

Marta Saré de Edu Lobo: memórias híbridas

Everson Ribeiro Bastos (UFG, Goiânia, GO)

everson.bastos@yahoo.com.br

Adriana Fernandes (UFPB, João Pessoa, PB)

fernandesufpb@gmail.com

Resumo: Nos anos de 1960, Edu Lobo era reconhecido pela preocupação estética e social em sua música. Os elementos para elaboração destas composições eram oriundos da música nordestina, da bossa nova e posteriormente da música "erudita". A partir de alguns conceitos de hibridismo, buscou-se entender as fontes musicais reelaboradas por Edu Lobo, mais especificamente na canção *Memórias de Marta Saré* (1968 - Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri). O resultado deste estudo revela que as hibridações elaboradas nesta canção evidenciam alguns aspectos que explicam a singularidade do compositor, além de mostrar como os próprios conceitos de hibridismo se misturam nesta obra, cuja partitura está publicada às p.159-166 nesse número 30 de *Per Musi*.

Palavras-Chave: *Memórias de Marta Saré* de Edu Lobo; hibridismo na música brasileira; música e teatro.

Marta Saré by Edu Lobo: hybrid memories

Abstract: In the 1960s Edu Lobo was recognized through aesthetic and social concerns in his music. The elements in the preparation of these compositions came from Brazilian Northeastern's music, bossa nova and later on from "classical" music. Dealing with some concepts of hybridism, we sought to understand the musical sources developed by Edu Lobo, specifically in the song *Memórias de Marta Saré* (*Marta Saré's Memories*, 1968 - Edu Lobo and Gianfrancesco Guarnieri). The result of this study shows some aspects that explain the uniqueness of the composer, the hybrids produced by him, and also how the very concepts of hybridism blend in this piece, which score is published on pp.159-166 in this *Per Musi* issue.

Keywords: *Memórias de Marta Saré* by Edu Lobo; hybridism in Brazilian music; music and theater.

1- Os conceitos de hibridismo

Segundo KERN (2004), o termo hibridismo foi usado inicialmente nas ciências biológicas, sendo que a primeira referência de destaque foi utilizada por Charles Darwin (1809-1882) no seu impactante livro *On the origins of species*¹. Neste livro ela aborda o hibridismo como a mistura de espécies animais e vegetais, e aponta que nas espécies "puras" os órgãos de reprodução são perfeitos, enquanto nos híbridos não. No entanto KERN (2004) aponta que Darwin entende que "[...] o cruzamento entre espécies é, sim, possível, e não parece ser "[...] vontade da Natureza que seja evitado" (p.54).

Em uma concepção etimológica, BERN (2004) apresenta que a palavra híbrida, do grego *hibris*, "[...] remete a "ultraje", correspondente a uma miscigenação ou mistura que viola as leis naturais" (p.99), surgindo assim a visão de que híbrido é anormal. Esta palavra refere-se à reunião de dois ou mais elementos que dão origem a um terceiro, onde um destes elementos pode-se destacar mais que o outro.

Segundo BERN (2004), os termos mestiçagem (misturas de raças) ou sincretismo (misturas religiosas), estão sendo substituídos por híbrido ou hibridação, principalmente pela crítica pós-moderna. CANCLINI (2006) explica a sua preferência pelo termo hibridação: "[...] aparece mais dúctil² para nomear não só combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos" (p.XXIX).

Na visão de BURKE (2003) o hibridismo pode ser positivo, no sentido de "[...] que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade" (p.17); e negativo, devido à possível "[...] perda de tradições regionais e de raízes locais" (p.18). Já CANCLINI (2006) entende que a questão não é o desaparecimento de tradições diante da modernização e conseqüentemente da hibridação, mas sim como estas tradições estão se transformando (p.218). Na concepção de CANCLINI (2006) a hibridação refere-se a:

[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações. Razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (p.XIX).

O conceito de hibridismo e o seu uso como matéria para o capitalismo é apresentado por ABDALA JR.(2004) como elemento que “[...] favorece a disseminação das mais variadas possibilidades de consumo” (p.18), relacionando a criação híbrida à adequação das expectativas dos consumidores, ou seja, na opinião dele, favorece a “cultura do dinheiro” (p.18). No entanto

[...] o conceito de hibridismo, não obstante, favorece o entendimento entre as pessoas e povos desde que não se reduza a um pastiche sem história. É das formas misturadas, crioulas³, diríamos, que é possível se promover uma coexistência contraditória, onde cada unidade considerada não se anule na outra; ou não se feche nas perspectivas da guetização ou dos fundamentalismos (ABDALA JR., 2004, p.19).

BERN (2004) também alerta que talvez

[...] o conceito de híbrido corresponda a mais uma utopia (da pós-modernidade), que encobriria um certo imperialismo cultural prestes a apropriar-se de elementos de culturas marginalizadas para reutilizá-las a partir dos paradigmas de aceitabilidade das culturas hegemônicas. Tratar-se-ia então apenas de um processo de glamourização de objetos culturais originários da cultura popular ou de massas para inseri-los em outra esfera de consumo, a da cultura de elite. Mas se por híbrido queremos nos referir a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador (p.100 e 101).

Ainda em relação aos problemas em torno do hibridismo, BHABHA (2005) apresenta que este termo não soluciona os conflitos entre duas culturas “[...] em um jogo dialético de “reconhecimento” (p.165)”.

[...] O hibridismo é uma problemática de representação e de individualização colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento (p.165).

Diante de tal concepção, é importante ressaltar que logo na introdução de seu livro, CANCLINI (2006) esclarece de forma indireta as limitações do conceito de hibridação, não se tratando de “[...] fusões sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina” (p.XVIII). Essa postura é reforçada nos escritos de Alberto MOREIRAS (1999) quando ele encara a hibridização como uma poderosa ferramenta política que pode relativizar as discussões de etnicidade, gênero e identidade nacional, principalmente quando existe uma tendência essencializadora nestas discussões. A característica flexível, fluida do conceito de híbrido poderia justificar ou garantir a redenção do subalterno, abrindo possibilidades de articulações.

