



Ana Luiza e a dicção de Tom Jobim: relação entre letra e música

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: SA-7. TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Thanise Barbosa Pinto Silva
Universidade de Brasília
thanise.silva9@gmail.com

Flávio Santos Pereira
Universidade de Brasília
flaviosp@unb.br

Resumo. Este artigo trata da análise da relação entre letra e música em *Ana Luiza*, de Antônio Carlos Jobim. As ferramentas para a análise musical propriamente dita são tomadas de Nicholas Cook (1987) e as ferramentas para a análise da relação entre letra e música no contexto da canção popular de são tomadas de Luiz Tatit (1999, 2003 e 2012). Fica demonstrada a perícia de Tom Jobim em articular a composição da letra e da música, criando uma relação de influência mútua, o que é marca de sua dicção.

Palavras-chave. Análise musical, Relação letra e música, Canção popular, Tom Jobim, Tensividade.

Title. *Ana Luiza and Tom Jobim's Diction: Relationship Between Lyrics and Music*

Abstract. This article deals with the analysis of the relationship between lyrics and music in *Ana Luiza*, by Antônio Carlos Jobim. The tools for the musical analysis itself are taken from Nicholas Cook (1987) and the tools for the analysis of the relationship between lyrics and music in the context of popular song are taken from Luiz Tatit (1999, 2003 and 2012). Tom Jobim's skill in articulating the composition of the lyrics and music is demonstrated, creating a relationship of mutual influence, which is a hallmark of his diction.

Keywords. Musical analysis, Relationship between lyrics and music, Popular song, Tom Jobim, Tensivity.

1- Introdução

Este trabalho é um desdobramento da pesquisa de Mestrado Acadêmico em andamento, *O que há de harmônico na melodia? Três harmonizações de uma canção*, que investiga o processo criativo associado à harmonização. A fim de explorar a análise da canção popular, adotamos como sujeito de pesquisa a canção *Ana Luiza*, cuja música e letra são de autoria de Antônio Carlos Jobim, que abordaremos à luz dos pressupostos teóricos de Nicholas Cook (1987) e Luiz Tatit (1999, 2003, 2012).



2- O contexto do sujeito de pesquisa: *Matita Perê* e *Ana Luiza*

Ana Luiza é uma das oito canções que compõe o álbum *Matita Perê*, de Antônio Carlos Jobim, lançado em 1973. O álbum foi gravado no estúdio Columbia Records, em Nova Iorque. Em sua pesquisa sobre o trabalho compartilhado entre Jobim e Claus Ogerman, Luiz Duarte (2010) divide a parceria em três linhas de trabalho: *Matita Perê* (1973) pertence à segunda fase, juntamente com *Wave* (1967) e *Urubu* (1976)¹. Segundo Duarte, esta segunda linha de trabalho consiste em composições inéditas ou que não obtiveram grande circulação:

Nessas composições, Jobim transcendeu as barreiras estilísticas impostas pelos interesses mercadológicos e passou a incorporar de maneira mais evidente elementos estilísticos do jazz, da música tradicional europeia e da música de Villa-Lobos, numa linguagem musical que já não poderia ser classificada puramente como Bossa Nova (2010, p. 5).

Os álbuns *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1976) foram custeados com recursos próprios, sem a participação de gravadoras, o que permitiu a Jobim maior liberdade do ponto de vista criativo (DUARTE, 2010, p. 5). *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1976) “dão início à fase mais mateira, mais ecológica, de criações inspiradas ou voltadas para a natureza” (JOBIM, 2022), o que é evidenciado pelos títulos, por exemplo *Águas de Março* e *Matita Perê*, e também pelo léxico de que se servem as letras das canções².

Duarte (2010) aponta que as orquestrações do álbum *Matita Perê*, de um modo geral, apresentam uma novidade em relação aos álbuns anteriores: “a orquestra se faz muito mais presente, as técnicas de arranjo e distribuição de vozes começam a ficar mais elaboradas e a instrumentação se torna mais variada, principalmente no naipe das madeiras” (p. 103-104). Essa novidade é evidente no arranjo de *Ana Luiza*, onde nos parece nítida a presença da orquestra como um dos principais elementos do arranjo.

¹ Jobim e Ogerman trabalharam juntos entre 1963-80 e, ao longo desses 17 anos, Jobim assumiu diferentes linhas de trabalho, resultantes de uma negociação entre a "construção de uma reputação musical no exterior, a contemplação das expectativas mercadológicas e a realização de suas aspirações pessoais como compositor" (DUARTE, 2010, p. 4). A primeira linha de trabalho identificada pelo autor envolve os álbuns *The Composer of Desafinado Plays* (1963), *A Certain Mr. Jobim* (1967) e *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), nos quais Jobim reinterpreta algumas composições que já tinham feito sucesso na interpretação de outros artistas, inserindo composições inéditas em menor quantidade. Esses aspectos se repetirão na terceira linha de trabalho, na qual, representada pelo álbum *Terra Brasilis* (1980), Jobim permite-se revisitar algumas de suas composições de sucesso, adicionando "composições inéditas em menor quantidade, e dando liberdade a Ogerman para explorar técnicas de arranjo mais elaboradas" (DUARTE, 2010, p. 7).

² A tese de Patrícia de Almeida Lopes, *A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman*, aprofunda-se a respeito da faixa que dá título ao álbum, *Matita Perê*, bem como a respeito do arranjo dessa música (LOPES, 2017).

