

O que há de harmônico na melodia? O processo criativo da harmonização a partir das implicações da melodia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Thanise Barbosa Pinto Silva
Universidade de Brasília (UnB) – thanise.silva9@gmail.com

Resumo. Este artigo, que é parte da pesquisa de mestrado acadêmico em andamento, investiga a implicação da melodia no processo de harmonização, no âmbito tonal. Apresenta como objeto de análise dois arranjos - de autoria de Jaime Ernest Dias e da autora deste artigo - sobre a canção *Até Quando*, composta por Sérgio Magalhães. Primeiramente, são discutidos os pressupostos teóricos a respeito da harmonização e do processo criativo. Em seguida, é analisada, à luz da teoria Escala de Acorde, a relação entre melodia e harmonia.

Palavras-chave. Harmonização. Arranjo. Teoria Escala de Acorde. Análise Musical. Processo Criativo.

What is Harmonic in the Melody? The Creative Process of Harmonization based on the Implications of the Melody

Abstract. This article, which is part of the ongoing master research project, explore the implication of the melody in the process of harmonization, in tonal sphere. It presents two arrangements taken as object of analysis - one by Jaime Ernest Dias and the other by this article's author - of the song *Até Quando*, composed by Sérgio Magalhães. First, the theoretical assumption about harmonization and the creative process involved on it will be discussed. Then, in accordance with the Chord Scale Theory, it will be analyzed the relationship between melody and harmony.

Keywords. Harmonization. Musical Arrangement. Chord Scale Theory. Musical Analysis. Creative Process.

1. Introdução

Este artigo é um desdobramento da pesquisa de mestrado que investiga as implicações da melodia na harmonização. Apresenta a análise da harmonização em dois arranjos distintos sobre uma mesma composição, o samba *Até quando* de Sérgio Magalhães. *Até quando* teve cinco publicações, mas serão analisados dois arranjos: o primeiro publicado no álbum autoral do próprio compositor *Ouro do meu peito*, com arranjo de Jaime Ernest Dias (2018); o segundo, no álbum *Vai melhorar*, de Breno Alves, com arranjo da autora deste artigo (2021).

O arranjo - sua concepção e artifícios técnicos - é tema já abordado com profundidade por vários pesquisadores: Sammy Nestico (1993), Ian Guest (1996), Carlos Almada (2006), Paulo Aragão (2007), Luiz Duarte (2012) e outros. Este trabalho pretende ocupar-se de uma das dimensões do arranjo, aquela que “diz respeito a uma série de procedimentos que incluem desde a *harmonização de uma melodia dada* (que pode variar de

um arranjador para outro) até a escolha da instrumentação, do andamento e, em alguns casos, da figuração rítmica da peça” (BESSA, 2005, p. 45- 46, grifos nossos). No âmbito desses procedimentos, o objetivo deste artigo é investigar as implicações harmônicas da melodia de *Até quando*, e analisar duas harmonizações desta melodia à luz da Teoria Escala de Acorde a partir de Nettles e Graf (1997).

2. Harmonização de uma melodia dada

Na prática da música popular, a harmonização de melodias é um recurso imprescindível. Para acompanhar um(a) cantor(a), por exemplo, o(a) instrumentista deve entender a melodia para conciliá-la com a progressão de acordes adequada, levando em conta também o contexto e gênero nos quais a música está inserida. Carlos Almada (2006) reforça a importância desse mesmo entendimento também na realização do arranjo, para não se limitar às harmonias publicadas. Para Almada, se o(a) arranjador(a) “passar ao largo das possibilidades que lhe oferece a melodia, estará desperdiçando uma fonte praticamente inesgotável de recursos que o ajudaria a alcançar o mesmo objetivo [...] de uma forma certamente muito mais artística” (ALMADA, 2006, p. 235). Em sua publicação sobre arranjo, Ian Guest (1996, p. 105) define que a harmonização correta se dá “sem brigas entre melodia e harmonia”.

No entanto, algumas publicações sobre harmonia colocam outras perspectivas. Walter Piston (1959) diz que um músico raramente é convocado a harmonizar melodias, pois faltam oportunidade ou necessidade para sua aplicação. No entanto, o autor entende que

Os passos mentais envolvidos no processo de harmonização fazem-no, entretanto, um dos exercícios mais valiosos no estudo de harmonia, e deveria ser sempre considerado um meio ao invés de uma finalidade (PISTON, 1959, p. 67, tradução nossa)¹.