Em suas análises sobre o conceito de hibridismo, KERN (2004) conclui que muitos teóricos contemporâneos, “[...] ainda que muitas vezes seus discursos procurem negar o fato, acabam por aceitar a ideia de que as culturas, mais do que fechadas, são incompatíveis e, quando forçadas a se unir, resultam compostos instáveis” (p.66). KERN (2004) também apresenta duas possibilidades que permeiam a concepção dos teóricos ao tratar politicamente o termo hibridismo: o colonizado resistindo o colonizador através do hibridismo ou o colonizador dominando através do hibridismo.

2- O hibridismo musical

Ao revisar os conceitos de hibridismo, RIOS FILHO (2010) apresenta que a visão deste termo como um conceito que abrange e contempla outros, por exemplo fricção, trânsito e apropriação, é utilizada por diferentes autores entre eles CANCLINI (2006). Neste sentido, RIOS FILHO (2010) também entende que os termos “[...] exotismo, os conceitos de mestiçagem, criolismo, diáspora, nacionalismo, sincretismo, fusão, transnacionalismo, antropofagia e síntese integram o amplo tema da hibridação – e da hibridação musical, por consequência” (p.36 e 37). No entanto, o autor ressalta que apesar de seguir este pensamento, não desconsidera as problemáticas que historicamente surgiram em torno do termo hibridismo.

O hibridismo musical nesta ampla perspectiva apresenta uma considerável literatura, que segundo RIOS FILHO (2010) vem sendo publicada desde meados do século XX. É evidente que com os avanços tecnológicos e a maior complexificação das relações sociais, a publicação de estudos sobre o hibridismo musical aumentou. Segundo RIOS FILHO (2010), grande parte destes trabalhos são da área de musicologia e, “[...] principalmente, do âmbito da sociologia e estudos culturais aplicados à música [...]” (p.34). Também acrescentamos aqui a área de etnomusicologia, como por exemplo o artigo de Sarah Weiss: *Permeable Boundaries: Hybridity, Music, and the Reception of Robert Wilson's I La Galigo*, no *Journal of Ethnomusicology*, 2008.

Especificamente em relação ao hibridismo na música popular brasileira existem algumas pesquisas como ULHÔA, ARAGÃO E TROTTA (2001), ARAGÃO (2001), ZAN (2004 e 2005) BARRETO e BORÉM (2011), PIEDADE (2005 e 2011). Na perspectiva de entender como ocorrem as interações e/ou hibridações na música popular instrumental brasileira, PIEDADE (2005) aborda as relações musicais entre o jazz brasileiro e o jazz norte-americano, defendendo o conceito de fricção de musicalidades. Nesta perspectiva as influências e os elementos musicais adotados pelo jazz brasileiro a partir do jazz norte-americano surgem de uma conflituosa relação de aceitação e negação. Ou seja, ao mesmo tempo em que o jazz brasileiro busca absorver os elementos expressivos do jazz norte-americano também tenta se distanciar dele ao buscar suas próprias memórias nativas, como a utilização da rítmica brasileira e de gêneros musicais brasileiros.

No entanto, para esta pesquisa, delimitou-se abordar o pensamento de hibridismo musical discutidos por VARGAS (2007a e 2007b) que, na nossa compreensão, vai de encontro ao pensamento dos estudos culturais e literários, que mais persistentemente têm estudado o fenômeno da hibridação. Comungamos com suas ideias de que a discussão sobre hibridismo nos traz informações sobre relações de poder e portanto, sobre questões ideológicas que costumam estar disfarçadas quando sob a forma de expressão musical.

Recentemente, PIEDADE (2011) aborda a fricção de musicalidades como hibridismo contrastivo, no qual as diferenças não são dissolvidas no novo produto gerado. Neste caso, o resultado do hibridismo contrastivo é o elemento A junto com o elemento B, que resulta em AB. Em contrapartida o autor também apresenta o hibridismo homeostático, onde A e B resultam em C, e segundo o autor este produto é estável, possui equilíbrio e representa uma real fusão (PIEADADE, 2011, p.104). Para PIEDADE (2011), no contexto musical o hibridismo contrastivo é o mais comum, além de ser considerado uma fase que pode levar ao hibridismo homeostático.

Analisando os conceitos de PIEDADE (2005 e 2011), percebe-se alguns pontos de contato com parte dos pensamentos de alguns autores anteriormente citados. Por exemplo, o hibridismo contrastivo de PIEDADE (2011) encontra comunhão parcial com a visão de CANCLINI (2006) e VARGAS (2007b), que reconhecem que o hibridismo é um processo contraditório e conflituoso. VARGAS (2007a) também afirma que o resultado de um objeto pode enviesar um dos elementos e não apagá-lo.

O conceito de hibridismo homeostático de PIEDADE (2011), poderia se aproximar da possibilidade positiva do hibridismo apresentado por BERN (2004), ao dizer que "(...) a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais" (p.100 e 101) e BURKE (2003) citado acima, falando sobre inovação, adaptação e criatividade. No entanto, essa discussão foge ao escopo deste artigo e guardá-la-emos para um trabalho futuro.

De forma generalista e devido a intermitência de trabalhos no Brasil, na área de música hoje, falar de hibridismo ainda é falar em termos pre-darwinianos, ou seja, de forma estéril. É como se o hibridismo em música fosse apenas uma questão de identificação e classificação de elementos que entraram no composto híbrido, limitando-se ao reconhecimento destes elementos formantes. No entanto, quando se entende que estas formações não são aleatórias, elas têm significados e significantes, entende-se também que música faz parte da vida social humana e portanto, está imbricada de ideologia, política, valores que estão sendo utilizados e expressados via musical, e nós, enquanto pesquisadores de música, precisamos nos dar conta da importância destes dados subliminares para o nosso próprio *metier* cotidiano.

