro", afirma Toninho Alves (ALVES, 2003).

Não há, porém, um modelo predeterminado: cada arranjo é concebido a partir de procedimentos específicos. As diferentes etapas não seguem obrigatoriamente uma ordem: vão se apresentando de acordo com as necessidades e dificuldades. O mais comum é iniciar o processo a partir do trabalho individual e desenvolvê-lo coletivamente, o que geralmente traz mudanças significativas, que vão sendo incorporadas gradualmente, à medida que os desafios e as soluções vão se apresentando. Outro aspecto importante é o fato de que enquanto alguns arranjos têm sua gênese a partir da escrita¹², o que é o mais usual, outros seguem o caminho inverso, ou seja, são escritos somente depois de concluídos e amplamente experimentados.

A escolha do repertório é outro fator importantíssimo, que jamais é negligenciado. Tendo como ponto de partida a opção do grupo por música brasileira, é feito um levantamento de obras e temas, abrangendo vários gêneros e estilos, que servirão como base para futuros arranjos¹³.

Ao iniciar o processo de elaboração de um arranjo, a primeira preocupação do grupo é o conhecimento da obra original, através de um detalhado

¹² É o caso, por exemplo, de Clubes das Esquinas.

¹³ Em Clubes das Esquinas, o fato de serem feitas citações de outras obras está diretamente relacionado a esse trabalho de pesquisa.

processo de análise, no qual são abordadas questões como estrutura melódica e harmônica, forma, instrumentação e textura. O trabalho realizado no processo de elaboração de Clubes das Esquinas, (ver itens 3.1.1 e 3.1.2) é um bom exemplo disso: Ocelo Mendonça tinha, desde o início, um pleno conhecimento dos elementos constituintes das obras originais: as canções *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina n° 2*.

A criação de introduções, um fator extremamente relevante na elaboração de arranjos, é também uma preocupação constante do grupo. Embora cada introdução tenha suas características próprias, todas têm em comum o fato de serem elaboradas a partir de elementos temáticos das obras originais. Na maioria das vezes, porém, isso se dá com a inserção de modificações em alguns aspectos, que podem ser, por exemplo, alterações na harmonia, na fórmula de compasso, ou na estrutura melódica. Em *Clubes das Esquinas*, a Introdução (item 3.5) é elaborada a partir de uma polifonia imitativa realizada na parte do violão que tem como base um elemento temático da canção *Clube da Esquina n° 2*.

Outra preocupação é em relação às codas e conclusões. Elaboradas muitas vezes a partir dos mesmos elementos que a introdução, desempenham também um importante papel no contexto dos arranjos. Suas características variam muito de uma obra para outra, mas são sempre concebidas tendo como referência elementos idiossincráticos dos arranjos nos quais estão inseridas, que podem ou não estar diretamente associados à obra original. Em *Clubes das Esquinas*, a Coda (item 3.5) também é elaborada a partir de uma polifonia imitativa, gerada a partir do mesmo elemento temático utilizado na Introdução, só que numa textura bem mais densa. Essa recorrência de elementos da Introdução na Coda representa um importante elemento na unidade geral do arranjo.

As citações de outras obras são também um recurso cuja utilização caracteriza bastante os arranjos elaborados pelo grupo. Geralmente dá-se preferência à citações de obras do mesmo compositor. Em *Clubes das Esquinas* há citações de duas obras: Cais, de autoria de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (Ex.13 e Ex.21) e *Suíte n° 1 para violoncelo* (prelúdio), de J. S. Bach (Ex.15).

No que diz respeito ao tratamento homofônico, há uma grande preocupação em enriquecer ao máximo as partes de acompanhamento, elaborando os elementos harmônicos, inserindo-os, conforme o efeito desejado, em texturas mais ou menos densas. Em *Clubes das Esquinas* são inúmeros os exemplos nesse sentido (ver item 3.4, Tratamento Homofônico). O

violão, por suas possibilidades harmônicas e polifônicas, e o violoncelo, que além de seu altíssimo potencial expressivo pode realizar, por vocação natural, a linha do baixo, são os principais recursos instrumentais disponíveis nesse sentido.

Outro recurso bastante utilizado para enriquecer o acompanhamento é a elaboração de contrapontos¹⁴, geralmente nas partes do violão ou do violoncelo. Na segunda seção de *Clubes das Esquinas* há um ótimo exemplo da utilização desse recurso: o violão realiza o acompanhamento com uma linha melódica em contraponto com a melodia principal que se desenvolve a partir de notas dos acordes e de notas de passagem (Ex.14, c.41-50).

O cuidado com a exposição e a condução das linhas melódicas também é uma constante. Sob esse aspecto, além da usual preocupação com as características e limitações de cada instrumento (tessitura, possibilidades expressivas, entre outras), existe uma preocupação no sentido de fazer com que as melodias sejam sempre apresentadas pelos diferentes instrumentos, o que, feito com critério, traz uma variedade benéfica na disposição da instrumentação. Esse procedimento não se restringe, porém, à homofonia: nas texturas polifônicas utiliza-se o mesmo princípio em relação às diferentes vozes. *Clubes das Esquinas* é um bom exemplo disso: a grande variedade em relação à exposição das linhas melódicas e vozes pelos diferentes instrumentos faz com que, do ponto de vista da instrumentação, o arranjo possua quatro momentos distintos, caracterizados por texturas diversas: violão solo; flauta e violão; violoncelo e violão; e tutti (ver Ex.8).

Além da combinação dos diferentes instrumentos dentro da formação flauta, violão e violoncelo, o Alma Brasileira Trio conta com outras formações instrumentais (Ex.2), o que é viabilizado pelo fato de Toninho Alves tocar, além de flauta, flautim e flauta em sol; e Ocelo Mendonça, além de violoncelo, flauta e violão.

¹⁴ É muito comum nesse contexto a utilização do termo *contracanto* (GUEST, 1996).

FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS UTILIZADAS PELO ALMA BRASILEIRA TRIO		
SOLO	COM DOIS INSTRUMENTOS	COM TRÊS INSTRUMENTOS
- violão - violoncelo	- flauta e violão - flauta em sol e violoncelo - violão e violoncelo	- flauta, violão e violoncelo - flautim, violão e violoncelo - flauta em sol, violão e violoncelo - duas flautas e violão - flauta e dois violões

Ex.2 - Quadro das diferentes formações instrumentais utilizadas pelo Alma Brasileira Trio

Outro excelente recurso para a elaboração de arranjos, cuja utilização caracteriza bastante o trabalho do grupo, é a exploração de elementos da harmonia. Técnicas como a rearmonização, a substituição de acordes e a modulação são uma fonte inesgotável de possibilidades criativas. Há sempre a preocupação em tentar explorar ao máximo tais recursos, tendo sempre como referência a harmonização original concebida pelo compositor, mas nunca deixando de buscar novas possibilidades. *Clubes das Esquinas* é um bom exemplo disso: possui três modulações (Ex.8) e significativas mudanças em relação à estrutura harmônica dos temas originais (Exs.9 e 10).