No período composicional analisado por Piston (1959), o período da prática-comum, quase todas as melodias eram de origem harmônica: “elas se desenvolviam ou a partir de notas de acorde, com o acréscimo de notas melódicas não-harmônicas, ou eram concebidas com um sentido harmônico, manifesto ou implícito” (p. 67, tradução nossa). Dessa forma, o processo de harmonização pode ser visto como um “*redescobrimto* de elementos já existentes” (PISTON, 1959, p. 67, tradução e grifos nossos)². Arnold Schoenberg, no mesmo sentido, argumenta que a melodia é “articulada harmonicamente” e que “não se harmoniza, porém inventa-se com harmonia”; caso haja alguma modificação a ser feita nessa harmonia, será feita através do que “já se encontra de harmônico na constituição da

melodia, ou seja, aproveitar-se de suas particularidades intrínsecas” (SCHOENBERG, 2011, p. 403-404).

Guest também ensina a partir dos mesmos fundamentos: “a harmonia não é propriamente sua, mas da composição; a você compete mais ‘investigar’ do que ‘inventar’” (GUEST, 2006, p. 45). Almada, no contexto da prática do arranjo, arrisca inclusive um termo para nomear a harmonia resultante dessa investigação apontada por Guest:

A esmagadora maioria das melodias traz “codificada” em suas notas a harmonização mais adequada para si. Cabe ao arranjador decifrar tal código, extraindo, por entre inflexões dos mais diferentes tipos, as notas estruturais da linha melódica [...], os pilares que, em geral, estão firmemente alicerçados nessa *harmonia latente* (ALMADA, 2006, p. 235, grifos nossos).

Dessa forma, há um consenso entre os autores no que diz respeito à importância em se investigar o que há de implicação harmônica na melodia, apesar da aplicação prática da harmonização ter-se modificado através do tempo.

3. Processo criativo na Harmonia

A ideia de escrever este artigo surgiu a partir da publicação do álbum *Vai melhorar*, ocasião na qual o intérprete Breno Alves, ao se referir ao arranjo da música *Até quando/Sambista*, perguntou: “ao fazer o arranjo, como você fez para se desligar das harmonias já publicadas?”. Esta pergunta perturba o alicerce teórico apresentado até então e, por isso mesmo, motiva o trabalho de mestrado em curso, uma vez que ela faz desvelar o processo criativo de harmonização como um processo individual e, como tal, suscita não só uma, mas inúmeras possibilidades.

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, em sua Tese *Que acorde ponho aqui?*, destaca essa multiplicidade ao defender que cada caso tem sua particularidade e suas possíveis respostas, e que “o *escolher e combinar* acordes depende de alguma precedência, i.e., depende das *respostas* que já foram dadas e da *memória* ou *desmemória* que queremos e/ou podemos guardar delas” (FREITAS, 2010, p. XXV). Essa “memória ou desmemória” pode ser adquirida tirando de ouvido uma gravação, ou a partir de realização harmônica em quatro partes, ou mesmo através da experimentação, como a instrução de Guest para harmonizar:

Como se faz uma “harmonização”? Resposta: cantando e acompanhando [...] Inicialmente, coloque os acordes desejados em diversos pontos, e vá preenchendo os espaços vazios à medida que as ideias ocorrerem. Faça as correções [...] Repetir e lapidar até ficar satisfatório (GUEST, 2006, p. 45).

As “práticas teóricas” da harmonia são “maneiras de ver a coisa” e que, “por vezes estão em total acordo com a natureza artística das obras musicais, mas, outras vezes, teoria e arte se desassocia tão notavelmente que são pensadas como universos autônomos, coexistentes, inter-relacionados, mas independentes” (FREITAS, 2010, p. XXVI). Isso porque a teoria “não nos diz como a música será escrita no futuro, mas como foi escrita no passado” (PISTON, 1959, p. 1, tradução nossa)³, e sua estabilidade deve ser questionada diante de novas criações. Ao discutir a teoria harmônica como construção simbólica, Genil Pacheco fundamenta a partir de Bohm:

[...] Poder-se-ia dizer que uma teoria é basicamente uma forma de *insight* (ou intuição), ou seja, um modo de olhar o mundo e não uma forma de conhecimento como ele é [...] ao invés de supor que as teorias mais antigas se tornam falsas num determinado momento, dizemos apenas que o homem está desenvolvendo continuamente novas formas de *insight* (BOHM *apud* PACHECO, 2010, p. 29-30).

A partir desse olhar de desenvolvimento de novas formas de *insight*, Pereira, ao refletir sobre o próprio processo composicional, aponta que

o esforço em compreender o processo composicional, de sistematizar as forças que o organizam, de conceber e fundamentar uma teoria, é essencial para se dar um passo adiante no percurso técnico e estético característico de qualquer trajetória criativa (PEREIRA, 2019, p. 135-136).