A América-Latina é um local onde se encontra simultaneamente a tradição, a modernidade e a pós-modernidade, como nos mostra CANCLINI (2006). O surgimento do hibridismo como instrumento de análise destas relações complexas e justapostas, para além dos padrões teóricos unidirecionais, e com o intuito de não reduzir-se aos "[...] limites estreitos e, ao mesmo tempo, porosos das fronteiras nacionais, [é importante na] busca de suplantar o entendimento adorniano da indústria cultural como fenômeno castrador da percepção e da criatividade na música popular" (VARGAS, 2007a, p.62).

VARGAS (2007a) apresenta um interessante panorama do hibridismo na música popular latino-americana e a sua relação com os avanços tecnológicos:

A música popular latino-americana, sobretudo a partir de sua transformação pelos meios de reprodução e de comunicação, faz-se de sua conformação em mesclas e sobreposições de elementos arcaicos e modernos, nacionais e estrangeiros. Desde os tempos da colonização, com as fusões da harmonia tonal europeia e das polirritmias e melodias modais dos africanos e indígenas, até a difusão em massa por veículos como o rádio e a TV ou no formato mercantil do disco, fita cassete, do compact disc e do MP3 (forma compacta em arquivo digital), e a dinâmica da canção popular sempre foi a da incorporação de elementos externos e da experimentação em novos formatos e instrumentações, apesar mesmo da estandardização imposta pelos processos de mercantilização da música pela indústria fonográfica e pelas mídias (p.62 e 63).

Em muitas hibridações musicais da América Latina observa-se a permanência dos elementos dos "primitivos" justapostos aos dos "civilizados", sendo "[...] as músicas mestiças, produto de peculiares hibridações, que conseguiram enviesar – e não simplesmente apagar – o centro da música ocidental" (VARGAS, 2007a, p.69). Exemplos desta perspectiva podem ser vistas em ulteriores "cristalizações" da música brasileira, como o samba e a bossa-nova. VARGAS (2007b) vai se deter em especial na análise do processo de hibridização no trabalho do grupo específico Chico Science e Nação Zumbi.

Para se abordar a complexidade do hibridismo na cultura, arte e comunicação são necessários enfoques múltiplos e móveis, os quais devem ser conduzidos sem reduzir-se a padrões teóricos unidirecionais e evolucionistas. Lembrando ainda que no caso do estado híbrido deve-se atentar mais para as alterações que para as constâncias (VARGAS, 2007a).

Sem dúvidas o hibridismo ocorre em vários níveis de fusão e o resultado final não será mais os elementos iniciais, e ainda é necessário se considerar como é a percepção destes elementos e do produto e quem é o perceptor.

3- Os hibridismos de Edu Lobo nos anos de 1960

Edu Lobo (1943-), carioca, filho de pernambucanos, desenvolveu nos anos de 1960, a hibridação da bossa nova com as sonoridades nordestinas. Segundo este compositor isto ocorreu pela busca de uma "assinatura":

[...] uma maneira de eu fazer alguma coisa que não fosse repetir o que estava sendo feito, foi misturar essa informação que eu tinha de música nordestina com toda a escola harmônica que eu tinha aprendido na bossa nova. E a minha música começou a se desenvolver dessa maneira. Acho que foi uma saída para ter uma assinatura, para ter uma característica própria (LOBO, 1999, s/p.).

As principais fontes que influenciaram neste processo do lado bossanovista foram nomes como: Vinícius de Moraes, Tom Jobim e Baden Pawel. E do lado nordestino foram as vivências de férias que passou em Recife, da infância até os 18 anos de idade. No entanto, um dos impulsionadores desta junção foi o contato com as letras do seu parceiro composicional Ruy Guerra, “[...] minha música começou a procurar caminhos mais afros, começou a ser mais enraizada, mais preocupada com o folclore, mais sem ser aquela linha radical de só o que é folclore é nacional” (LOBO in MELLO, 1976, p.125). Ou seja, Edu Lobo desterritorializou⁴ e reterritorializou a música nordestina, roformulando-a a partir da junção com a bossa nova.

Segundo NAPOLITANO (2001), Edu Lobo era “[...] considerado a grande esperança – estética, comercial e ideológica – de renovação da MPB⁵ (sobretudo entre 1965 e 1967)” (p.143). É importante lembrar que em meados de 1966, a grande preocupação dos músicos da linha engajada e nacionalista era o avanço comercial da jovem guarda, que gerou um impasse sobre que caminhos deveriam seguir. Esta decisão deveria contemplar os seguintes aspectos: “[...] constituir as diretrizes para a veiculação de uma mensagem nacionalista e engajada e ao mesmo tempo ampliar o público consumidor de MPB” (NAPOLITANO, 2001, p.123).

Portanto, os dilemas da MPB do período citado desenvolviam-se em torno de uma estética (híbrida), que abrangia uma ideologia (político-social), a qual era divulgada dentro da indústria cultural. Aqui observa-se um intrincado processo em que a utilização da música híbrida corresponde às várias problemáticas que giram em torno deste conceito, como foi apresentado anteriormente: mistura estética, representação e resistência social, mercado e consumo.

Um momento interessante da obra de Edu Lobo é a composição de *Memórias de Marta Saré*, elaborada em parceria com Gianfrancesco Guarnieri (letra) para a peça teatral *Marta Saré*, de autoria deste último. Edu Lobo elabora um arranjo para esta canção e participa do *IV Festival da TV Record* de 1968, conquistando o segundo lugar e o prêmio de melhor arranjo⁶. Poder-se-ia ter frisado aqui outras obras em que Edu Lobo se destacou em festivais, como *Arrastão* (Edu Lobo e Vinícius de Moraes) e *Ponteio* (Edu Lobo e Capinan), no entanto é em *Memórias de Marta de Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri) que Edu Lobo evidencia de forma mais intensa a influência da música erudita, ou seja, além da bossa nova e das sonoridades nordestinas, a música erudita aparece com mais força gerando uma nova hibridação. Além disso, esta composição é considerada por Edu Lobo como a sua melhor canção de festivais⁷ (LOBO, 1995, p.34).