Sobre Ana Luiza, que dá título à canção, o compositor conta:

Ana Luiza foi uma moça bonita que apareceu no Antonio's, num dia que estava chovendo. Ela correu para aquela varandinha do Antonio's. Era uma moça alta, grande, uma grande moça e uma moça grande. Estavam lá Chico Buarque, Carlinhos de Oliveira, uma quadrilha imensa. Chico começou a falar com aquele riso dele, aquelas palavras incríveis e depois a chuva passou e ela foi embora. E ficou o nome. Depois aconteceu que me casei com Ana e mais tarde nasceu minha filha Luiza. (depoimento de Jobim, *HOMEM e OLIVEIRA*, 2012, p. 213).

3- Análise musical e relação letra e música

Em uma das aulas do mestrado na Universidade de Brasília (UnB), o professor Dr. Antenor Corrêa solicitou que cada discente escolhesse para análise uma música que tivesse relevância afetiva em sua vida. A música escolhida por nós foi *Ana Luiza*, de Antônio Carlos Jobim, do álbum *Matita Perê*, de 1973. Jobim foi a primeira escolha que nos ocorreu, pois foi dos primeiros compositores a despertar a paixão desta autora pela música brasileira, o que mais tarde culminou na decisão de fazer da música a sua profissão.

Além do prazer pessoal, realizar a tarefa proposta tornou-se uma oportunidade para expandir a compreensão da canção escolhida por meio da análise musical. Em seu livro *A guide to Musical Analysis* (1987) Nicholas Cook descreve as principais linhas metódicas da análise musical e propõe direcionamentos para o seu empreendimento. O objeto de análise ser uma canção que tenha relevância afetiva para nós, assegura dois fatores fundamentais para a análise, segundo Cook. O primeiro é o pré-requisito para se realizar uma análise sensível: a familiaridade com a música, o que não quer dizer, frisa Cook, familiaridade com a partitura, e sim com “como a música soa” (COOK, p. 232). Esta autora ouviu *Ana Luiza* ao longo de 15 anos e, embora não aplicasse um método específico de análise sistematizado, a escuta evoluiu de “casual” para “analítica” nesse tempo (COOK, p. 228).

O segundo fator é o envolvimento, o interesse pessoal que, segundo Cook, é “a única razão sensata para alguém se interessar por música” (1987, p. 3)³. A melodia de *Ana Luiza*, a harmonização, o arranjo, a instrumentação e os demais elementos que a caracterizam continuam a nos emocionar. A cada escuta o interesse é reforçado, as relações estabelecidas com a canção em escutas anteriores são ressignificadas.

³ I think that the emphasis many analysts place on objectivity and impartiality can only discourage the personal involvement that is, after all, the only sensible reason for anyone being interested in music. (COOK, 1987, p. 3)

O que faz de *Ana Luiza* uma canção única? O que nos pode revelar a análise musical e a investigação da relação entre letra e música? Cook sugere dois questionamentos úteis para orientar essa análise: “qual é a característica notável da peça? e cria-se sentido de movimento para algum objetivo?” (1987, p. 242, tradução nossa)⁴. Chama a nossa atenção como característica das mais notáveis em *Ana Luiza* - e responde ao porquê dessa análise - a relação da letra com a música e os sentidos criados nessa relação. Interessa-nos investigar como o arranjo reforça esses sentidos e que artifícios do arranjo são utilizados com essa finalidade.

Luiz Tatit, autor que se aprofunda no estudo de canção popular, aponta que compor uma canção é “eliminar a fronteira entre o falar e o cantar” (2012, p. 11). Os cancionistas possuem “uma perícia natural para estabelecer relações coerentes entre melodia e letra, dado que a escolha de uma entoação adequada ao que se vai dizer faz parte dos aprendizados mais elementares de toda a comunidade” (TATIT, 1999. P. 150). Assim, a habilidade do cancionista, de acordo com Tatit, está em “converter os discursos orais, cuja sonoridade é por natureza desestabilizada, em canções melódica e linguisticamente estabilizadas, de modo que ele próprio e seus intérpretes-cantores possam reproduzi-las conservando a mesma integridade” (1999, p. 149).

A tensividade⁵ vincula as regiões grave e aguda de uma melodia num percurso contínuo. Por vezes, há um deslocamento da tensividade em favor da frequência (alturas), caracterizado pelo prolongamento da duração das vogais, aumento de extensão de tessitura e de saltos intervalares, desaceleração rítmica, resultando no destaque dos contornos melódicos. O inverso também ocorre: a tensividade se desloca em favor da articulação, o que é caracterizado pela progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques das consoantes, motivos e periodicidade dos acentos, privilegiando o ritmo (TATIT, 2012). Explica Tatit:

[...] emprestando, aqui, uma noção de Eero Tarasti, podemos dizer que a desativação do tempo musical - basicamente, pela moderação dos recortes e pela desaceleração do andamento - reflete a atuação da modalidade do /ser/ sobre o devir melódico, enquanto o processo inverso de ativação do tempo musical - dentro de uma tematização *stricto sensu* - reflete a atuação da modalidade do /fazer/. A modalização do /ser/, que subjaz à melodia e à letra ao mesmo tempo, camufla os estímulos corporais próprios da ação, em proveito de um estado psíquico propenso à paixão. (TATIT, 2003, p. 15).