Nesse sentido, é interesse desta autora buscar tanto a compreensão do processo cognitivo desencadeado na harmonização de uma melodia dada quanto do próprio processo criativo envolvido em seu arranjo.

4. A Teoria Escala de Acorde

Dentre muitas “maneiras de ver a coisa”, tomamos como referência analítica principal - cujos princípios adotamos na orientação do processo criativo da harmonização - a publicação notável sobre a prática da harmonia na música popular (jazz e gêneros relacionados) *The chord scale theory & Jazz Harmony* (NETTLES; GRAF, 1997)⁴. É difundida no Brasil por alguns professores de harmonia, como Guest (2006) e Almir Chediak (2009), com algumas adaptações.

O método “descreve a interrelação direta entre acordes e escalas cujas funções não são independentes e representam ‘dois lados de uma mesma moeda’ funcionando em relação a um centro tonal” (NETTLES; GRAF, p. 10)⁵. De maneira prática, realiza-se a análise funcional da harmonia e, a partir disso, atribui-se uma (ou mais) escala adequada para cada acorde. Cada nota dessa escala estabelecerá, então, uma das qualidades com o acorde do

momento: nota de acorde, nota de tensão (“notas que enriquecem o acorde”), nota evitada (“que comprometem a clareza e/ou identidade no som do acorde”) ou nota de escala (“servem como complementos ou alternativas para reforçar o timbre”)⁶. Por exemplo, em uma música em Dó maior, ao acorde "Em7" (III^m7), em primeiro momento, é atribuída a escala frígia; ao G7 (V7), escala mixolídia; e assim por diante. À medida que são empregados novos tipos de acorde (dominantes secundários, diminutos de passagens, etc), escalas com alterações se fazem necessárias (lídia b7, diminuta simétrica, etc), assim como surgem novas possibilidades de escalas para se aplicar a um acorde, o que evidencia a flexibilidade do método em relação à prática.

Considerando que escalas e acordes “compõem uma unidade com duas manifestações diferentes, cada uma representando a qualidade da outra” (NETTLES; GRAF, 1997, p. 16)⁷, nosso interesse é investigar o sentido inverso do descrito acima. Se não houver mais harmonia para analisar e estabelecer relações entre os acordes, o que de harmônico resta a partir da melodia? Quais as implicações harmônicas dessa melodia? Quais são as possibilidades de acordes que reiteram essas implicações? Quais não reiteram, mas, ainda assim, são possíveis? Qual é a classificação que cada nota da melodia adota a cada novo acorde possível? Diante desses questionamentos, serão apresentadas a investigação e análise das implicações harmônicas da melodia no caso do samba *Até quando*.

5. Contextualização do arranjo

O presente artigo empreende a análise comparativa de dois arranjos do samba *Até quando*, música de Sérgio Magalhães. Evidenciando sua importância para a construção artística do samba em Brasília, Magalhães é autor de composições gravadas em álbuns de outros intérpretes da cidade. Este compositor foi interpretado por artistas como Makley Matos (“Grupo Samba Choro”, 1999), Luciana Oliveira (“O verde do mar”, 2008), Adora Roda (“Mensageiros do samba”, 2013), Ana Reis (“Quisera eu”, 2011), Leonel Laterza (“Guardados”, 2011), entre outros.

Até quando, surgiu a partir de uma vontade - comungada entre Sérgio Magalhães e Cacá Pereira, sambistas da cidade - em concretizar uma composição em parceria. Em entrevista, Magalhães, que admirava as composições de Pereira, conta que, no dia em que marcaram de se encontrar para compor, houve um desencontro e a parceria não se efetivou. Desapontado a partir do desencontro, Magalhães compôs a música, cujos versos revelam a espera: “Até quando esperarei por ti” e “eu vivo só pensando em nós, num samba que me

prometeu”. Ao ouvir essa canção, Pereira se inspirou para compor uma resposta, a música *Sambista*.

A partir dessa interligação entre as canções, Breno Alves, sambista da cidade, resolveu uni-las e gravá-las em uma só faixa. Convidou a autora deste artigo para fazer o arranjo em que foram unidas as duas canções, que pode ser ouvido em https://www.tratore.com.br/um_cd.php?id=28866