Após esta canção a obra deste compositor vai tomando outro rumo, que depois dos seus estudos orquestrais em Los Angeles (1969-1971) desencadeou em uma nova fase composicional nos anos de 1970, seguindo nessa hibridação de bossa nova, sonoridades nordestinas e música erudita. Em relação a este último campo musical, Edu Lobo cita que seus compositores preferidos são: Villa-Lobos, Stravinsky, Debussy, Ravel e Bartók (LOBO, 1999).

4- Análise: *Memórias de Marta Saré*

Como já foi apresentado, a canção *Memórias de Marta Saré* faz parte da peça *Marta Saré*⁸, que foi uma encomenda a Gianfrancesco Guarnieri feita pela atriz Fernanda Montenegro, e a trilha sonora⁹ foi composta por Edu Lobo.

A temática da peça, cuja partitura está publicada às p.159-166 nesse número 30 de *Per Musi*, gira em torno de vários problemas sociais no contexto dos anos de 1960, como a pobreza no nordeste e a ditadura militar, e particularmente questões femininas, como o impedimento de um relacionamento não desejado pelo pai adotivo (Coronel), a violência sexual, a prostituição, o preconceito e o feminismo.

Da mesma forma que a peça, o texto desta canção não segue uma ordem cronológica apesar de ser predominantemente descritivo (GUARNIERI, 2004, p.99). Os fatos apresentados pela letra retratam os vários momentos vividos por Marta Saré (ver tabela no Ex.1), que podem ser resumidos nos seguintes aspectos: bons momentos com seu primeiro amor (Moço Severino), a raiva desse amor impedido e o cotidiano na fazenda onde morava na sua adolescência.

Analisando-se esta canção a partir da gravação do LP *IV Festival da Música Popular Brasileira vol.2*¹⁰, observou-se a seguinte instrumentação e estrutura formal (Ex.2).

A instrumentação contempla duas vozes (Edu Lobo e Marília Medalha), flauta, oboé, fagote, cordas (destaque para o violoncelo), órgão, piano, violão, baixo acústico e bateria. Entre estes instrumentos chama a atenção o destaque dado ao oboé e ao fagote na introdução, típicos instrumentos de orquestra “erudita”¹¹.

Em relação à forma, esta canção apresenta quatro seções principais com um número variável de compassos: introdução, A, B (refrão) C e B1. Após o refrão Edu Lobo criou um interlúdio instrumental que prepara o retorno à parte vocal, seguindo de maneira variada (letra e arranjo) a mesma estrutura já citada, apenas com o acréscimo de um refrão final mais longo: A1, B', C1, B1' e B".

Na interpretação vocal¹² de Marília Medalha e Edu Lobo, percebe-se na maior parte desta obra uma tendência mais bossanovística (naturalidade vocal, sem uso de ornamentos), no entanto, no segundo refrão, a melodia desenvolve-se numa região mais aguda e é interpretada de maneira mais agressiva.

Letra: Memórias de Marta Saré	Interpretação: A partir do texto da peça Marta Sare
<i>A casa lá na fazenda A lua clareando a porta Deixando um brilho claro Nas pedras dos degraus Cristal de lua</i>	Descrevendo a noite na fazenda
<i>Pra dentro, Marta Saré Pra dentro, Marta Saré Pra dentro, Marta Saré, Pra dentro... (refrão)</i>	Momento em que Marta Saré estava conversando com Severino e ao perceberem que ela não estava em casa (fazenda) a chamam para entrar (GUARNIERI, 1968, p.1-25 e 26).
<i>O rosário obrigatório O jantar, lá na cozinha Todo dia à mesma hora As histórias de Dorinha</i>	Cotidiano na fazenda Dorinha – refere-se à Sinhá Deodora, mãe de criação de Marta Saré.
<i>A lanterna azul partida A dor, a palmatória, a raiva A cantiga mais sentida Um galope de cavalo, Moço Severino</i>	Quando coronel entra com uma lanterna na dispensa em que Marta estava trancada de castigo (GUARNIERI, 1968, p. 1-40). Foi castigada por se envolver com o boiadeiro. Severino da boiada chegando, vaqueiro que trabalhava na fazenda, e era o grande amor de Marta Saré (GUARNIERI, 1968, p. 1-28).
<i>Bate forte o coração Dor no peito magoado O sorriso mais sem jeito Do primeiro namorado</i>	Momento em que mostra para Severino como batia seu coração por ele (GUARNIERI, 1968, p. 1-28). Ela apanha de chicote e Severino apanha dos homens do Coronel (GUARNIERI, 1968, p. 1-30). Momento que fazem jura de amor um para o outro, após a jura de Marta Saré, Severino "sorri meio encabulado" (GUARNIERI, 1968, p. 1-28).
<i>Moço Severino contra o sol!</i>	Posição em que Severino chegava cavalgando.

Ex.1 - Tabela de interpretação da letra da canção Memórias de Marta Saré (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)

Nesta canção, o motivo principal aparece no início da Seção A, e influencia a estrutura de vários trechos desta obra. As notas que compõe este motivo são: Fá #, Sol e Mi (Ex.3). A primeira pode ser entendida como nota de passagem para Sol, que é a sétima em relação ao acorde do momento, A7(9, #11), e a nota Mi é a quinta deste acorde. Como se pode observar no Ex.3, a estrutura rítmica deste motivo é composta por um grupo acéfalo de semicolcheias e a relação intervalar entre as notas é de segunda menor ascendente (Fá# - Sol) e terça menor descendente (Sol - Mi).

Melodicamente o trecho inicial da 1ª frase da Seção A corresponde a mesma relação intervalar da principal frase da Seção B (Ex.4).

Consequentemente ambos estão construídos sobre 2ª menor ascendente, 3ª menor descendente, 5ª justa ascendente; 2ª maior descendente, 3ª menor descendente e 2ª menor ascendente. Além disso, estes dois trechos contêm o motivo principal, que equivale às três primeiras notas da 1ª frase da Seção A. Este recurso permite integrar as seções devido à reiteração da ideia inicial.

Já a Seção C, foi elaborada a partir de um motivo baseado em notas repetidas, afinal trata-se da seção contrastante (Ex.5).