⁴ Probably the two most useful questions are: what is the most striking feature of the piece? and, does it create a sense of moving towards some goal? (COOK, 1987, p. 242)

⁵ Termo referente à semiótica de vertente tensiva, desenvolvida principalmente por Claude Zilberberg (TATIT, 2019). A partir de Tatit, que o emprega para análise de canções, entendemos que tensividade trata das relações discursivas formadas entre texto e música na canção.

Esses dois modos, do /ser/ e do /fazer/, são neutralizados pelo gesto oral do cancionista “que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só dicção. E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo” (TATIT, 2012, p. 11). Exploraremos, a seguir, alguns processos da dicção de Jobim em *Ana Luiza*.

4- Análise de Ana Luiza

Escolhemos da canção *Ana Luiza* três excertos para análise. Quando, no nosso entendimento, preponderantemente, o processo criativo se clarifica na relação entre melodia e letra, aplicaremos o *mapeamento dos contornos melódicos*, segundo o modelo de Tatit (2003). Quando, para elucidar o processo criativo, detivermo-nos no estudo de elementos propriamente musicais, a análise será ilustrada com exemplos da partitura, que representaremos em três pentagramas: o primeiro a representar melodia, letra e cifra; o segundo as flautas e melodias do piano; e o terceiro a orquestra de cordas⁶. A figura 1 mostra o QR code que dá acesso ao áudio da canção *Ana Luiza*:

Figura 1: QR code que dá acesso ao áudio da música "Ana Luiza"



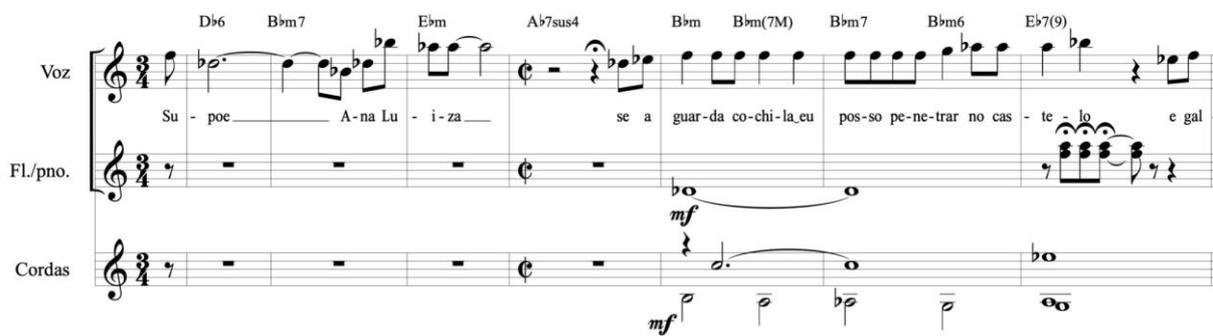
Fonte: código gerado no site <https://www.qrcodefacil.com> a partir do link do Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=oqh18nqWxdQ>

a) “*Se a guarda cochila eu posso penetrar no castelo*”

⁶ A instrumentação completa da gravação de "Ana Luiza" é: voz, flautas, cordas, violão, piano, bateria, sendo que um contrabaixo faz parte da seção rítmico-harmônica, em *pizzicato*.

A música inicia-se com uma introdução em recitativo. Entoadada por Jobim, a melodia é acompanhada por violão, cordas, piano e flautas. Esse trecho é uma expressão do que imagina o autor sobre o que “supõe” Ana Luiza. A seção situa-se em Ré bemol maior, região tonal do II grau abaixado da tonalidade principal de Dó maior, o que reforça harmônica e simbolicamente esta seção como um plano diferente, o plano em que está a supor Ana Luiza.

Figura 02: Início da introdução

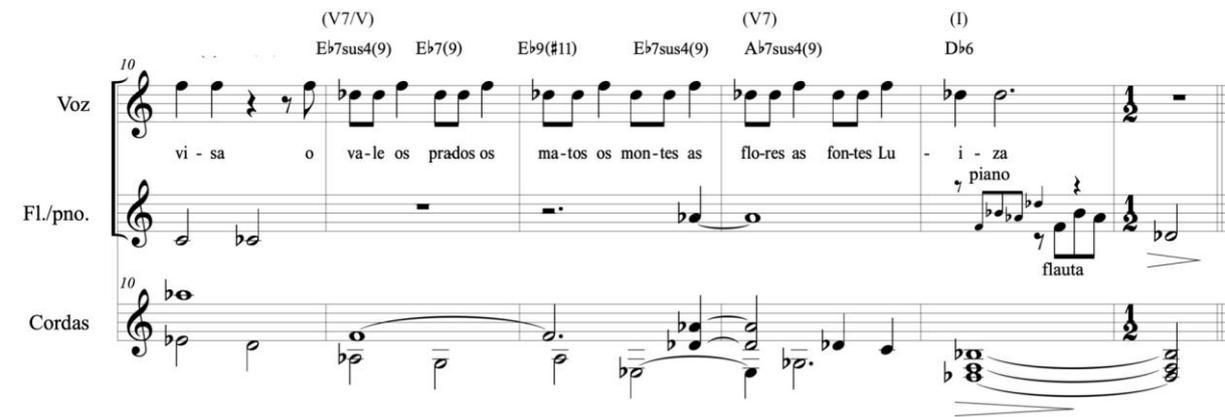


The musical score for the beginning of the introduction is presented in three staves: Voice (Voz), Piano (Fl./pno.), and Strings (Cordas). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The voice part begins with the lyrics "Su - poe A - na Lu - i - za se a guar - da co - chi - la, eu pos - so pe - ne - trar no cas - te - lo e gal -". The piano part features a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note F4, and a half note E4. The strings part provides harmonic support with a series of chords: D6, Bbm7, Ebm, A7sus4, Bbm, Bbm(7M), Bbm7, Bbm6, and Eb7(9). The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*.