Convém frisar que recursos como a rearmonização e a substituição de acordes são sempre utilizados com muito cuidado, pois, além dos riscos de se obter resultados harmônicos insatisfatórios, existem obras cuja estrutura harmônica é extremamente característica, e não deve ser alterada. Sobre isso, Toninho Alves coloca o seguinte:

Em Tom Jobim, por exemplo, a harmonia é tão importante quanto a melodia. ... para se mexer na estrutura harmônica de músicas como as da Bossa Nova, cuja harmonia é muito característica, é preciso muito bom gosto e muita inspiração, senão o tiro pode sair pela culatra (ALVES, 2003).

A utilização de elementos de polifonia, principalmente a imitação e a sobreposição de temas, também caracteriza bastante o trabalho do grupo e está presente em vários arranjos. *Clubes das Esquinas* possui vários trechos polifônicos, todos de caráter bastante idiomático, cujas particularidades podem ser observadas no item 3.5, Tratamento Polifônico.

Apesar de não constituir uma técnica de arranjo, a improvisação é um recurso que também é utilizado, para o qual alguns arranjos têm, desde sua concepção, um espaço reservado. Não há um modelo predeterminado. Em alguns casos resume-se a improvisações melódicas sobre uma estrutura harmônica determinada. Em outros, porém, realiza-se a partir da alteração de vários parâmetros, a partir da utilização de técnicas e procedimentos variados, como por exemplo acordes de efeito¹⁵, glissandos e efeitos de percussão¹⁶. Esses trechos, nos quais muitas vezes tem-se também a utilização da voz, são concebidos para serem utilizados em contextos bastante específicos, e geralmente não têm um referencial tonal.

3. Clubes das Esquinas

O arranjo *Clubes das Esquinas*, para flauta, violão e violoncelo, foi escrito por Ocelo Mendonça para o Alma Brasileira Trio em 1999. Trata-se uma fantasia a partir de temas das canções *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina nº 2*, ambas de autoria de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges.

Devido à liberdade característica da fantasia, esta obra pode, dependendo da abordagem, ser considerada uma composição ou um arranjo avançado, onde os elementos dos temas originais são exaustivamente trabalhados. Porém, as eventuais discussões que poderiam advir a partir desse questionamento não são pertinentes aos propósitos deste estudo.

A análise musical aqui apresentada tem início a partir da abordagem dos temas originais que serviram como base para a realização de *Clubes das Esquinas*. Posteriormente, estrutura-se tendo como referência relevantes aspectos da linguagem musical: estrutura formal, aspectos harmônicos, tratamento homofônico e tratamento polifônico. As demais questões abordadas (como desenvolvimento temático e motivico, modulação e instrumentação) aparecem inseridas no contexto geral. Para a análise harmônica utilizou-se como padrão a cifragem alfanumérica (GUEST, 1996).

15 Acordes "independentes", que não têm necessariamente uma relação com as funções harmônicas características do sistema tonal. Schoenberg os define como "acordes errantes" (SCHOENBERG, 2001).

16 No violão e no violoncelo a percussão é realizada nas cordas e no bojo dos instrumentos. Na flauta, realiza-se nas "chaves".

3.1. Os temas originais: Clube da Esquina e Clube da Esquina Nº

2

3.1.1. Clube da Esquina

Clube da Esquina, de autoria de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, teve sua primeira gravação no LP *Milton*, lançado em 1970. É uma das primeiras e mais representativas canções do movimento musical que ficou conhecido pelo mesmo nome.

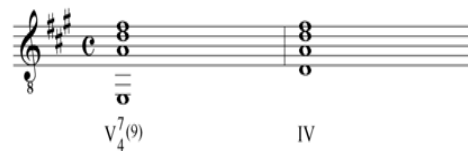
Originalmente na tonalidade de Lá maior, sua estrutura é formada por três seções (A, B e C, Ex.3), que se dispõem da seguinte forma: A - B - C - B. As duas primeiras (A e B), no que diz respeito ao desenho melódico, são formadas essencialmente por graus conjuntos, e a terceira, Seção C, por saltos de 3ª, 4ª e 5ª em movimento ascendente, intercalados por alguns graus conjuntos. Essa última funciona como uma espécie de ponte para o retorno a B, que conclui a canção.

The image displays a musical score for the song "Clube da Esquina" in the key of A major (two sharps). The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A (measures 1-18) features a melodic line with triplets and chords: D, E/G#, D/F#, E7/4, E7, D7M, E/G#, D/F#, E7/4, E7, E°. Section B (measures 19-27) has a similar melodic structure with chords: D, E/G#, D/F#, E7/4, E7, D7M, E/G#, D/F#, E7/4, E7, E°. Section C (measures 28-36) is a bridge section with chords: D, Am, D, Am, D, Am, D. The score includes guitar-specific notation such as triplets and a "D.S. al Fine" instruction at the end of section C.

Ex.3 - Clube da Esquina: seções A, B e C

Suas principais características são o ritmo acéfalo; a constante polirritmia, formada pela justaposição da melodia de quiálteras de três (semínimas) em um compasso quaternário simples (4/4), presente em toda a canção; a ambiguidade harmônica resultante da ausência do acorde do I grau, ou acorde de tônica¹⁷; a presença de acordes na primeira inversão e a resolução do acorde de sétima da dominante com a quarta suspensa, acrescido de nona¹⁸, no IV grau (subdominante), constituindo uma cadência interrompida. A marcante presença dessa resolução no início, viabilizada pela presença, na introdução¹⁹, do acorde V7/4(9), faz com que a canção comece de uma forma muito pouco usual do ponto de vista harmônico.

O V7/4(9) aparece também nas terminações das seções A e B, tendo a mesma resolução (cadência interrompida) e, no final, concluindo a canção (semicadência). O que é interessante observar é que essa resolução (V7/4(9) - IV), presente no início de todas as seções, se dá apenas com a movimentação do baixo (no caso, uma sétima menor ascendente), já que todas as outras notas são comuns aos dois acordes (Ex.4).



Ex.4 - Resolução do V7/4(9) no IV grau

Outro aspecto ao qual não se pode deixar de fazer referência é a letra da canção²⁰. Em *Clube da Esquina* ela está diretamente ligada à estruturação melódica, e cada frase poética tem sua proporção delimitada pela respectiva frase musical (Ex.5).

17 Na Seção C, embora surja o acorde menor a partir do I grau, sua presença não tem a mesma força que teria o acorde de tônica.