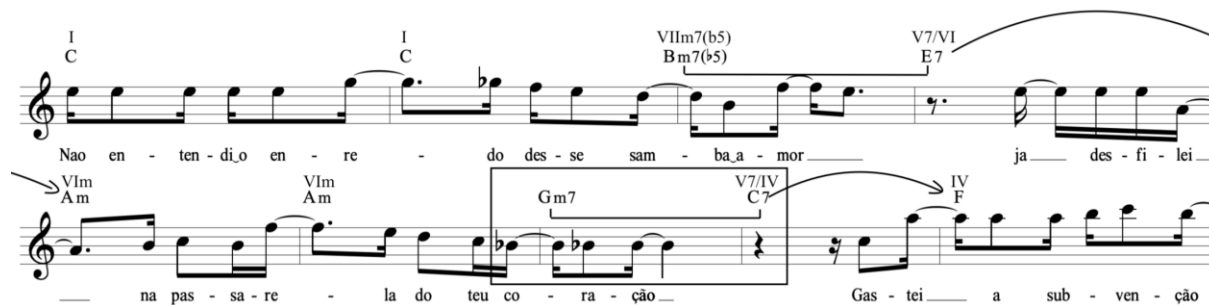
6. Relação entre melodia e harmonia

Até quando é uma melodia de samba, o que pode ser evidenciado pelo desenho rítmico-melódico, que será analisado a seguir, e, principalmente, pelo contexto sócio-cultural no qual se insere o compositor⁸.

Assim como outros gêneros de música popular - como jazz e choro, por exemplo - a tradição do samba contempla algumas progressões características que podem ser reconhecidas nas diversas gravações, em mais de um século de registros, compondo uma espécie de vocabulário de progressões⁹. Pode-se dizer que o uso recorrente dessas progressões também influencia na construção de melodias baseadas em uma sonoridade harmônica já pré-estabelecida, o que foi destacado nas três canções de samba abaixo: *Conversa de botequim* (Noel Rosa e Vadico), *Enredo do meu samba* (Dona Ivone Lara e Jorge Aragão) e *Insensato destino* (Acyr Marques, Maurício Lins e Chiquinho)¹⁰. As três canções, de compositores diferentes, apresentam um discurso harmônico semelhante: o V7 do IV é enfatizado melodicamente, com a 7ª menor do tom, prenunciando a progressão para a subdominante:

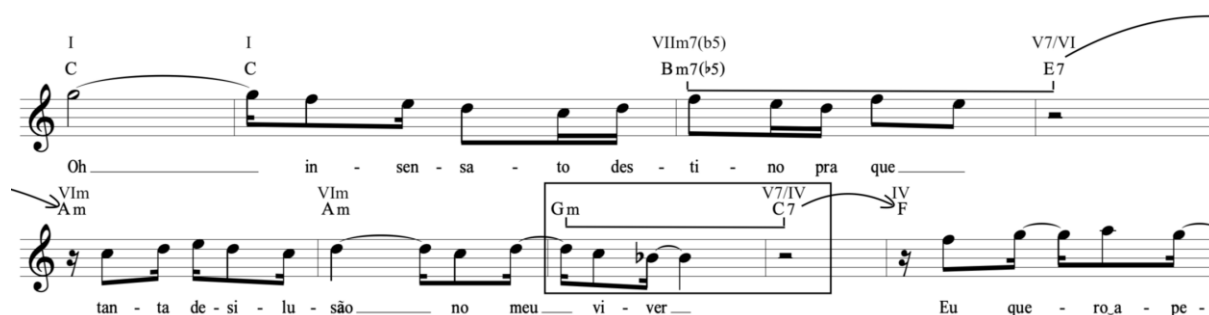


Figura 1 - *Conversa de Botequim*, com destaque para a 7ª menor do tom, reforçando o V7 do IV.



I C I C VIIIm7(b5) Bm7(b5) V7/VI E7
 Nao en - ten - di_o en - re - do des - se sam - ba_a - mor ja des - fi - lei -
 VIIm Am VIIm Am Gm7 V7/IV C7 IV F
 na pas - sa - re - la do teu co - ra - ção Gas - tei a sub - ven - ção

Figura 2 - *Enredo do meu samba*, com destaque para a 7ª menor do tom, reforçando o V7 do IV.



I C I C VIIIm7(b5) Bm7(b5) V7/VI E7
 Oh in - sen - sa - to des - ti - no pra que
 VIIm Am VIIm Am Gm V7/IV C7 IV F
 tan - ta de - si - lu - são no meu vi - ver Eu que - ro_a - pe -

Figura 3 - *Insensato destino*, com destaque para a 7ª menor do tom, reforçando o V7 do IV.

Apesar de diferentes entre si, as três melodias atingem a nota Si \square , a 7ª menor do tom, em localização similar no acompanhamento: juntamente com o sétimo acorde da progressão harmônica. Essa nota possui relevância rítmica no compasso, considerando que aparece ou no primeiro tempo ou dura mais que um tempo, e isso reforça a necessidade de considerá-la pertinente para a escolha de acordes. A nota Si \square faz surgir a tendência de encaminhamento harmônico para o campo da subdominante (Fá). Apesar de existirem diversas outras possibilidades de escolha harmônica neste ponto, os três compositores optaram por confirmar essa tendência e preparar a subdominante.