Fonte: autores deste artigo

De maneira graciosa e sutil, encontram-se elementos nessa seção que remetem a outros momentos da canção. Por exemplo, o fenômeno que Tatit chama de *enunciação entoativa*, que “é quando o motivo melódico se faz denominador comum dos valores, das virtudes e dos desejos, reunidos todos na conjunção com o enunciador” (TATIT, 2012, p. 170). Na figura 03 é possível verificar o paralelismo entre a reiteração do motivo Fá - Ré \cong - Ré \cong e enunciação dos elementos da natureza (vales, prados, matos, montes, flores, fontes):

Figura 03: Trecho da introdução da música, em Ré \cong maior, região tonal do II grau abaixado de Dó maior, com análise harmônica



The musical score shows three staves: Voice (Voz), Piano (Fl./pno.), and Strings (Cordas). The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 4/4. The score starts at measure 10. The lyrics are: "vi - sa o va - le os pra - dos os ma - tos os mon - tes as flo - res as fon - tes Lu - i - za". Above the voice staff, the harmonic analysis is: (V7/V) Eb7sus4(9), Eb7(9), Eb9(#11), Eb7sus4(9), (V7) Ab7sus4(9), (I) Db6. The piano part includes a piano dynamic marking and a flute part. The strings part includes a 10-measure rest at the beginning.

Fonte: autores deste artigo

Além da enunciação entoativa, encontramos na figura 03 um recurso persuasivo da relação entre melodia e letra, a *figurativização entoativa*. A mesma reincidência do motivo “serve para forjar uma enumeração entoativa à maneira da linguagem coloquial” (TATIT, 2003, p. 13): em nossa fala cotidiana, repetimos o motivo entoativo ao enumerarmos fatos de mesma natureza. O autor explica esse processo:

para o cancionista, [...], a influência das leis entoativas que regem o discurso coloquial é um acontecimento desejável, pois garante ao ouvinte uma rápida, ou até automática, conversão intersemiótica, do sistema da canção para o sistema da língua natural. Mais do que isso, o cancionista geralmente adota - voluntária ou involuntariamente - a estratégia persuasiva de estabelecer equivalências entre os dois sistemas, para tornar mais fluente sua comunicação com o ouvinte. É o que chamamos de figurativização enunciativa" (TATIT, 1999, p. 150).

Nesse trecho, percebe-se também a correspondência dessa reiteração com a organização harmônica: os elementos masculinos da natureza - vales, prados, matos, montes - são harmonizados por acordes de função dominante da dominante V7/V, os elementos femininos - flores, fontes - harmonizados pela função dominante V7 e a inspiração da canção, “Luiza”, entoada com uma espécie de suspiro, harmonizada pela função tônica I. É evidente a intenção do compositor de caracterizar cada conjunto de elementos, separá-los significativamente, com um plano harmônico distinto do ponto de vista funcional.

b) “Primavera, Ana Luiza”

Contrastando com o plano em que o autor supõe por Ana Luiza, a seção A estabelece um plano de realidade, no qual o enunciador expressa seu desejo por acessar Ana Luiza, que é

dinâmica em *crescendo* na música. Os tonemas da região grave, em oposição, desdobram um movimento melódico descendente, compondo com o movimento da região aguda uma textura polifônica a duas vozes. Essa polifonia, que pode ser interpretada como uma representação textural da distância entre o compositor e Ana Luiza, manifesta-se no plano unidimensional da melodia. "Para produzir o som agudo, as vibrações são aceleradas, as cordas esticadas e, nessas condições fisiológicas de alta tensividade, o som é expressado" (TATIT, 1999, p. 164). É perceptível o esforço fisiológico de Jobim para alcançar a nota mais aguda ao mesmo tempo que controla a evolução da melodia por uma intervállica cada vez mais ampla. Esse processo, na terminologia utilizada por Tatit, é classificado como *passionalização*:

a configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. (TATIT, 2003, p. 9).

O excerto da figura 04 é precedido por "na brisa uma canção fala em você, que pergunta, insiste em saber, onde anda Luiza...", sendo seguido de "por que me negas tanto assim...?", com acompanhamento pelas cordas, em dinâmica forte. O sentido da letra de súplica, insistência, questionamento é reforçado por uma elaboração melódica e do arranjo, nos quais reconhecemos, também, o processo de *passionalização*.

c) "Em que lago, em que serra, em que mar se oculta?"

Característica marcante de *Ana Luiza* é a sutileza com que o arranjo reforça os sentidos presentes na relação letra e música. Destaca-se a transição pelas áreas tonais que a música passa. Para Tatit,

do ponto de vista da tonalidade, a própria definição de música está associada a um processo de tensividade ou de afastamento da tônica. Mais precisamente, o jogo de afastamento e aproximação da nota fundamental - sem contudo atingi-la, pois significaria conclusão e término de tensividade - constitui o desenvolvimento harmônico-musical. (1999, p. 152).