18 Esse acorde será cifrado como V7/4(9). Sua característica mais marcante é a presença da quarta suspensa.

19 Em relação às obras originais (*Clube das Esquinas* e *Clube das Esquinas nº 2*), não foram abordadas as introduções existentes nas diferentes versões, já que, com exceção do acorde de sétima de dominante com a quarta suspensa e a nona, nenhum de seus elementos foi utilizado em *Clubes das Esquinas*.

20 Convém frisar que não faz parte do propósito deste estudo um aprofundamento em questões relativas à prosódia e à estrutura dos textos das canções analisadas.



Ex.5 - Clube da Esquina: duas primeiras frases com a letra

3.1.2. *Clube da Esquina n° 2*

Também de autoria de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, *Clube da Esquina n° 2* é, juntamente com *Clube da Esquina*, uma das mais importantes composições da primeira fase da obra desses compositores. Sua primeira gravação, em versão instrumental²¹, foi no LP *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges, lançado em 1972.

É formada por duas seções (A - com a variação A' - e B). A seção A divide-se em três subseções e/ou elementos temáticos (1, 2 e 3). Tem seu centro modal em F# frígio²² (bII7M - Im7 - bVIIIm7 - Im7)²³, enquanto que a seção B tem seu centro tonal em Ré maior. A partir de um referencial tonal poder-se-ia considerar o centro tonal de Ré maior para as duas seções²⁴, mas isso não procede devido à evidente modulação que há entre uma seção e outra (Ex.6)²⁵. Nesse contexto, a estrutura harmônica da seção A insere-se no que se pode chamar de "desfuncional" (FREITAS, 2010, p.696).

21 A letra dessa canção foi feita por Márcio Borges apenas alguns anos depois (BORGES, 2002).

22 Essa e outras ocorrências são abordadas de maneira aprofundada e com muita propriedade na tese de doutorado *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960* (TINÉ, 2008).

23 A esse tipo de cadência, costuma-se chamar de *turnaround modal*: uma espécie de variação do *vamp modal*, uma cadência com características similares, porém envolvendo apenas dois acordes (TINÉ, 2008).

24 Tal abordagem é muito comum entre os músicos, ou seja, considerar o centro tonal de Ré maior como referência para as duas seções, pelas facilidades que isso traz, principalmente no que diz respeito à improvisação.

25 No arranjo *Clubes das Esquinas*, Ocelo Mendonça optou pelo centro tonal (no caso Lá maior) ao invés do centro modal (Dó# frígio), porém, a seção B não está disposta logo após a seção A (surge apenas na segunda seção do arranjo). De outra maneira, poderia descaracterizar a obra original.

Seu ritmo é acéfalo, e sua principal característica é a melodia com ritmo sincopado, presente na primeira seção (A e A'), com uma extensão incomum para uma canção, abrangendo quase duas oitavas, indo do Ré² ao Dó#⁴²⁶. O final da Seção A é formado pela repetição de duas notas em intervalo de segunda menor: Dó# e Ré²⁷. No último compasso de A', tem-se uma pequena ponte modulante (acorde de dominante do campo harmônico seguinte), que é uma preparação para a Seção B.

A A'

Elemento temático 1

G7M F#m7(11)C# Em7 F#m7(11)C#

Elemento temático 2

G7M F#m7(11)C# Em7 F#m7(11)C#

Elemento temático 3

G7M F#m7(11)C# Em7 A⁷₄

B

Em7 G7M F#m7(11)C# G7M F#m7 A⁷₄(9)

D.C.

* Versão alternativa, utilizada pelo compositor Lô Borges, a partir da mesma estrutura harmônica

D.C.

Ex.6 - Clube da Esquina nº 2: seções A, A' e B

26 Adotou-se como padrão o sistema francês de numeração de oitavas, no qual o Dó central é o Dó³ (MED, 1996).

27 Uma questão importante é que, pelas características próprias da frase, a presença dessas duas notas se prolonga mais ou menos a cada repetição e em cada seção, tanto na versão instrumental quanto na vocal. Nessa última, isso ocorre para que haja a adequação do texto aos limites da frase.

Formada por notas de duração mais longa, na tonalidade de Ré maior, e contrastando com a seção A, a Seção B tem a peculiaridade de ter seu início a partir da resolução de uma cadência interrompida, V7/4(9) - II^m7, da mesma forma que as diferentes seções de Clube da Esquina (ver item 3.1.1).

No que diz respeito à letra, em *Clube da Esquina n° 2*, como em *Clube da Esquina*, cada frase poética está intimamente ligada à sua respectiva frase musical (Ex.7).

Por-que se cha-ma-va mo-ço Tam-bém se cha-ma-va es-tra-da Vi-a - gem de ven-ta - ní-a

Nem lem - bra se_o_lhou pra trás Ao pri-mei-ro pas - so a-ço a-ço a - ço a - ço a-ço a-ço

Ex.7 - Clube da Esquina n° 2: primeiras frases com a letra

3.2. Estrutura formal

O arranjo *Clubes das Esquinas* está estruturado a partir dos temas e/ou elementos temáticos de *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina n° 2*. Para facilitar o trabalho de análise, utilizar-se-á a terminologia C1 (C1A, C1B e C1C) para *Clube da Esquina* e C2 (C2A-1, C2A-2, C2A-3 e C2B) para *Clube da Esquina n° 2*.

SEÇÃO	Introdução	Seção A	Ponte	Seção B	Seção C	Coda
SUBSEÇÕES		a1 a2 a3 a4		b1 b2 b3		
TONALIDADE	Ré maior	Lá maior	→	Sol maior	Lá maior	Lá maior
TEXTURA	Polifônica	Homofônica	Homofônica	Homofônica	Polifônica	Polifônica
INSTRUMENTAÇÃO ²⁸	1	2	2	3, 2 e 4	4	4
TEMAS ORIGINAIS APRESENTADOS E/OU CITADOS	C2A-2	C2A-1 C2A-2		C1A C2B C1C	C1B C2A-1 C2A-2	C2A-2
COMPASSO	1 - 14	15 - 30	30 - 32	33 - 65	66 - 82	82 - 90

Ex.8 - Clubes das Esquinas: estrutura formal

3.3. Aspectos harmônicos

Do ponto de vista da harmonia, há, em Clubes das Esquinas, alguns elementos bastante característicos: o acréscimo de extensões aos acordes, que não estão presentes nas versões originais, como sextas, sétimas, nonas etc. (Ex.9); a inversão de acordes (Ex.10); a presença marcante do acorde de sétima da dominante com a quarta suspensa, na maioria das vezes acrescido da nona, que é um elemento característico das obras originais; e a considerável utilização da substituição de acordes e/ou de modificações em suas posições originais (Ex.10). A substituição de acordes tem como função principal propiciar um colorido harmônico diferenciado e servir como elemento de ligação entre os diferentes temas. Na Seção A, esse processo de substituição de acordes se dá, na verdade, a partir da mudança do centro modal de C2A(1, 2 e 3) - que nesse contexto seria C# frígio - para o centro tonal de Lá maior.