No arranjo instrumental também observa-se relações com o principal motivo desta canção, como por exemplo na introdução: o primeiro trecho das sextinas executadas pelo oboé (Ex.6, c.4), é uma parte do motivo principal invertido, pois ao invés de seguir a sequência intervalar 2ª menor ascendente e 3ª menor descendente, é apresentado com 2ª menor ascendente e 3ª menor ascendente. O mesmo ocorre com a primeira parte da melodia apresentada pelo fagote (Ex.6, c.8), que na verdade é uma imitação com alterações da melodia anteriormente apresentada do oboé.

O órgão também destaca o intervalo de 3ª menor descendente, presente no motivo principal (Sol - Mi) (Ex.7, c.9-16). A introdução de *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri) parece um "jogo" de ideias melódicas elaboradas a partir do motivo principal, com o uso de imitações melódicas e explorando a escala mixolídia com quarta aumentada (Ex.7).

Instrumentos	Seções					
	Intro. 16c.	A 11c.	B (Refrão) 18c.	Ponte (2c.)	C 10c.	B1 (Refrão) 10c.
Flauta	X	X	X			
Oboé	X	X				
Fagote	X		X	X	X	
Voz (Marília Medalha)				X	X	X
Voz (Edu Lobo)		X		X		X
Cordas	X	X	X	X		X
Violoncelo	X	X				
Contrabaixo	X	X	X	X	X	X
Órgão	X					
Piano e Violão	X	X	X	X	X	X
Bateria	X	X	X	X	X	X

Instrumentos	Seções									
	Interl. 8c.	A1 11c.	B' (Refrão) 18c.	Ponte (2c.)	C1 10c.	B1' (Refrão) 14c.	Ponte (2c.)	B'' (Refrão) <i>Fade out</i>		
Flauta			Igual Seção B		Igual Seção C	X	X	X		
Oboé		X							X	X
Fagote	X	X								
Voz (M. Medalha)									X	X
Voz (Edu Lobo)		X							X	X
Cordas		X							X	X
Violoncelo	X									
Contrabaixo	X	X							X	X
Órgão										
Piano e Violão	X	X							X	X
Bateria	X	X				X	X			

Ex.2 - Tabela de instrumentação e forma na canção *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)



Ex.3 - Principal motivo rítmico-melódico da canção *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)

Trecho inicial da Frase 1 - seção A

Melodia interpretada por Edu Lobo

A ca - sa lá na fa - zen - -

Frase 1 - seção B (refrão)

Pra den - tro Marta Sa - ré

Ex.4 - Comparação melódica entre o início da Seção A e a Seção B (refrão) na canção *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)

foram: Lá mixolídio #4, Ré mixolídio, Sol mixolídio e dórico e Dó jônico e mixolídio. É interessante notar que a mudança de região modal ocorre por movimentos de 4ª justa ou 5ª justa, com exceção do acorde de Ab7, que é a única passagem evidentemente tonal, mas não numa região onde se desenvolve uma melodia, funciona apenas como uma preparação dominante (SubV7¹³) para o próximo acorde.

A harmonia desta canção também poderia ser observada tonalmente como sequências de dominantes secundárias, no entanto, a permanência de uma mesma fundamental durante seções inteiras sem progressões, possibilita uma estabilidade ou circularidade que faz remeter muito mais ao modal do que ao tonal¹⁴.

Ainda sobre o modalismo, deve-se lembrar que:

Tanto como fenômeno de arte moderna - onde o modalismo pode ser visto como mais um dos ismos do século XX -, quanto como contribuição teórica e técnica, esse campo se fez notar nas práticas teóricas da música popular e também na sua produção artística. (FREITAS, 2008, p.259).

Assim, baseando-nos em PERSICHETTI (1985), pode-se dizer que na canção *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), ocorre modulação modal (mesmo modo que se move para outras regiões) principalmente por movimentos de 4ª justa ascendente e 5ª justa descendente. Já as mudanças de modos que ocorrem mantendo-se o centro modal, tais como nas Seções, C, B1 e B1', é chamado por PERSICHETTI (1985) de intercâmbio modal.

Em relação à base rítmico-harmônica de *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), percebe-se uma aproximação com a bossa nova ou jazz (uso de acordes com 6ª maior, 7ª menor, 9ª maior, 11ª aumentada e 13ª maior), usando piano, violão, bateria e baixo acústico. O violão dedilha os acordes (geralmente em semicolcheias) e o piano realiza a harmonia de forma mais livre. Já o baixo e a bateria realizam conduções rítmicas baseadas no baião e na bossa nova. Um exemplo de condução rítmica bossanovística realizada pela bateria pode ser observado nos c.3-4 (Ex.9), com o chimbau em semicolcheias e aro imitando o tamborim no samba.

O *ostinato* realizado pelo baixo a partir do c.5 (Ex.9) também é usado na bossa nova, sobretudo o motivo rítmico do primeiro tempo (colcheia pontuada e semicolcheia) e o uso de oitavas e quintas dos acordes. Em outro trecho, Seção A1, a condução rítmica está voltada para o baião, o que é evidente na linha do baixo (Ex.10).

Observando-se a relação entre a letra e a música, percebe-se uma conexão geral a partir do modalismo, ou seja, uma temática textual nordestina juntamente com uma sonoridade que remete a este lugar¹⁵. Em alguns trechos também é possível relações mais específicas entre letra e música (melodia e harmonia). Por exemplo, na Seção A, a letra desenvolve-se sobre uma melodia com grande variação rítmica e melódica, composta sobre o acorde mais "tenso" da canção, A7(9, #11), ou seja, através da letra, melodia e da harmonia, Edu Lobo já destaca logo no início desta peça, o quanto as lembranças de Marta Saré na fazenda marcaram a sua vida (Ex.11).