Propomos, de forma análoga ao mapeamento dos contornos melódicos, o mapeamento dos contornos harmônicos, o percurso tonal de *Ana Luiza*. Cada trecho da letra foi classificado horizontalmente a partir da forma da música e verticalmente a partir da área tonal correspondente:



Figura 05: Mapeamento dos contornos harmônicos de Ana Luiza

INTRO (Recitativo)	SEÇÃO A	SEÇÃO B	SEÇÃO A'
G:			
Eb:			<p><i>por que me negas tanto assim - instrumental</i></p> <p>eu te amo tanto quem há de resistir a todo encanto que existe, assiste, em Ana Luiza</p>
D:			<p>Escuta, Luiza na brisa uma canção fala em você</p> <p>e pergunta, insiste em saber onde anda Luiza Luiza Luiza Luiza Luiza</p>
Db:	<p>Supõe Ana Luiza se a guarda cochila eu posso penetrar no castelo e galgar as muralhas de onde se divisa o vale, os prados, os matos, os montes as flores, as fontes Luiza</p>		
C:	<p>Ana Luiza eu fiz essa canção pra você</p> <p>que pergunta, precisa saber onde anda Luiza Luiza Luiza Luiza</p> <p>por que me negas tanto assim a primavera se sabes que a última quimera existe no mundo de Ana Luiza</p>		
Bb:		<p>Primavera Ana Luiza teus olhos em que lago em que serra em que mar se oculta</p>	
Am:			





cont. G:	INSTRUMENTAL: SEÇÃO A''	SEÇÃO C	SEÇÃO A
G:	<i>Ana Luiza eu fiz essa canção pra você que pergunta, precisa saber onde anda Luiza, Luiza</i>		
Eb:	<i>eu fiz essa canção pra você</i>		
D:			
Db:			
C:	<i>Ana Luiza</i> Luiza		<i>Ana Luiza eu fiz essa canção pra você que pergunta, precisa saber onde anda</i>
Bb:			
Am:		Ana Luiza Ana Luiza Ana Luiza Ana Luiza	

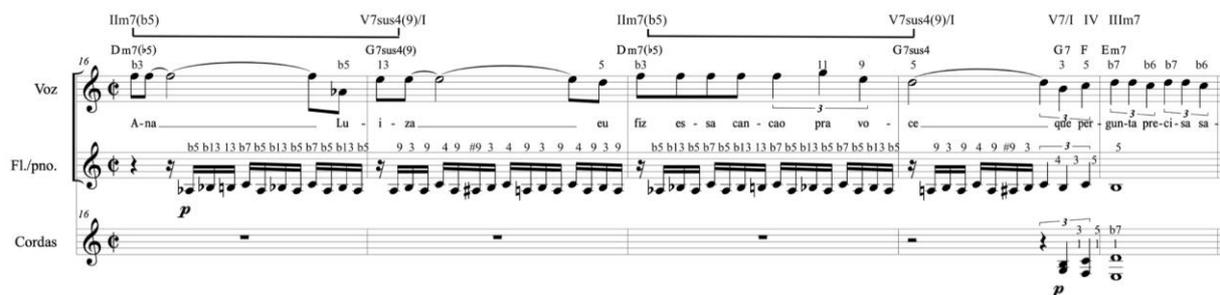
Fonte da letra: Homem e Oliveira (2012)
Fonte do mapeamento: autores deste artigo



Por meio desse mapeamento, é possível constatar o princípio da tensividade também nas áreas tonais que *Ana Luiza* percorre. A disposição dessas áreas no quadro da figura 05 informa sobre a evolução da tensividade harmônica da canção. Comentaremos cada seção, analisando a relação dessa tensividade com o arranjo da música.

Após a introdução em Ré bemol maior, a *passionalização* de "Ana Luiza" contrasta com o contracanto das flautas que caminha hesitante por graus conjuntos associados a movimentos cromáticos, como mostra a figura 06. O tema do contracanto de flautas é retomado a cada vez que se instaura o sentido de inacessibilidade ao mundo de Ana Luiza:

Figura 06: Análise harmônica e análise melódica do início da seção A, segundo a teoria escala-acorde⁹



The musical score for the beginning of section A of 'Ana Luiza' is presented in three staves: Voice (Voz), Flute/Piano (Fl./pno.), and Strings (Cordas). The key signature is one flat (B-flat major). The vocal melody is written in treble clef with lyrics: 'A-na Lu-iz-a eu fiz es-sa can-cao pra vo-ce que per-gun-ta pre-ci-sa-sa'. The piano accompaniment is in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The string accompaniment is in bass clef, playing a simple harmonic accompaniment. Above the vocal staff, harmonic analysis is provided for each measure, including chord symbols like Dm7(b5), G7sus4(9), and Em7, along with scale degrees (e.g., 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13). The piano part includes fingering numbers (e.g., 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13) and dynamic markings like 'p' (piano). The string part also includes fingering numbers and a dynamic marking 'p'.