A partir da compreensão do samba como uma linguagem musical específica, que tem estabelecido um vocabulário próprio de progressões harmônicas, colocaremos sob análise os dois arranjos da melodia de *Até quando* - de Jaime Ernest Dias e da autora deste artigo - com as suas respectivas harmonizações.

7. Análise das implicações da melodia em *Até Quando*



1 Am7(b5) D7/F# Gm7(9) Gm7
 A - té quan - do_es - pe - ra - rei por ti
 4 Cm7(9) F7 Bb7M Bb6
 Ah, co - mo dói meu co - ra - ção Se - rá
 8 Am7(b5) D7(b9) Gm7M(11) Gm7(11) Fm7(9) Bb7(13)
 que su - por - ta - rei es - sa sau - da - de
 14 Cm7(b5) D7 Gm7(9) Gm7(9) C#dim C#dim Dm7 Dm7
 Tris - te e mu - do ovi - o - lãõ es - pe - ran - do, u - ma can - ção da su - a voz Eu vi
 22 Dm7(b5)/Ab G7 Cm7 Ab9 Cm7(b5)/Gb F7 Bb7M Bb9
 - vo só pen - sado em nós num sam - ba que me pro - me - teu
 30 Eb7M(9) F/Eb Bb7M(9) G7(b9)
 Vem, que sou ca - paz de per - do - ar, pa - ra meu pei - to, a - li - vi - ar
 34 Cm7 F7(9) Bb7sus4(9) Bb7(b9)
 can - tan - do sam - ba A - lém do
 38 Em7(b5) F/Eb Dm7(9) Gm7(9)
 mais o que mais pos - so fa - zer se meu co - ra - ção só quer
 42 Cm7 F7(9) Dm7(b5) G7(b9)
 vi - ver pro meu vi - o - lãõ to - car
 46 C7(9) F7(13) Bb Am7(b5) F#
 vo - cê

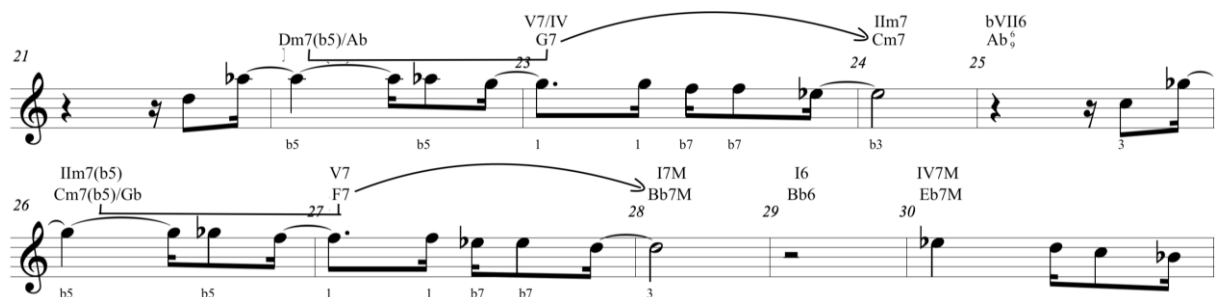
Figura 4 - melodia de *Até quando* na interpretação de Sérgio Magalhães, no álbum *Ouro do meu peito* (2018), com harmonização de Dias.

A melodia de *Até quando* é um samba e isso pode ser ritmicamente observado na presença de subdivisão em semicolcheias, síncopes, síncope ligada a outra(s) síncope(s) e,

principalmente, a antecipação das resoluções, característica da interpretação do gênero, como ilustram, por exemplo, os compassos 2, 6, 8, 10, 15, 16, 18, 20¹¹.

Nos primeiros compassos apresentam-se notas e relações que, em primeiro momento, levam a entender o trecho no tom de Sol menor: notas da melodia (Ré, Mi ♭, Dó, Si ♭, Lá, Sol, Fá), incluindo também o Fá ♭ (sensível desse tom); hierarquia rítmica e fraseológica entre as notas; movimento descendente de Ré em direção a Sol (dominante-tônica); o arpejo do D7, dominante desse tom. Por outro lado, a mesma combinação de notas a manifestar essa hierarquia pode também sugerir outras abordagens. Por se tratar de um processo criativo, há diversas possibilidades de escolha de acordes para cada evento melódico, bem como de progressões de um acorde para outro. Isso depende do que a melodia e o contexto implicam somado ao processo de experimentação.