Seções	Intro.	A	B (Ref.)	Ponte	C	B1 (Ref.)
Região modal	Lá Mix. (#4)	Lá Mix. (#4)	Ré Mix.	Acorde de Ab7 (SubV7)	Sol Mix. Sol Dór. Sol Mix. (#4)	Dó Jon. Dó Mix. Lá Mix. (#4)

Seções	Interlúdio	A1	B' (Ref.)	Ponte	C1	B1' (Ref.)	Ponte	B'' (Ref.)
Região modal	Lá Mix. (#4)	Lá Mix. (#4)	Ré Mix.	Acorde de Ab7 (SubV7)	Sol Mix. Sol Dór. Sol Mix. (#4)	Dó Jon. Dó Mix. Lá Mix. (#4)	Ré Mix.	Ré Mix.

Ex.8 – Tabela de seções e regiões modais na canção *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)

Ex.9 – Condução rítmica do baixo e da bateria na introdução da canção *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)

Na Seção B (refrão) a melodia e a letra também se desenvolvem em conexão, no sentido de que o texto repete apenas a frase “*pra dentro Marta Saré*” e a melodia sincopada sobre este texto também se repete sem alteração, com exceção da última frase onde ocorre uma finalização por meio de notas mais longas (Ex.12, c.34-35).

Em relação à Seção contrastante (C), que apresenta um motivo principal baseado em notas repetidas (Ex.5), é possível uma conexão entre a forma natural da reza (oralmente em alturas repetidas) e a letra inicial deste trecho, “*o rosário obrigatório*” (Ex.13). Outros elementos do arranjo também colaboram neste sentido, pois nessa seção a dinâmica dos instrumentos é a menos intensa da canção e é o único momento em que a melodia é cantada apenas por uma voz feminina, de Marília Medalha.

*O rosário obrigatório/ O jantar lá na cozinha
 Todo dia a mesma hora/ as histórias de Dorinha*

Através de timbres e procedimentos dos instrumentos também percebe-se que em alguns trechos o texto é evidenciado por semelhança (iconicidade¹⁶), como a flauta e o fagote em relação ao texto: “*deixando um brilho claro*” (Ex.14). A flauta faz um rápido arpejo descendente

na região aguda, encerrando a idéia melódica com o oboé, ambos enfatizando a nona (Si) e a décima primeira aumentada (Ré#) do acorde de A7(9, #11).

No quesito arranjo e orquestração, observou-se um grande número de detalhes para contrastar as seções e o texto da canção. Sobretudo as linhas melódicas sutilmente compostas pelo oboé (Ex.13), flauta (Ex.15, c.40 e 41) e cordas (Ex.15) que geralmente realizavam melodias passivas, ou seja, com pouca mobilidade rítmica (GUEST, 2009).

No entanto, o exemplo acima (Ex.15) também ilustra uma melodia mais rítmica realizada pelo oboé. Trata-se de um *ostinato* baseado em figuras rítmicas usuais do baixo na bossa-nova ou no samba, como colcheia pontuada seguida de semicolcheia.

Na Seção A, também há um *ostinato* realizado pelo violoncelo, baseado nas notas Mi e Sol do motivo principal dessa canção (Ex.3). Na verdade, a ideia musical realizada pelo violoncelo é praticamente uma imitação daquilo que foi feito pelo órgão na introdução, ou seja, uma variação timbrística de um elemento já apresentado (Ex.16).



Ex.10 – Condução rítmica de baião (baixo na Seção A1) na canção *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)

*A casa lá na fazenda/ a lua clareando a porta
 Deixando um brilho claro/ nas pedras dos degraus, cristal de lua*



Ex.11 – Primeira frase da melodia da canção *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)



Ex.12 – Relação entre a letra e a melodia da canção (Seção B - Refrão) *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)

The image shows a musical score for Ex. 15, titled 'Arranjo da flauta, oboé, fagote e cordas na Seção B da canção Memórias de Marta Saré (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)'. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), a vocal line for 'Melodia interpretada por Marília Medalha', and a string line for 'Cds.'. The vocal line includes the lyrics: 'den-tro Mar-ta Sa-ré Pra den-tro Mar-ta Sa-ré Pra den-tro Mar-ta Sa-ré Pra den-tro Mar-ta Sa-ré'. The score is marked with 'Repetição' and divided into four phrases (Frase 1, Frase 2, Frase 3, Frase 4). A wavy line above the Flute staff indicates a tremolo effect.

Ex.15 – Arranjo da flauta, oboé, fagote e cordas na Seção B da canção *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)

The image shows a musical score for Ex. 16, titled 'Relação entre o órgão na Introdução e o violoncelo na Seção A da canção Memórias de Marta Saré (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)'. It features two staves: Organ (Org.) and Violoncello (Vlc.). The Organ part starts at measure 9 and the Violoncello part starts at measure 17. The Violoncello part includes a 'Gliss' (glissando) marking.

Ex.16 – Relação entre o órgão na Introdução e o violoncelo na Seção A da canção *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri)

ver são relativos porque se transformaram, concordando com a visão de CANCLINI (2006). Também contempla a concepção de um novo produto para consumo (ABDALA JR. 2004), e ainda de forma contraditória abarca as visões de BERN (2004), por misturar cultura popular (o modal nordestino), cultura de massa (disco e televisão) e de elite (grande parte do público era de classe média), ao mesmo tempo sendo "[...] um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura [...]" (p.100 e 101).

Memórias de Marta Saré (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri) apresenta seu hibridismo a partir de sua fusão de sonoridades reconhecíveis. Voltamos a relembrar alguns elementos para ilustrar esta perspectiva: utilização de instrumentos de base na música popular (piano, violão, baixo e bateria) e outros menos comuns como fagote/oboé e órgão que poderiam estar associados por exemplo à música de concerto e à música de igreja respectivamente; o uso do modo mixolídio com quarta aumentada característico na música nordestina, o que gera uma reconhecimento nativo pelo modo utilizado e um afastamento pela exploração de semitons e de acordes

com nona e décima primeira aumentada. Ou seja, o uso deste modo gera dúvida sobre o mesmo, assim sendo, entendemos que também ocorreu uma aproximação de diferentes percepções, pois não fica claro se é uma música "nordestina" com tratamento modal "tradicional" ou uma música "moderna" com exploração de semitons. Estas são apenas algumas das hibridações detectadas, existem mais, como por exemplo, um pouco mais disfarçada, a iconicidade estabelecida entre o que se narra na letra e a sonoridade produzida pelos instrumentos, é híbrida devido às diferentes significações que este signo tem considerando por exemplo dois ouvintes distintos. Mas essa também é uma discussão para outros trabalhos.