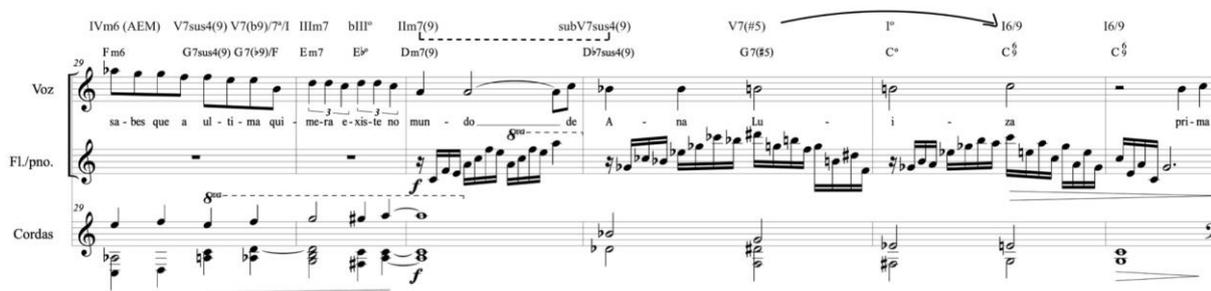
Fonte: autores deste artigo

Junto com a linha do baixo, os elementos melódicos da figura 06 - melodia da voz e contracanto das flautas - realizam a harmonia Dm7(\cong 5) - G7sus4(9), II e V de Dó, que implica modos distintos: a nota Lá \cong em Dm7(\cong 5) aponta em direção ao campo harmônico de Dó menor e as notas Lá e Mi (melodia da voz) em G7sus4(9) apontam em direção ao campo harmônico de Dó maior. A expectativa a respeito da resolução é ambígua, o que, interpretamos, é representação harmônica da ambiguidade existente no desejo do enunciador por acessar um mundo idealizado que lhe é inacessível, o mundo de Ana Luiza. Contrariando ambas expectativas de resolução, a harmonia progride para o acorde Em7 e em seguida adotam-se caminhos harmônicos ambíguos no que diz respeito à definição da tonalidade. Efetivamente, o acorde I, C, só será atingido ao final da seção, como ilustrado na figura 07, 17 compassos após seu início, confirmando o tom de Dó maior, quando se remete ao "mundo de Ana Luiza". Nesse momento de preparação da tônica, no qual a orquestra executa dinâmica

⁹ A teoria escala-acorde foi desenvolvida na Berklee e sistematizada por Barrie Nettles e Richard Graf (1997), é difundida no Brasil por alguns autores, como Ian Guest (2006) e Almir Chediak (1986).

crescendo - e retrai quando se atinge o acorde C -, é retomada a ideia rítmica do tema do contracanto das flautas. Porém, o movimento melódico se dá por saltos melódicos e arpejos que percorrem ampla tessitura do instrumento.

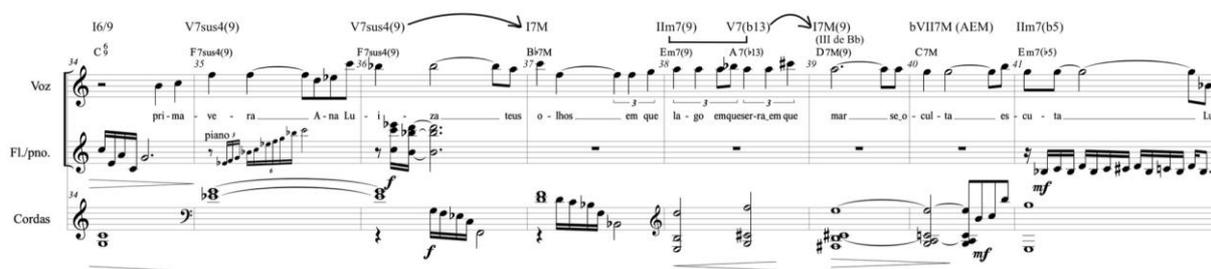
Figura 07: Análise harmônica do final da seção A



Fonte: autores deste artigo

A remissão ao mundo de Ana Luiza é desenvolvida na seção B, em Si bemol maior, ilustrado na figura 08. Retoma-se a associação de elementos da natureza (primavera, lago, serra, mar) a Ana Luiza, também presente na introdução. Essa associação é acompanhada por uma intensificação da dinâmica e exploração da tessitura mais grave e robusta das cordas, e conclui numa modulação para Ré maior, o III grau de Si bemol maior.

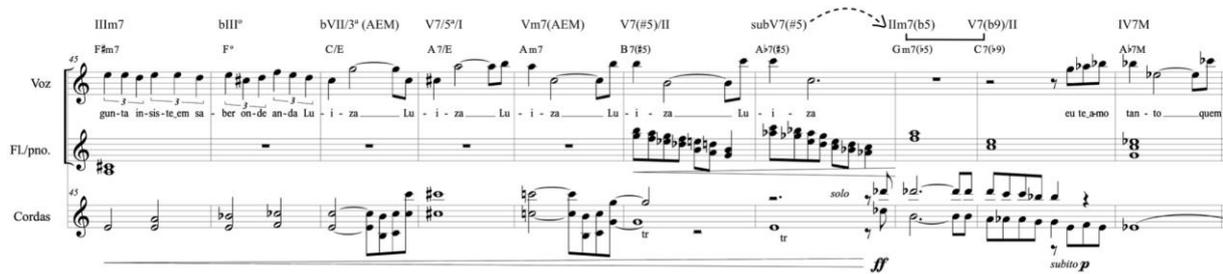
Figura 08: Seção B e início da seção A'



Fonte: autores deste artigo

O novo tom, Ré maior, é confirmado na seção A', que se inicia no compasso 41 da figura 09. Na *passionalização* de "Luiza", nessa reexposição, exemplificada pela figura 09, a melodia alcança a nota mais aguda da canção, tensividade corroborada pela intensificação da dinâmica da orquestra. Esse cenário culmina em uma modulação para Mi bemol maior e na declaração do enunciador, "eu te amo tanto":

Figura 09: Seção A'