A seguir são apresentadas duas tabelas, com exemplos da ocorrência de alguns dos elementos harmônicos citados anteriormente, extraídos das seções B e C, e tendo sempre como referência as características harmônicas das obras originais (C1 e C2). O padrão adotado é a cifragem analítica (GUEST, 2006).

SEÇÃO	ESTRUTURA HARMÔNICA ORIGINAL (C1)	EXTENSÕES ACRESCENTADAS AOS ACORDES
SEÇÃO B (Sol maior)	b1 C1A: IV - V/3ª - IV/3ª - V7/4 V7 - IV7M - V/3ª - IV/3ª V7/4 V7 - Vº - Vº - IV7M - IV7M - IVm7 IVm6 - IVm7 IVm6 - V7/4(9) - - -	- IV: 9ª (c.33, 34 e 38) - V7: 9ª, sem a 7ª (c.37) - IV/3ª: 9ª, sem a fundamental (c.40, 1º e 2º tempos) - IV: 6ª, 7ª maior e 9ª (notas de passagem); (c.44) - IVm7: 7ª maior (nota de passagem); c.46, 2º tempo - IVm6: 5ªaum. (nota de passagem); c.46, 3º tempo - IVm7: 6ª (c.47, 1º tempo) - IVm6: 7ª maior, sem a 6ª (c.47, 3º tempo)

Ex.9 - Clubes das Esquinas: extensões acrescentadas aos acordes na seção B (b1), tendo como referência a estrutura harmônica original (C1)

28 1 - Violão solo; 2 - Flauta e Violão; 3 - Violoncelo e Violão ; 4 - Tutti.

SEÇÃO	ESTRUTURAS HARMÔNICAS ORIGINAIS (C1 E C2)	SUBSTITUIÇÕES DE ACORDES E/OU MODIFICAÇÕES EM SUAS POSIÇÕES ORIGINAIS
SEÇÃO B (Sol maior)	b1 C1A: IV - V/3 ^a - IV/3 ^a - V7/4 V7 - IV7M - V/3 ^a - IV/3 ^a - V7/4 V7 - V ^o - V ^o - IV7M - IV7M - IVm7 IVm6 - IVm7 IVm6 - V7/4(9) - . . .	- O V ^o surge na 1 ^a inversão, ou seja, bVII ² ; c.42, 1 ^o e 2 ^o tempos - O IV surge como IV/3 ^a , com 6 ^a , 7 ^a maior e 9 ^a ; c.44
	b2 C2B: IIIm7- IV7M - IIIIm7(11)/5 ^a - IV7M - IIIIm7 - V7/4(9)	- O IIIm7 é substituído pelo IV7M(6); c.51 e 55 - O IV7M é substituído pelo VIm7(9)/5 ^a ; c.52 e 56 - O IIIIm7(11)/5 ^a é substituído pelo IIIm(add 9); c.53 e 57, 1 ^o e 2 ^o tempos - O IV7M é substituído pelo VIm7(9); c.53 e 57, 3 ^o e 4 ^o tempos - O IIIIm7 é substituído pelo I7M(9)/5 ^a ; c.54, 1 ^o e 2 ^o tempos - O V7/4(9) é substituído pelo SubV7(#11)IV, dominante substituta; ²⁹ c.54, 3 ^o e 4 ^o tempos
	b3 C1C: IV - Im - IV - Im - IV - Im - IV	- O IV é substituído pelo V(add 9); c.58, 60 e 64 - O Im é substituído pelo IIIm(add 9); c.59 e 61 - O IV é substituído pelo V7M/5 ^a - preparação para a modulação; c.62 - O Im é substituído pelo bVII7M/5 ^a ; c.63, 1 ^o e 2 ^o tempos - O Im é substituído pelo IIIm7(9); c.63, 3 ^o e 4 ^o tempos
SEÇÃO C (Lá maior)	C1B: IV - V/3 ^a - IV/3 ^a - V7/4 V7 - IV7M - V/3 ^a - IV/3 ^a - V7/4 V7 - V ^o - V ^o - IV7M - IV7M - IVm7 IVm6 - IVm7 IVm6 - V7/4(9) - . . .	- O IV de C1, "substituindo" o I de C2 (em Ré maior); ambiente bitonal; c.66 e 70 - O V/3 ^a de C1, "substituindo" o V/3 ^a de C2 (em Ré maior); ambiente bitonal; c.67 e 71 - O IV/3 ^a de C1, "substituindo" o VI de C2 (em Ré maior); ambiente bitonal; c.68 e 72 - O V7/4 e o V7 de C1, "substituindo" o V/3 ^a de C2 (em Ré maior); ambiente bitonal; c.69 e 73

Ex.10 - Clubes das Esquinas: substituições de acordes e/ou modificações em suas posições originais nas seções B e C

3.4. Tratamento homofônico

Nas seções A e B de *Clubes das Esquinas*, e na pequena ponte presente entre elas, o tratamento, no que diz respeito à textura, é nitidamente homofônico, com a presença constante de linhas melódicas principais

²⁹ Acorde de sétima da dominante a partir do II grau abaixado (GUEST, 1996).

(constituídas a partir de temas de C1 e C2) e de seus respectivos acompanhamentos.

Na Seção A (Ex.11), são apresentados, na parte da flauta, os elementos temáticos C2A-1 e C2A-2, com um acompanhamento na parte do violão em acordes arpejados, na tonalidade de Lá maior³⁰, e algumas modificações de caráter melódico-temático e harmônico em relação às obras originais, como variação temática, substituição de acordes (Ex.10), utilização de extensões (Ex.9) e mudança do centro modal para tonal. A estrutura desta seção (A) se apresenta dividida em quatro subseções: a1 (c.15-18), a2 (c.19-22), a3 (c.23-26) e a4 (c.27-30).

Os arpejos presentes na parte do violão, em toda a seção, são exemplos marcantes de escrita idiomática para o instrumento, sendo realizados a partir da alternância de movimentos ascendentes e descendentes e com inúmeras notas em cordas soltas, incluindo várias extensões. O efeito obtido a partir daí é muito interessante e riquíssimo em harmônicos, já que as cordas soltas quase não param de vibrar.

Do ponto de vista da variação temática, em a1, a2, a3 e a4 (Ex.11), o elemento que inicialmente mais chama a atenção é a ampliação das duas últimas notas dos elementos temáticos originais C2A-1 e C2A-2 (Ex.6), com a inserção de acicaturas sucessivas regulares, que, em vez de estarem escritas como ornamento, já estão com a execução determinada (c.18, 20-22, 26 e 28-30).