Conclui-se que a estética híbrida de uma obra em um determinado contexto, gera em torno dela usos que são muito contraditórios, o que requer metodologias com enfoques múltiplos e móveis, os quais devem ser conduzidos sem reduzir-se a padrões teóricos unidirecionais e evolucionistas (VARGAS, 2007). Mostra ainda que dentro da indústria cultural desenvolvem-se elaborações musicais complexas que não abandonam seu caráter popular e não deixam de apresentar uma ideologia, mas podem promover um diálogo e uma aproximação de "mundos" que antes estavam separados, e este é um terreno muito fértil para a pesquisa e para o conhecimento.

Referências

- ABDALA JR., Benjamim. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismo. In: _____. (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BERND, Z. O elogio da criouliidade: o conceito de hibridação a partir de autores francófonos do Caribe. In: ABDALA JR., Benjamim (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARAGÃO, P. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929-1935)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO (Universidade do Rio de Janeiro).
- BARRETO, L.; BORÉM, F. A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop. *Per Musi* (UFMG), v.23, p.28-38, 2011.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.
- BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2006.
- CAMACHO, V. C. da G. As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per Musi* (UFMG), v.9, p.66-74, jan - jun, 2004.
- CONTIER, A. D. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.18, n.35, p.13-52, 1998.
- FERREIRA, A. B. de H. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 6ª ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- FREITAS, S. P. R. Espécies de oitavas: usos e significados do termo modo em diferentes práticas teórico-musicais. In: *VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Música (SEMPEM)*, 2008, Goiânia. Anais do VIII SEMPEM. Goiânia: SEMPEM, 2008. p.257-265.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Tradução Ana Luisa Faria. Portugal: Gradativa, 2007.
- GUARNIERI, G. *Marta Saré*. (Roteiro da Peça). 1968.
- GUARNIERI, G.; ROVERI, S. *O grito parado no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.
- LOBO, E. In: MELLO, J. E. H. de. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- LOBO, E. *MPB: Construção / Desconstrução*, 1999. Entrevista concedida a Santuza Cambraia Neves. 1999. Disponível em: <http://www.edulobo.com/textos/constr_desconstr/condescon01.html>. Acesso em 24 ago. 2008.
- LOBO, E. *Edu Lobo harmonia da composição brasileira*. Revista Qualis, nº 26, p.27-36, 1995.
- GUEST, I. *Arranjo: método prático*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 2v.
- KERN, D. P. M. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. *Métis* (UCS), Caxias do Sul, v.3, p.53-70, 2004.
- MELLO, Z. H. de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MOREIRAS, A. Hybridity and Double Consciousness. *Cultural Studies*, v.13, n.3, p.373-407, 1999.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NEDER, A. S. C. *O enigma da MPB e a trama das vozes: a identidade e a intertextualidade no discurso musical nos anos 60*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- PIEDEDE, A. T. de C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*. v.11. Dez, 2005. In: www.anppom.com.br/opus. Acesso em 17 de junho de 2012.
- _____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, v.23. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.103-112.
- PERSICHETTI, V. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- TINÉ, P. J. S. Harmonia no Contexto da Música Popular. *Videtur* (USP), Vilnius - São Paulo, v.6, p.35-44, 2002. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/vdletras6/tine.htm>>. Acesso em 16 jul. de 2008.
- _____. *Procedimentos modais na música brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. Tese (Doutorado em música) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade Federal de São Paulo.
- RIOS FILHO, P. Hibridação cultural como horizonte metodológico para a composição de música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPEL*, Pelotas, nº3, p.27-57, 2010.
- TURINO, T. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircean Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, v.43, n.2, p.221-255, 1999.
- _____. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- ULHÔA, M. T.; ARAGÃO, P.; TROTTA, F. Música Híbrida - Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira. In: *XIII Encontro Nacional da ANPPOM*, 2001, Belo Horizonte. Anais do XIII Encontro da ANPPOM. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. v.II, p.348-354.

- VARGAS, H. O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina. In: VALENTE, Heloisa de A. Duarte (Org.). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007a, p.61-78.
- _____. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007b.
- WEISS, S. Permeable Boundaries: Hybridity, Music, and the Reception of Robert Wilson's *I La Galigo*. *Ethnomusicology*, v.52, n.2, p.203-238, 2008.
- ZAN, J. R. A Sonoridade da Banda Black Rio. In: *VI - IASPM-AL - Música Popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina*, 2005, Buenos Aires. Anais do VI IASPM-AL. Buenos Aires: IASPM-LA, 2005. v.1.
- _____. Novos hibridismos na música sertaneja. In: *V IASPM-AL - Música Popular na América Latina*, 2004, Rio de Janeiro/RJ. Anais do V IASPM-AL - Música Popular na América Latina, 2004. v.1.

Referências fonográficas

- IV Festival da Música Popular Brasileira* v.2. Philips, 1968.
- LOBO, Edu. *Cantiga de Longe*. Elenco, 1970.
- _____. *Limite das Águas*. Continental, 1976.