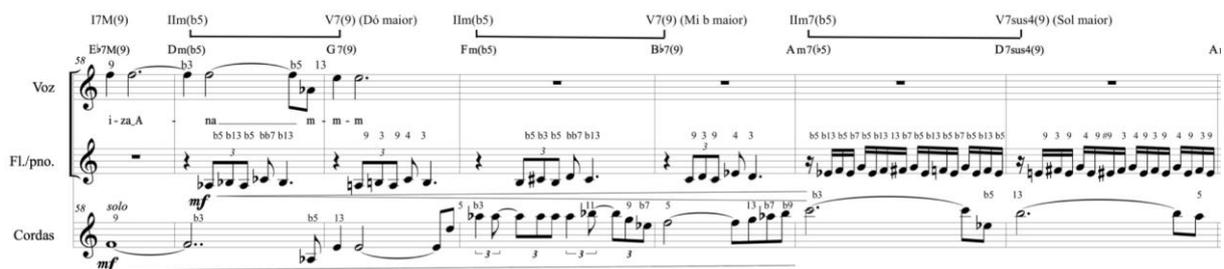


Musical score for Seção A'. The score includes three staves: Voice (Voz), Piano (FL/pno.), and Strings (Cordas). The vocal line has lyrics: "gun-ta in-sis-te-em sa-ber on-dé an-da Lu-i-za Lu-i-za Lu-i-za Lu-i-za Lu-i-za eu te amo tan-to-que-m". The piano accompaniment features chords and arpeggios. The strings play a melodic line with dynamics *ff* and *subito p*. Chord symbols above the staff include: III^m7, bIII[°], bVII³ (AEM), V7⁵/I, Vm7(AEM), V7(#5)/II, subV7(#5), III^m7(b5), V7(b9)/II, IV7M, F#m7, F[°], C/E, A7/E, Am7, B7(#5), A7(#5), Gm7(b5), C7(b9), and A7M.

Fonte: autores deste artigo

O "encanto irresistível de Ana Luiza" anunciado ao final de A' é empreendido em uma reexposição instrumental, que denominamos A'', cujo início mostra a figura 10. As cordas conduzem a melodia da seção A, passando por três áreas tonais distantes de intervalo de 3^a ascendente: Dó, Mi \cong e Sol. O tema do contracanto de flautas é dilatado ritmicamente e cria-se um novo motivo melódico: no compasso 59, por exemplo, o movimento melódico estrutural é Lá \cong - Si \cong , com Si \cong bordadura de Lá \cong e Dó \cong appogiatura de Si \cong . O movimento geral do motivo nos compassos 59 a 62 é ascendente, perpassando pelas tonalidades de Dó e Mi bemol maior, o que culmina no retorno literal do tema no compasso 63, na tonalidade de Sol maior. Nosso sentimento é que a evolução ascendente do motivo da variação do tema, criado a partir do atrito da appogiatura com o acorde contraposto, é um dos elementos mais atrativos e belos do arranjo.

Figura 10: Análise harmônica e análise melódica na seção instrumental



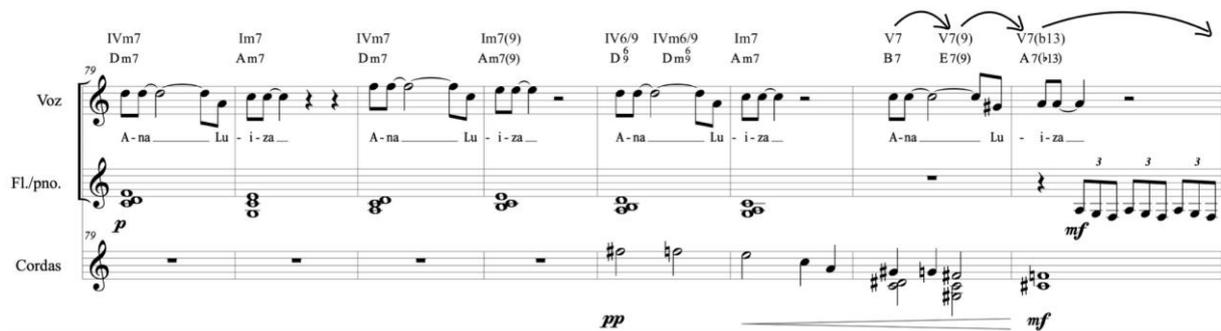
Musical score for Seção A''. The score includes three staves: Voice (Voz), Piano (FL/pno.), and Strings (Cordas). The vocal line has lyrics: "i-za_A na m - m - m". The piano accompaniment features chords and arpeggios. The strings play a melodic line with dynamics *mf*. Chord symbols above the staff include: I7M(9), III^m(b5), V7(9) (Dó maior), III^m(b5), V7(9) (Mi b maior), III^m7(b5), V7sus4(9) (Sol maior), Eb7M(9), Dm(b5), G7(9), Fm(b5), Bb7(9), Am7(b5), and D7sus4(9). Fingerings and other performance instructions are also present.