Destacamos abaixo dois trechos de *Até quando*, com as harmonizações realizadas por Dias e pela autora deste artigo, a fim de se analisar e tornar compreensíveis as escolhas de harmonização. O primeiro deles, que compreende da anacruse do compasso 22 até o compasso 28, inclui uma semifrase - 22 a 24 - sucedida da sua repetição um grau abaixo - 26 a 28 -, conforme a figura 5. Uma possibilidade é estender a abordagem escolhida para a primeira semifrase, simetricamente, para a segunda, o que de fato acontece na harmonização do arranjo de Dias:



The figure shows two staves of music with harmonic analysis. The first staff (measures 21-25) has the following chord symbols and scale degrees: $Dm7(b5)/Ab$ (b5), $V7/IV$ $G7$ (1), $IIm7$ $Cm7$ (b7), and $bVII6$ Ab^{\flat} (b3). The second staff (measures 26-30) has the following chord symbols and scale degrees: $IIm7(b5)$ $Cm7(b5)/Gb$ (b5), $V7$ $F7$ (1), $I7M$ $Bb7M$ (b7), $I6$ $Bb6$ (3), and $IV7M$ $Eb7M$ (b3).

Figura 5 - análise, segundo Teoria Escala de Acorde, da harmonização de Dias, compassos 22-28

A partir dessa implicação, nossa escolha foi aproximada no que diz respeito às funções. Porém, buscou-se contrastar a simetria da melodia com um movimento assimétrico do baixo: Lá ♭- Lá ♭-Sol - Sol na primeira semifrase e Si ♭- Lá - Lá ♭ na sua repetição.

Figura 6 - análise, segundo Teoria Escala de Acorde, da nossa harmonização nos compassos 22-28, com destaque para o movimento contrastante do baixo entre as duas semifrases

O G7, dominante de Cm7 da figura 5 foi substituído pelo A \flat dim e o Dó menor foi sustentado por toda a resolução; no compasso 26, priorizou-se o movimento cromático (Si \flat - Lá - Lá) para alcançar o acorde V7 do IV na terceira inversão. Este último acorde, B \flat , que na figura 5 tinha função tônica, assumiu na figura 6 função de dominante, preparando para o E \flat que virá na próxima frase. A escolha dessa função e a inversão desse acorde foram pensadas para favorecer o arranjo, pois nesse acorde suspendem-se todos os instrumentos para a entrada do violão de 7 cordas.

O primeiro trecho analisado organiza-se em uma semifrase de dois compassos e sua repetição um grau abaixo. Neste segundo trecho, a mesma repetição acontece, mas dessa vez as duas semifrases foram comprimidas em quatro compassos. A figura 7 mostra a harmonização de Dias:

Figura 7 - análise, segundo Teoria Escala de Acorde, da harmonização de Dias, compassos 30-37

As escolhas harmônicas de Dias estão fundamentadas no tom de Si maior, relativo de Sol menor. Partiu-se do IV, também destacado pela melodia, em direção a B \flat , em progressão pelos acordes V7 do II, II, V7. Ao alcançar o B \flat (c. 36), este é transformado em dominante, convocando mais um desdobramento.

Também fundamentadas em Si \square maior, nossas escolhas contemplaram substituições para essa progressão. No primeiro acorde, optou-se pela téttrade E \square 6 ao invés de E \square 7M, evitando a nota Ré (7^a maior). Isso porque

sextas maiores e menores são usadas como alternativas para acordes do tipo maior com 7^a maior ou menor com 7^a maior, especialmente se a nota da melodia é a fundamental do acorde que contém 7^a maior. A fundamental representa uma nota evitada visto que está um semitom acima da 7^a maior. A melodia não pode ser evitada. A alternativa de usar o acorde com 6^a é usada para compensar esse dilema (NETTLES e GRAF, 1997, p. 26, tradução nossa)¹².

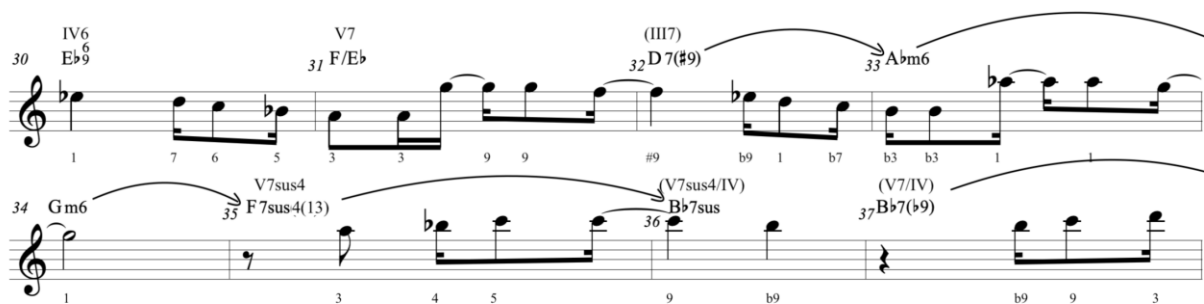


Figura 8 - análise, segundo Teoria Escala de Acorde, da nossa harmonização, compassos 30-37