As subseções a1 e a3 contêm o mesmo material sonoro, com pequenas variações, pois ambas têm origem no elemento temático C2A-1. O mesmo ocorre com a2 e a4, que têm origem em C2A-2.

Em a2 (c.19-22), o elemento temático C2A-2 é apresentado uma oitava abaixo do esperado (ver Ex.6), a partir do Mi⁴, com uma pequena alteração no ritmo inicial, onde a primeira nota passa a ser uma semicolcheia, em vez de uma colcheia. As duas últimas notas (Lá-Sol#) aparecem ampliadas, o que reduz sua reincidência, sendo que o Sol#, no final do compasso 21, é substituído por Si, criando uma espécie de floreio em movimentação de bordadura em torno da nota Lá, sucedido por uma acicatura sucessiva regular (c.22). Tudo isso faz com que o tema seja concluído dois tempos depois

30 Convém ressaltar que no arranjo Clubes das Esquinas, em relação à seção A de Clube da Esquina nº 2, Ocelo Mendonça optou pelo centro tonal (no caso Lá maior), ao invés do centro modal que consta do original e que nesse contexto seria Dó# frígio.

em relação ao original, ou seja, no terceiro tempo do compasso 22, em vez do primeiro.

Em a3 (c.23-26), não há alterações significativas em relação a a1, apenas uma sutil mudança no ritmo (c.25, 2º tempo). O mesmo não ocorre com a4, em relação a a2, já que surgem alguns elementos bastante peculiares. O tema C2A-2 em a4 aparece na tessitura original, ou seja, a partir do Mi5. As duas últimas notas (Sol# - Lá) já quase não estão ampliadas, e surgem em meio à síncopes já muito próximas à versão original.

Harmonicamente, os elementos mais importantes da Seção A são a substituição de acordes (Ex.10), a modulação apresentada no final da seção, e a utilização de extensões (Ex.9).

A estrutura harmônica de a1 e a2 é praticamente a mesma, com duas sutis diferenças: em a1 tem-se a utilização do Vm7(9) em substituição ao que no ambiente tonal seria o IIm7 (c.17 - 1º e 2º tempos) e, no final do compasso, a inserção da dominante secundária do IV grau (c.18 - 4º tempo). No final de a2 (c.22), o arpejo do I grau, na parte do violão, termina prolongado em uma semínima, que serve como preparação para as mudanças nas fórmulas dos arpejos que ocorrerão logo em seguida.

Em a3, no trecho que vai do compasso 24 ao 26, tem-se a inserção da estrutura harmônica de C1, que além de dar um caráter diferenciado ao acompanhamento, a partir da substituição de acordes, representa um importante elemento de ligação entre as duas canções originais (C1 e C2). Esse trecho constitui uma importante preparação para a polifonia que ocorre na Seção C (Ex.22), a partir da sobreposição dos temas C2A-1 e C1B, que devido ao caráter modal dos elementos temáticos C2A-1 e C2A-2 - aliado ao fato de que em C1 não há a ocorrência do acorde do I grau - sugere um ambiente bitonal (ver item 3.5 - Tratamento Polifônico).

Outras questões importantes, ainda em a3, são a mudança no arpejo do violão (c.23), agora iniciando por movimento descendente, com a inserção de algumas extensões nos acordes e o retorno da dominante secundária do IV grau, também presente em a1, que resolve no início da subseção seguinte (c.26-27).

Em a4 (c.27-30), o acompanhamento retoma a estrutura harmônica anterior (a1 e a2), com algumas diferenças na fórmula do arpejo, agora com maior alternância de movimentos ascendentes e descendentes, até ser ampliado gradativamente, para se transformar, a partir compasso 30, e até o 32, na Ponte para a Seção B (Ex.12).

a1

15 *A tempo*
 FI *mf* *cresc.*
 VI *mf* *cresc.*

*D*₉⁶ A(add9)[#]C[#] Em7(9)[#]B E7(9)[#]B A4(9) A(add9)[#]C[#]7

a2

19 *p*
 FI *p*
 VI *p*

*D*₉⁶ A(add9)[#]C[#] Bm7(11) E7(9)[#]B A(add9)

a3

23 *p* *cresc.*
 FI *p* *cresc.*
 VI *p* *cresc.*

*D*7M(6) E/G[#] D(add9)[#]F[#] E(add9)[#]G[#] C[#]7

a4

27 *f* *mp*
 FI *f* *mp*
 VI *f* *mp*

*D*₉⁶ A(add9)[#]C[#] Bm7(11) E7(9)[#]B C[#]m7(9)

Ex.11 - Clubes das Esquinas: Seção A (a1, a2, a3 e a4)

Essa pequena ponte tem como principal função preparar a modulação para Sol maior, que ocorre no compasso 33. Na verdade, ela se funde com a4, já que o compasso 30 pertence a ambas, pois nele tem-se, ao mesmo tempo, a conclusão do elemento temático apresentado em a4 (C2A-2), na parte da flauta, e o início do arpejo que prepara a modulação para a Seção

B, na parte do violão. Elaborado a partir do III grau (Dó#m), com 7ª e 9ª e depois 6ª e 9ª, esse arpejo é uma citação do acompanhamento da canção Cais (Ex.13), de autoria de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.

Ex.12 - Clubs das Esquinas: Ponte

Ex.13 - Cais: acompanhamento

A Seção B (Exs.14, 16 e 17), na tonalidade de Sol maior, tem como principal característica a exposição, na parte do violoncelo, dos elementos temáticos C1A e C1C (fig. 2), com um acompanhamento na parte do violão. Em seguida tem-se o retorno da flauta, expondo o tema C2B. Como na Seção A, esses elementos são apresentados com algumas modificações de caráter melódico-temático e harmônico em relação às versões originais, e uma estrutura que se apresenta dividida em três subseções: b1 (c.33-50), b2 (c.51-57) e b3 (c.58-65).

Em b1 (Ex.14), tem-se a primeira aparição do violoncelo, bem como do elemento temático C1A, na forma original, sem alterações. Na parte do violão, onde realiza-se o acompanhamento, tem início um arpejo que foi inspirado no prelúdio da *Suíte nº 1 para violoncelo*, de J. S. Bach (Ex.15), e que permanece até o compasso 38. É interessante atentar para o fato de que esse arpejo é muito parecido com o arpejo do acompanhamento de Cais (Ex.13), do qual surge uma nova citação nos compassos 48 e 49.

33

Fl

VI

Vc

ppp

rit.

p

C(add9) C(add9) D7/F# C7M/E D(add9) C(add9)

39

VI

Vc

rit.

A tempo

rit.