Fonte: autores deste artigo

Na figura 11, que ilustra a seção C, "Ana Luiza" é entoada quatro vezes, na tonalidade de Lá menor. O clima passional e de intensidade revertem-se a um clima de

calmaria, evidenciado pelo baixo pedal em Lá, pela melodia constituída de intervalos pequenos, pelo acompanhamento de acordes em semibreve nas flautas e pela dinâmica em pouca intensidade. Na harmonia, dois acordes acompanham essa melodia, Dm7 e Am7, contrastando com o jogo de afastamento e aproximação da tônica vigente até então. Essa calmaria é perturbada pelo retorno agudo em *pianíssimo* penetrante das cordas, e com elas retoma-se o jogo tonal e a dinâmica anterior:

Figura 11: Seção C

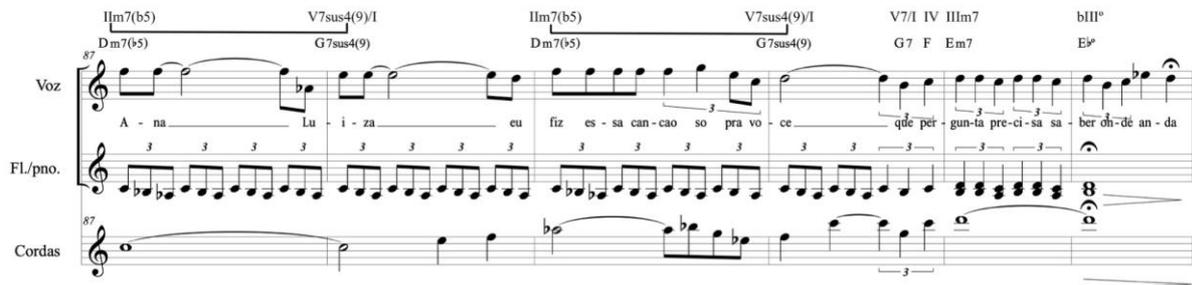


The musical score for Section C consists of three staves: Voice (Voz), Flute/Piano (Fl./pno.), and Strings (Cordas). The vocal line is in treble clef and contains the lyrics "A-na Lu-i-za" repeated three times. The piano accompaniment is in treble clef and features a steady accompaniment of chords. The string accompaniment is in bass clef and features a low pedal point in the bass register. The score includes various chord symbols above the vocal line, such as IVm7, Im7, IVm6/9, and V7. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte).

Fonte: autores deste artigo

A música finaliza com a reexposição do início de A, ilustrada na figura 12, em Dó maior - "Ana Luiza, eu fiz essa canção pra você, que pergunta, precisa saber, onde anda" - e suspende-se ao final, sem a continuação da frase, suspensão que é afirmada na escolha do acorde diminuto como último acorde da música. O tema do contracanto das flautas é retomado, porém dissolvido ritmicamente - de semicolcheias para tercinas, e dessa vez contraposto da melodia aguda das cordas. Para nós, a reapresentação do início da música ao final reafirma o fato de a idealização do enunciador não ter se convertido em realidade, ideia que se perpetua através da suspensão.

Figura 12: Reexposição da seção A ao final da música



Fonte: autores deste artigo

A figura 13 mostra o QR code referente ao áudio da canção *Ana Luiza* sincronizado com a partitura completa, da qual foram retirados os exemplos deste artigo:

Figura 13: QR Code que dá acesso à partitura completa sincronizada com o áudio



Fonte: código gerado no site <https://www.qrcodefacil.com> a partir do link do Youtube

<https://youtu.be/wbnjbUwdxw>

5- Considerações finais

"Tom Jobim pôs toda a sua competência musical (teórica e intuitiva) a serviço da canção" (TATIT, 2012, p. 161). O compositor é capaz de articular com a mesma perícia a composição da letra e da música, criando uma relação de influência mútua, marca de sua dicção, como pudemos demonstrar nesta análise.

Neste trabalho procuramos analisar a relação entre letra e música de *Ana Luiza*. Foram considerados relevantes para análise aspectos da tensividade a partir de Tatit (1999,

2003 e 2012) e ferramentas para análise musical a partir de Cook (1987). A realização de uma análise, acreditamos, deve ser acompanhada de auto-interrogações - buscando formular as perguntas adequadas à análise da obra - e partir da construção da familiaridade com a música. (COOK, 1987). Porque *Ana Luiza* é uma canção única, porque nos sensibiliza de modo especial foi a questão motivadora desta análise. Em *Ana Luiza*, além do contorno melódico que a distingue, a análise realizada nos permitiu revelar também as transições das áreas tonais como característica marcante do processo de interação entre letra e música. O planejamento tonal junto com elementos do arranjo, iluminam e reforçam os sentidos comunicados pelo entoador, e fazem de *Ana Luiza* uma canção única.

Referências

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

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

GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. Vol 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora. 2006

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. *História de Canções: Tom Jobim*. São Paulo: Leya, 2012.

LOPES, Patrícia de A. F. *A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman*. São Paulo, 2017. 289 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

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

MATITA PERÊ. Antônio Carlos Jobim (Compositor). Nova Iorque: Columbia Records, 1973. LP.

JOBIM, Antônio Carlos. Trecho de descrição sobre o álbum. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8235> . Acesso em: 9 jun. 2022.

TATIT, Luiz. Da tensividade musical à tensividade entoativa. *Rev. ANPPOL*, [s. l.], v. 6/7, p. 149-173, jan/dez 1999. Disponível em: <https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/331>. Acesso em: 20 jun. 2022

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*,



[s. l.], v. 1, nº 2, p. 7-24, dez 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623>. Acesso em: 2 jun. 2022.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2 ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2012

TATIT, Luiz. Bases do pensamento tensivo. *Estudos Semióticos*. [on-line] Volume 15, Edição Especial, São Paulo, Abril de 2019, p. 11–26. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/156045>. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima. Acesso em 07 set. 2022.