Para melhor entendimento do restante do trecho, na Figura 8, analisemos a progressão voltando os passos a partir do compasso 35. Neste, com o Si \square na cabeça do segundo tempo, optou-se por manter a função dominante, usando-a, contudo, com a 4^a suspensa. Os compassos 33 e 34 - harmonizados por Dias como G7 resolvendo em Cm - foram por nós considerados originalmente como acordes dominantes estendidos G7 e C7 (NETTLES e GRAF, 1997, p. 51) e, a seguir, substituídos por acordes do tipo menor com sexta. Trata-se, neste caso, de dominantes “disfarçadas” (GUEST, 2006, p. 112), na qual A \square m6 e Gm6 substituem G7 e C7, nessa ordem, o que é possível devido à existência dos mesmos trítomos, Si - Fá e Mi - Si \square , e também porque ambas as situações adequam-se à melodia vigente. O compasso 32, função de tônica na harmonização de Dias, assume a função de dominante com 9^a aumentada reforçada na melodia, integrando a sequência de dominantes D7(\square 9) - A \square m6 - Gm6. O acorde D7(\square 9) poderia também ter sido substituído por E \square m6 ou F \square °, atribuindo à circunstância melódica e fraseológica as escalas de acorde alterada, menor melódica e diminuta, respectivamente. Contudo, a escolha do D7(\square 9) foi priorizada para diversificar a sonoridade de dominantes (D7(\square 9) - A \square m6 - Gm6) e também pelo movimento cromático descendente do baixo Mi \square que o antecede.

De acordo com Pereira (2019, p. 137), “privilegiar a perspectiva do compositor, insistimos, não significa desprezar ou ignorar as demais perspectivas, mas abordar e relevá-las de acordo com uma ótica específica e, reconhecemos, parcial, mas indiscutivelmente necessária”. Além de um desafio, refletir sobre o próprio processo criativo consiste em buscar uma dimensão de percepção autoconsciente que não necessariamente se alcança no momento mesmo em que este processo criativo - subjugado à experimentação, ao sentir, ao fazer musical - se desdobra.

Neste trabalho, parte da pesquisa de mestrado em andamento, procuramos analisar, comparativamente, o processo de harmonização a partir de melodias dadas com o intuito de explorar “o que há de harmônico na melodia” (SCHOENBERG, 2011, p. 403). O processo criativo de harmonização também envolve experimentação e, portanto, muitas abordagens distintas podem ser alcançadas. Tomar a análise da melodia como ponto de partida, examinar quais qualidades e cores cada nota adquire a cada acorde atribuído, permite-nos ultrapassar padrões já consagrados e criar novas abordagens possíveis.

Referências

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1ª reimpressão, 2006. 368 páginas.

ARAGÃO, Paulo. Considerações Sobre o Conceito de Arranjo em Música Popular. *Cadernos do Colóquio*, [S.I.], v. 3, n. 1, p. 94-107, 2007. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/coloquio/article/view/40/8> . Acesso em 27 mai 2021.

BESSA, Virgínia de Almeida. Apontamento para O Estudo do Arranjo na Música Popular Brasileira. In: VI IASPM-AL, 6, 2005, Buenos Aires, Argentina. P. 43-56. Disponível em <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-vi-congreso/?lang=pt> . Acesso em 13 mai 2021.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1986. 370 páginas.

DE CAMPOS RAMOS, Lucas. *O Violão de 6 Cordas e as habilidades de acompanhamento no Choro*. 175 f. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

DUARTE, Luiz Carvalho de. *Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade da obra musical*. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.



FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*. 2010. 817 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284967>>. Acesso em: 11 maio. 2021.

GUEST, Ian. *Arranjo: Método Prático* (volume 1). 6. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora. 1996.

GUEST, Ian. *Harmonia: Método Prático* (volume 1). 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora. 2006.

MAGALHÃES, Sérgio. Entrevista a Thanise Barbosa Pinto Silva. Brasília, 10 mai 2021. Formato áudio (ligação). Não publicada.