A tempo

D/F# C(add9)/E C/E D F# D# C6/E C/E

45

VI

Vc

rit.

A tempo

C7M(#11) C(add9) Cm7 Cm6 Cm(7M) D4(6) D4(9) D4

Ex.14 - Clubes das Esquinas: Seção B, b1

Ex.15 - Prelúdio da Suíte nº 1 para violoncelo, de J. S. Bach

A partir do compasso 41, ainda na parte do violão, surge uma linha melódica no acompanhamento, que tem início com um arpejo do acorde de dominante (V grau), e se desenvolve a partir de notas dos acordes e notas de passagem. Essa linha melódica forma com o tema um contraponto em polirritmia, de resultado sonoro muito interessante, que se desenvolve até o compasso 50, quando a partir de um movimento descendente com diminuição rítmica (um *accelerando* escrito), prepara as quiálteras do trecho seguinte.

As significativas mudanças em relação à Seção A fazem com que as diferenças entre os temas originais de *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina n° 2* sejam ressaltadas. A linha melódica de caráter intimista, realizada na região médio-grave do violoncelo, e o sutil e delicado acompanhamento realizado na parte do violão, se contrapõem às notas sincopadas na parte da flauta (Seção A), que chegam até a região aguda do instrumento, e aos arpejos rápidos na parte do violão, fazendo com que o tema C1 fique ainda mais introspectivo.

Em b1, apesar de se manter a estrutura harmônica original, do ponto de vista das funções harmônicas, várias extensões são acrescentadas aos acordes, como na Seção A (Ex.9). Outro detalhe importante é que os três últimos compassos desse trecho (c.48-50), que constituem uma pequena ponte de preparação para o surgimento de b2, estão construídos a partir do acorde de sétima da dominante com a quarta suspensa. Sua resolução se dá de maneira muito parecida com o que ocorre em *Clube da Esquina n° 2*, na passagem da Seção A para a Seção B (Ex.6): uma cadência interrompida, só que com o V7/4 resolvendo no IV grau, em vez do II.

Em b2 (Ex.16, c.51-57), tem-se o retorno do ambiente sonoro da Seção A, com a reaparição da parte da flauta, apresentando desta vez o tema C2B, em sua versão alternativa (ver Ex.6). Esse tema é apresentado duas vezes: na primeira sem alterações, e na segunda quase toda uma oitava acima (c.56), sendo que suas duas últimas notas³¹ (Fá# e Mi, c.58 e 59), que encontram-se ampliadas, já fazem parte da subseção seguinte, b3. Do ponto de vista harmônico, continuam sendo acrescentadas várias extensões aos acordes (Ex.9). Surgem também algumas alterações em relação à estrutura harmônica original, a partir da substituição de vários acordes (Ex.10).

31Um detalhe interessante, em relação à versão com letra da canção *Clube da Esquina n° 2*, é que essas duas notas não têm relação com o texto, sendo apenas vocalizadas.

Ex.16 - Clubes das Esquinas: Seção B, b2

No acompanhamento, por sugestão do violonista Celso Bastos, há a utilização de uma fórmula de arpejo que é bastante comum na escrita violonística, formada por quiálteras de seis, conhecida como seis *quiálteras*³² (c.51-54). Esse arpejo traz um colorido diferente ao acompanhamento, e no contexto em que surge é uma variação das fórmulas de arpejos da Seção A (Ex.11), constituídas por semicolcheias e que são retomadas logo em seguida (c.55), terminando com um pequeno prolongamento em colcheia, seguido por uma pausa, que prepara a subseção seguinte (b3). A retomada das fórmulas de arpejo da Seção A representa um importante elemento para a unidade geral do arranjo.

Em b3 (Ex.17, c.58-65) tem-se o reaparecimento do violoncelo, que prossegue a exposição dos temas de C1 - agora variações de C1C - iniciada em b1. Nas partes da flauta e do violão, realiza-se um acompanhamento colaborativo, formado por arpejos em semicolcheias e síncopes, com a utilização de uma textura mais complexa, com maior volume e extensão, o que representa uma mudança significativa em relação ao acompanhamento de

³² Arpejo em movimento ascendente e descendente, realizado a partir da rápida alternância dos dedos da mão direita, subdividindo o tempo em seis partes, e cuja notação mais comum é em semicolcheias (compassos com a semínima como unidade de tempo).

b1, de caráter mais intimista e realizado apenas na parte do violão. É a primeira utilização simultânea dos três instrumentos, o que permanecerá até o final da peça.

Ex.17 - Clubes das Esquinas: Seção B, b3

A junção do acompanhamento colaborativo nas partes da flauta e do violão com os temas de C1C, apresentados pela parte do violoncelo, tem como resultado a fusão dos ambientes sonoros das seções A e B (b1), tendo um papel importantíssimo na preparação para a Seção C, onde há uma sobreposição de elementos de C1 e C2.

Há ainda duas alterações significativas nesse trecho, ambas concebidas também com o intuito de preparar a modulação que ocorre alguns compassos depois (c.66), bem como a sobreposição de temas realizada na seção seguinte (C). A primeira é que o tema C1C, apresentado pela parte do violoncelo, mantém em comum com o original (fig. 2) apenas o ritmo (com exceção dos compassos 60 e 64) e as notas do início das frases (c.58 e 62). A partir da quinta nota de cada frase (c.59 e 63), que é precedida por um

salto de quinta justa (no tema original esse salto é de uma quarta justa), todas as notas são diferentes, embora mantenham a proporção entre si. Essa alteração possibilita que a última nota da melodia seja Mi, e não Ré, como no original, o que facilitará a modulação, já que o Mi é a dominante da tonalidade seguinte (Lá maior).

A outra alteração é que as funções harmônicas desse trecho estão bastante diferentes do original. Em vez da subdominante tem-se o V grau (c.58 e 60), e em vez do acorde menor sobre o I grau, tem-se o II grau (c.59 e 61)³³. Esse procedimento de substituição facilita a modulação para a Seção C, pois a dominante (Ré) será a subdominante da tonalidade seguinte (Lá maior), que, por sinal, é a primeira função a aparecer. A presença da nota Dó# no compasso 62, tanto na parte do violão quanto da flauta, é um prenúncio disso, ou seja, de que o acorde não terá mais função de dominante. O II grau também é um elemento importante nesse sentido, pois é homônimo da tonalidade seguinte.

Concluindo a Seção B, chega-se, na parte da flauta, a uma escala rápida (Lá menor natural), que termina com um mordente inferior na quinta do acorde de dominante (c.64). No compasso seguinte, que tem a presença de mais dois mordentes inferiores, já se tem a dominante (Mi) da próxima tonalidade (Lá maior), na terceira inversão.