Leitura recomendada:

- BASTOS, Everson R. *Procedimentos composicionais na música de Edu Lobo de 1960 a 1980*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Notas

- 1 A edição utilizada por KERN (2004) foi publicada em Londres pela Harvard University Press, 2001, e a primeira edição deste livro foi publicada em 1859.
- 2 Dúctil: "Que se pode reduzir a fios, estirar, distender, sem romper-se" (FERREIRA, 2004, p.330).
- 3 Refere-se ao conceito criouliidade/criolização desenvolvido por autores caribenhos como Édouard Glissant, Patrik Chamoiseau e Raphael Confiant, em que relativizam as identidades, mas sem "negar o outro ao afirmar-se, [...] que acarretaria a perda total da memória coletiva". (BERN, 2004, p.101).
- 4 Desterritorialização e reterritorialização refere-se ("... a perda da relação "natural" da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas" (CANCLINI, 2006, p.309).
- 5 NEDER (2007) entende que a MPB dos anos de 1960 era um "[...] espaço de cruzamento e indistinção de discursos de oposição entre o alto/baixo, o nacional/importado, o negro/branco, a mulher/homem, o erudito/popular" (NEDER, 2007 p.145).
- 6 Uma conquista importante, pois participaram deste festival arranjadores consagrados e experientes como, Lindolfo Gaya, Rogério Duprat, Sandino Hohagen e Dori Caymmi.
- 7 "[...] não ficou tão popular, mas quem conhece música sabe, e se perguntarem das três músicas de Festival, qual que eu acho mais merecedora de prêmios, eu sinceramente daria *Marta Saré*" (LOBO, 1995, p.34).
- 8 Em 1968, esta peça fez parte da reinauguração do teatro São Pedro, na Barra Funda em São Paulo. Segundo GUARNIERI (2004) as encomendas e convites feitos a ele permitiam grande liberdade de criação e experimentação. "No caso específico de *Marta Saré* a peça obedecia ao fluxo das lembranças da personagem, e este fluxo não tinha ordem cronológica" (GUARNIERI, 2004, p.99).
- 9 Entre as várias canções presentes no texto da peça foi possível identificar três delas na discografia de Edu Lobo: *Memórias de Marta Saré* (LP *IV Festival da Música Popular Brasileira* vol. 2.1968), *Marta e Romão* (LP *Cantiga de Longe*, 1970) e *Cinco Crianças* (LP *Limite das Águas*, 1976). Isto mostra que algumas canções que foram elaboradas especificamente para uma peça, ganharam autonomia como composições individuais que foram gravadas por Edu Lobo em diferentes épocas.
- 10 Esta gravação pode ser ouvida no seguinte endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=a9UITT12Vng>
- 11 Na verdade, os instrumentos de orquestra da tradição musical europeia foram introduzidos de forma mais destacada na música popular brasileira urbana a partir de arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnattali.
- 12 As principais intérpretes das canções de Edu Lobo nos anos de 1960 foram Elis Regina e Maria Bethânia. Sobre Elis, Edu Lobo diz: "[...] a voz dela se casa perfeitamente com o tipo de canções mais agressivas que eu faço" (LOBO, in MELLO, 1976, p.126).
- 13 SubV7 = Dominante substituta. No jargão da música popular refere-se a um acorde de função dominante (X7) posicionado à 1/2 tom antes do acorde a ser resolvido. E é chamado de substituto por ter o mesmo trítone da dominante "normal", no entanto realiza um movimento de baixo de 1/2 descendente e não 5ª ou 4ª justa. No exemplo em questão, o SubV Ab7, possui o trítone Dó – Sol b, enquanto a dominante "normal", que seria D7, apresenta enarmonicamente o mesmo trítone, Fá # - Dó. Apesar desta divulgada nomenclatura no meio popular, a dominante substituta (SubV7), não substitui, ou seja, "[...] não inaugura nenhuma relação funcional nova, é apenas mais uma opção de sonoridade para a articulação cadencial V7 – I" (FREITAS, 1997, p.65). Relacionando música popular a música erudita, TINÉ (2002) mostra o vínculo do SubV7 com os acordes de sexta francesa e sexta germânica da teoria da harmonia na música erudita. Para mais informações veja TINÉ (2002).
- 14 No contexto tonal, a relação por 4ª justa acima ou 5ª justa abaixo têm uma importância fundamental, pois segundo SCHOENBERG (2004, p.91) a relação entre estas regiões constitui um conjunto de cinco ou seis notas comuns entre a região anterior e a próxima, e na categorização dele é nomeada como direta e próxima. Evidentemente o caso em análise é entendido como modal, porém a concepção de SCHOENBERG (2004) ajuda a lembrar a relação de notas comuns entre regiões conduzidas por intervalos de 4ª justa ascendente e 5ª justa descendente. Neste sentido observa-se apenas uma nota diferente entre as regiões modais mixolídias, Lá e Ré, Ré e Sol, Sol e Dó.

- 15 Afinal, as escalas ou modos foram construídos em diversas culturas e desenvolveram acentos étnicos que “fixaram” conexões entre um determinado modo e o seu território, a sua “[...] paisagem sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana ou outra” (WISNIK, 1989, p.71).
- 16 Iconicidade – termo utilizado na perspectiva da semiótica peirceana, pertencente a segunda tricotomia e que estabelece uma relação de semelhança entre signo e objeto. Segundo TURINO (1999 e 2008) a música tende a atuar aí, entre os ícones e índices, porque são signos referentes a experiências diretas que criam identificação emocional e social. Para mais informações veja TURINO (1999 e 2008).

Everson Bastos é Mestre em música, cultura e sociedade pela Universidade Federal de Goiás e licenciado em piano pela Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente é professor efetivo da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, atuando na área de música popular. No seu mestrado desenvolveu a dissertação intitulada *Os procedimentos composicionais na música de Edu Lobo de 1960 a 1980*. Seus principais focos de pesquisa são: música popular brasileira, análise musical, improvisação e o piano na música popular. Participa como pianista da *Banda Pequi* (Orquestra de Música Brasileira – UFG), que em 2011 lançou o CD *Banda Pequi, Leila Pinheiro e Nelson Farias*.

Adriana Fernandes obteve seu PhD em etnomusicologia pela University of Illinois at Urbana-Champaign (EUA) com um trabalho sobre Forró e a migração de nordestinos para São Paulo (2005). Atualmente é professora efetiva do departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba onde trabalha na graduação em Teatro com as disciplinas de voz para o ator e na pós-graduação em Música na linha de etnomusicologia. Seus interesses de pesquisa hoje estão voltados para as relações entre música e outras artes, principalmente teatro e dança. Seus trabalhos podem ser acessados em www.ufpb.academia.edu/AdrianaFernandes.