NESTICO, Sammy. *The complete arranger*. New York: Fenwood Music Co. Inc, 1993. 338 páginas.

NETTLES, Barrie.; GRAF, Richard. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Germany: Advance Music, 1997. 184 páginas.

OURO DO MEU PEITO. Sérgio Magalhães (Compositor). Jaime Ernest Dias (Arranjador). Brasília, 2018. CD. Disponível em https://tratore.com.br/um_cd.php?id=14597

PACHECO, Genil de Castro “*Que acorde é esse aí?*” *pluralidade: o processo significativo da resignificação de estruturas harmônicas e melódicas*. 159 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

PEREIRA, F. S. Relações semânticas entre texto e música em Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa. *Musica Theorica*, Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, v.4, n.2, p.134–158, agosto a dezembro, 2019. Disponível em <https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/117> acesso em 29 mar 2021.

PISTON, Walter. *Harmony*. London: Lowe and Brydone, 1959. 344 páginas.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. 2. ed. Tradução e notas: Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2011. 578 páginas.

VAI MELHORAR. Breno Alves (Intérprete). Thanise Silva (Arranjadora). Brasília, 2021. CD. Disponível em https://tratore.com.br/um_cd.php?id=28866

Notas

¹ “The mental steps involved in the process of harmonization make it, however, one of the most valuable exercises in the study of harmony, and it should be regarded always as a means rather than an end. The function of a harmony exercise is to clarify principles by practical experience with the material.” (PISTON, 1959, p. 67).

² So the process of harmonization does not mean intention, but in a sense *rediscovery* of elements already in existence” (PISTON, 1959, p. 67, grifos nossos).

³ "It tells not how music will be written in the future, but how music has been written in the past" (PISTON, 1959, p. 1).

⁴ A Teoria Escala de Acorde e a Harmonia do Jazz, a partir de Nettles e Graf (1997). Encontra-se traduzida como Teoria Escala Acorde (PACHECO, 2010) e Escala de Acorde (GUEST, 2006; CHEDIAK, 2009), mas para este artigo será usada a última.

⁵ "It [this book] describes the direct interrelation between chords and scales which do not have independent functions but represent the 'two sides of one coin' functioning in relation to a tonal center" (NETTLES e GRAF, p. 10).

⁶ As definições em parênteses foram retiradas do livro *Harmonia 1* (GUEST, 2006, p. 86-87).

⁷ They form a functional unity with two different manifestations, each representing the qualities of the other” (NETTLES; GRAF, p. 16).

⁸ Sérgio Magalhães nasceu em Duque de Caxias (RJ) onde, com a família e amigos, logo cedo teve contato com o samba. Teve aulas de música com seu tio, e relata que, ao compor, já concebe letra e melodia concomitantemente, geralmente envolvidas numa roupagem de samba na sua escuta interior ("já escuto com a banda", relata). Em relação à harmonia, diz arriscar no violão seu acompanhamento, mas lembra que não é seu instrumento principal; é através da voz e da composição que ele se expressa na música.

⁹ Um exemplo de teoria que organiza esse repertório de progressões é a Teoria das Árvores Harmônicas, desenvolvida por Alencar 7 cordas e difundida no ensino de harmonia do samba e choro. Ainda não foi publicada, mas pode-se encontrá-la referenciada na dissertação "O Violão de 6 Cordas e as habilidades de acompanhamento no Choro" (DE CAMPOS RAMOS, 2016, p. 75).

¹⁰ As melodias em questão foram transcritas a partir das respectivas gravações: *Conversa de botequim*, composição de Noel Rosa, interpretada pelo autor no fonograma Odeon 11257 (1935); *Enredo do meu samba* composição de Dona Ivone Lara e Jorge Aragão, interpretada por Dona Ivone Lara no DVD *Canto de Rainha* (2009); *Insensato Destino*, composição de Acyr Marques, Maurício Lins e Chiquinho, interpretada por Almir Guineto no álbum *Sorriso Novo* (1985). Todas foram transpostas para Dó maior para auxiliar na compreensão.

¹¹ É importante ressaltar que as transcrições deste artigo foram realizadas ponderando aspectos intrínsecos à interpretação aliados à coerência fraseológica. Por exemplo, se houve uma repetição de motivo, mesmo que a interpretação o tenha modificado, a escrita priorizou a concordância com a repetição.

¹² "Major 6 and minor 6 chords are used as alternatives for the maj7 and min(maj)7 chords especially if the melody pitch is the root of a chord containing maj7. The root should represent an avoid note inasmuch as it is a half step above the major 7th. The melody can not be avoided. The alternative 6th chord is used to compensate for this dilemma" (NETTLES; GRAF, 1997, p. 26).