3.5. Tratamento polifônico

Clubes das Esquinas, em relação à polifonia, tem características bastante idiomáticas e muitas particularidades, que podem ser observadas em três seções: Introdução, Seção C e Coda. A Introdução e a Coda são elaboradas a partir de um tratamento polifônico de caráter imitativo, tendo como base o elemento temático C2A-2 (Ex.18). A Seção C, por sua vez, é constituída a partir da sobreposição de elementos temáticos de C1 e C2, o que propicia um contraponto bastante peculiar.

33 As extensões presentes nos referidos acordes, bem como sua posição, estão especificadas no Ex.10.



Ex.18 - Clubes das Esquinas: elemento temático C2A-2

Na Introdução (Ex.20), realizada na parte do violão, a polifonia imitativa se dá por movimento direto e contrário, a duas e, posteriormente, três vozes. O tema, antecedente (Ex.19), é apresentado com três alterações em relação ao original (C2A-2): uma pequena modificação no ritmo inicial, onde a primeira nota passa a ser uma semicolcheia (a), em vez de colcheia; o deslocamento do segundo para o quarto tempo; e a ampliação das duas últimas notas (b), que são apresentadas sem repetições.



Ex.19 - Clubes das Esquinas: Introdução (antecedente)

Nos cinco primeiros compassos, formando a imitação, temos o antecedente, a partir da nota Lá3, e três consequentes por movimento direto, a partir das notas Lá2 (8ª abaixo), Mi3 (4ª abaixo) e Mi2 (11ª abaixo), respectivamente (Ex.20).

The score for Ex.20 consists of three staves. The top staff is for Violão (Guitar), starting with a *mf* dynamic and marked as 'Antecedente'. The middle staff is for Violin I (VI), starting with a *mf* dynamic and marked as 'Consequente', with dynamics ranging from *f* to *pp* and including a *cresc.* marking. The bottom staff is for Violin II (VI), starting with a *ff* dynamic and marked as 'Consequente', ending with a *rall.* marking. Annotations 'a', 'b', and 'c' are placed above the staves to indicate specific musical features.

Ex.20 - Clubes das Esquinas: Introdução

No final do quinto compasso, a partir da nota Lá², surge um consequente (a) com características diferentes dos anteriores, pois é formado por movimento contrário ao tema inicial (antecedente). Esse consequente, que dois tempos depois é repetido uma oitava abaixo (b) com a ampliação da segunda nota (Si) e a omissão da terceira (Lá), dá origem a todos os demais, que passam a ser mais curtos e a formar uma progressão, até o compasso 11. Outro detalhe que merece destaque é o surgimento, no compasso 10, da terceira voz, concluindo a progressão e terminando na nota Mi¹, que passa a ter a função de pedal. Sobre este pedal, as demais vozes movimentam-se em terças sobrepostas (c)³⁴, num prolongamento da área da dominante, concluindo a Introdução. Esse trecho, que surge no final do compasso 11, se constitui inicialmente de um arpejo do acorde de dominante na segunda inversão (c.12 e 13), passando em seguida, no final do compasso 13, a um arpejo do acorde de dominante do V grau (dominante secundária) com a quarta suspensa e a nona, só que resolvendo no IV grau da próxima tonalidade (Lá maior), no início da Seção A. A utilização dessa resolução é uma explícita referência a *Clube da Esquina*, onde por várias vezes ocorre a mesma cadência interrompida (V7/4(9) - IV), inclusive com a mesma condução do baixo (Ex.4).

A Seção C (Ex.22, c.66-82), estruturada a partir de uma textura polifônica a três vozes, possui um caráter bastante peculiar, devido à sobreposição dos temas C1B e C2A-1/C2A-2, tendo como base a estrutura harmônica de *Clube da Esquina* (C1), na tonalidade da versão original (Lá maior).

Na parte do violoncelo, na região aguda do instrumento, tem-se a exposição de elementos do tema C1B³⁵, formando a primeira voz da polifonia. Do início dessa seção (c.66), até a primeira nota do compasso 71, é apresentada uma variação das duas primeiras frases de C1B, com mudanças de ritmo (abandono das quiálteras nos compassos 66, 67 e 68 - 1º e 2º tempos), omissão de algumas notas e acréscimo de outras, mas sem perder o contorno melódico básico de graus conjuntos. Porém, da anacruse para o 3º tempo do compasso 71, até o compasso 82, o tema passa a ser apresentado em sua versão original.

34 Essa sequência de terças sobrepostas é uma referência à música caipira brasileira, onde tal recurso é amplamente utilizado.

35 Na seção anterior (B), na parte do violoncelo, haviam sido expostos os temas C1A e C1C.

No final do compasso 70, ainda na parte do violoncelo, tem-se novamente o acréscimo de uma *acicatura*, que é uma referência à Seção A (tema C2A-1) e uma pequena imitação rítmica da parte da flauta, na primeira metade do compasso anterior.

Na parte da flauta realiza-se a segunda voz da polifonia, onde inicialmente tem-se a reexposição dos temas C2A-1 (c.66-69), literalmente, e C2A-2 (c.70-73), com pequenas alterações rítmicas em sua finalização. Em seguida, são apresentadas duas variações de elementos de C2: a primeira de C2A-1 (c.74-77), mantendo a estrutura rítmica, e a segunda de C2A-2 (c.78-81), também mantendo o ritmo, mas apenas na primeira parte. Dessa última variação surge o mesmo elemento temático (fig.19) que é a base do antecedente utilizado na Introdução e que será, juntamente com o acorde V7/4(9), de fundamental importância para o desenvolvimento da Coda.

Na parte do violão realiza-se a estrutura harmônica de C1, com acordes em blocos, apresentados com o ritmo sempre em colcheias, e a terceira voz da polifonia, na linha do baixo, que representa mais um elemento melódico e contribui para a sustentação da harmonia. A movimentação dessa voz está estruturada principalmente a partir das inversões dos acordes. Um bom exemplo disso são os compassos 74 e 75, onde a linha do baixo é toda desenvolvida a partir de um "passeio" por todas as "inversões"³⁶ possíveis do acorde de sétima diminuta a partir do V grau (diminuto auxiliar)³⁷.

Essa terceira voz e os acordes em blocos são novamente uma explícita referência à canção Cais, só que agora a uma vinheta ou poslúdio instrumental (Ex.21), que no arranjo da versão original é realizada na parte do piano, acompanhada de vocalização, e tem a função de coda³⁸.

36 A estrutura peculiar da téttrade diminuta, obtida a partir da sobreposição de três terças menores, faz com que qualquer possível inversão do acorde tenha como resultado estruturas com disposição intervalar idêntica. "Na prática, isso equivale a dizer que os acordes diminutos não possuem inversões." (ALMADA, 2009, p.134).
37 ALMADA, 2009.

38 Essa vinheta também foi utilizada por Milton Nascimento em algumas outras canções, passando a ser um elemento muito característico no contexto de sua obra.

Ex.21 - Cais: vinheta instrumental (trecho)

A escolha da tonalidade (Lá maior) se deu com a intenção de viabilizar a utilização dos temas C1B e C2A-1/C2A-2, sobrepostos na polifonia, sendo que os dois últimos, a partir da mesma tessitura da Seção A. Da maneira como ocorre, essa sobreposição dos dois temas, devido ao caráter modal de C2A-1 e C2A-2, sugere uma ambiguidade modal/tonal, muito próxima a um ambiente politonal (simultaneidade de duas ou mais tonalidades)³⁹, que vai dos compassos 66 a 73 (Ex.22). A partir daí (c.74), as duas partes se fundem, ou seja, passam a compartilhar o mesmo centro tonal (Lá maior).

Outro fator que torna possível a sobreposição dos temas é que, como as estruturas harmônicas de C1 e C2 são parecidas, não há "choques" de C2A-1/C2A-2 com a harmonia de C1: as funções harmônicas originais de C2 acabam sendo substituídas por outras compatíveis. Convém lembrar que a apresentação de elementos de C2 com a estrutura harmônica de C1 teve início na Seção A (Ex.11, c.24-26). A Coda (Ex.24) tem início no compasso 82 (4º tempo), após o final do tema C1B, na parte do violoncelo. Assim como a Introdução - o que representa um fator importante para a unidade do arranjo -, é estruturada a partir de uma polifonia de caráter imitativo, que tem como base um elemento temático gerado a partir de C2A-2 (Ex.23) e o acorde de sétima da dominante com a quarta suspensa (V7/4).

³⁹PEREIRA, 2011.

Esse elemento temático (Ex.23) é o mesmo utilizado na Introdução, onde tem a função de antecedente (Ex.19). Apesar de serem as mesmas notas (com exceção do Mi do terceiro tempo do segundo compasso, que na Introdução é F \sharp), na Coda o centro tonal é outro: Lá maior, em vez de Ré maior. O mesmo elemento temático reaparece ainda no final da Seção C (c.79 - final), na parte da flauta, sendo logo imitado na parte do violão (c.81). É recorrente até o final do arranjo, nas partes da flauta e do violoncelo, sempre em estilo imitativo, surgindo a partir de várias alturas, em movimentos ascendentes e descendentes, tendo como base o acorde V7/4 com várias extensões (9^a, 11^a aum. e 13^a). Tudo isso se dá num ambiente de progressivo aumento do volume sonoro: um grande crescendo realizado na área da dominante (quase sempre com a quarta suspensa) com uma resolução na tônica no penúltimo compasso, onde surge, na parte da flauta, uma pequena frase ascendente que finaliza o arranjo (c. 89 e 90). Também no penúltimo compasso, tem-se novamente, na parte do violão, uma citação da fórmula de arpejo do prelúdio da *Suíte n^o 1 para violoncelo*, de Bach (Ex.15), que conduz ao último acorde, ainda na tônica, só que com o acréscimo de duas extensões cuja presença é bastante marcante: a 6^a e a 11^a aumentada.



Ex.23 - Clubes das Esquinas: elemento temático (Coda)

Ex.24 - Clubes das Esquinas: Coda

4. Conclusão

Tendo como pressuposto a concepção de arranjo como a reestruturação de uma obra musical, com a inserção de novos elementos, constata-se que os processos de criação e elaboração de arranjos podem servir não apenas para a obtenção de repertório novo, mas também como um poderoso meio de expressão musical na busca por novos caminhos estéticos. O Alma Brasileira Trio, ao propor, desde sua concepção, a busca de uma linguagem própria na elaboração de arranjos, teve sempre muito clara essa perspectiva.

Outro aspecto importante em relação ao grupo é a opção por música brasileira do século XX. Seus integrantes vêm, há muitos anos, desenvolvendo uma constante pesquisa e vivenciando relevantes aspectos relativos à música brasileira, o que, sem dúvida, constitui também um importante elemento na caracterização dos rumos estético-musicais adotados.

O fato de o presente pesquisador, como integrante do grupo musical estudado, ter participado ativamente de todas as etapas do processo, sem dúvida, contribuiu positivamente para a realização deste estudo, facilitando a descrição e o acompanhamento dos processos de criação e elaboração, nos quais o caminho percorrido é tão importante quanto o produto final (peças musicais).

Com a utilização de técnicas de arranjo e composição, como desenvolvimento temático, polifonia imitativa, polirritmia, politonalidade, modulação e rearmonização, o Alma Brasileira Trio chegou a soluções criativas no que diz respeito à inserção de elementos idiomáticos em sua escrita musical, principalmente para a formação flauta, violão e violoncelo. Isso pode ser observado na análise apresentada nesse artigo, do arranjo *Clubes das Esquinas*, de Ocelo Mendonça, um dos mais representativos no que diz respeito às características estético-musicais do grupo. Sua abordagem possibilita uma compreensão significativa dos processos de criação e elaboração de arranjos vivenciados, a partir de consistentes exemplos das técnicas e procedimentos musicais adotados, que denotam uma maneira original e idiossincrática de realização musical.

Referências

- ALMADA, Carlos. Harmonia Funcional. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009.
- ALVES, Toninho. Alma Brasileira Trio (CD). Brasília, DF: Independente, 2003.
- _____. Brasília, DF: Entrevista, gravada em fita cassete, realizada no dia 24 de março de 2003.
- BARBEITAS, Flávio. "Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia". PER MUSI, Belo Horizonte, vol. 1, pp. 89-97, 2000.
- BASTOS FILHO, Celso Ribeiro. Alma Brasileira Trio (CD). Brasília: Independente, 2003.
- BORGES, Lô. A via-láctea (disco). São Bernardo do Campo, SP: EMI-Odeon, 064422851, 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol., 1985.
- BORGES, Lô; NASCIMENTO, Milton. Clube da Esquina (disco). São Bernardo do Campo, SP: EMI-Odeon, MOAB 6005/6, 2 discos, 33 rpm, estéreo, 12 pol., 1972.
- BORGES, Márcio. Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina. 4ª edição. São Paulo, SP: Geração Editorial, 2002.

- BOYD, Malcolm. Arrangement. In: The new grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan, Vol.1, pp. 627-632, 1980.
- BRENET, Michel. Diccionario de la música: histórico y técnico. 4ª edição. Barcelona: Editorial Iberia, 1981.
- CHIZZOTTI, Antonio. Pesquisa em ciências humanas e sociais. 4ª edição. São Paulo, SP: Cortez, 2000.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese de Doutorado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2010.
- GUEST, Ian. Arranjo: método prático. Vols. 1-3. 2ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar, 1996.