

## Decifrando o violão de João Gilberto em seu arranjo de *Desde que o samba é samba* (2000)

Deciphering the guitar of João Gilberto in his arrangement of *Desde que o samba é samba* (2000)

**Guilherme Silva Espindola** 

Pesquisador independente  
guilherme.ese1@gmail.com

**Bruno Madeira** 

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

### SCIENTIFIC ARTICLE

Section Editor: Fernando Chaib  
Layout Editor: Edinaldo Medina  
License: "CC by 4.0"

Submitted date: 16 jan 2023

Final approval date: 05 may 2023

Publication date: 29 jun 2023

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.42503>

**RESUMO:** Ao se falar em João Gilberto, surgem temas como arranjo, versão, gravação e resgate de diversas canções que foram gravadas ao longo de sua carreira, sendo elas, majoritariamente, de autoria de outros músicos. O presente artigo apresenta uma investigação com foco na harmonia posta pelo músico em sua gravação de *Desde que o samba é samba*. Esse trabalho foi desenvolvido através da audição, transcrição e comparação do violão de João Gilberto com a primeira gravação da música em questão. A audição nos permitiu os primeiros passos no trabalho, a transcrição nos trouxe em detalhe cada nota tocada em seu violão, e a comparação foi então a etapa onde duas gravações são colocadas lado a lado, permitindo uma exploração das ideias impostas por João sobre a canção, levantando assim questões sobre seus conceitos musicais. Tais etapas praticadas nos permitem falar um pouco de seu estilo de interpretação e arranjo.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Gilberto; violão; arranjo; *Desde que o samba é samba*; Caetano Veloso.

**ABSTRACT:** When we talk about João Gilberto we talk about arrangement, versions, recording, revisiting and a refreshing of many songs that were recorded during his career, songs that in most cases are not his original compositions. This paper presents an investigation of João Gilberto's harmony in his recording of *Desde que o samba é samba*. This work was made possible through the audition, transcription and comparison of João's guitar and the first recording of the cited song. The audition, being key to identify aspects of his ideas, the transcription brought us, with detail, each note played by him, and finally, the comparison, being the raw material for the paper, allowed the detailed exploration on the musical ideas behind the recording, bringing theories about João's concepts on structure, arrangement, harmony and his main instrument, the guitar, being those elements that together characterize João's style of interpretation and arrangement.

**KEYWORDS:** João Gilberto; guitar; arrangement; *Desde que o samba é samba*; Caetano Veloso.



## 1. Introdução

João Gilberto, além de compositor, foi intérprete de canções de outros músicos desde o início de sua carreira. Na sua sutileza de seu violão, estava uma nova maneira de sincopar o samba e uma capacidade de sublimar canções, o que segundo Mello (2001, 57), “lhe dá condições de um corriqueiro “Parabéns a Você” ou uma simplória “Oh, Minas Gerais” soarem como algo novo, nunca ouvido antes”. Conseguiu seu crédito através de seus arranjos e interpretações apresentadas de canções populares e “velhos sambas ou marchas dos conjuntos vocais, inteiramente recompostos na sonoridade voz-e-violão, as assim chamadas interpretações joão-gilbertianas” (Mello 2001, 57). É esse o caso do álbum *João Voz e Violão* (Gilberto 2000), no qual o músico apresenta 10 composições de diferentes autores, trazendo para elas sua própria interpretação, seu jeito de tocar – o que neste trabalho chamamos de arranjo. Considerando que o senso comum que o termo carrega muitas vezes não representa suficientemente todo o âmbito da palavra, cabe aqui trazer para ele uma breve contextualização de seu uso, a partir de duas definições:

**Arranjo ou transcrição.** Adaptação de uma peça para um meio musical diferente daquele para que tinha sido originalmente comp. [...] por vezes usa-se o termo arranjo para um tratamento livre do material e o termo transcrição para um tratamento mais fiel (Kennedy 1994)

**Arranjo.** A reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente do original (Sadie 1994)

João frequentemente altera instrumentos, forma, harmonia e melodia das canções que interpreta, conforme frequentemente visto na prática da música popular. Faz sua versão ao se acompanhar apenas com seu violão, que é metade de um conjunto sonoro completado pela voz, “formando um bloco, uma entidade unívoca de voz e violão, e não voz com violão” (Mello 2001, 56). Ao gravar um velho samba cantando três ou quatro vezes a forma da canção, apresenta ao ouvinte algo diferente da memória que se tinha da canção.

Ouvir depois de João as versões originais é uma surpreendente experiência, pois fica mais clara a carga de informação acrescentada. Ele decompõe a canção pedaço por pedaço, frase por frase, acorde por acorde, e a reconstrói como um artesão, sob a forma unívoca de um som de voz e violão, acrescida do caráter de um esteta. (Mello 2001, 58)

Para Szendy (apud Bessa 2010), esse tipo de reconstrução caracteriza um arranjo, que é visto pelo autor como um ato intimamente relacionado com a escuta:

Com efeito, existem, na história da música, ouvintes que escreveram sua escuta. São os chamados arranjadores, que me fascinam há muito, muito tempo. O tema de um arranjado no estilo de outro [...] O arranjador (que pode, aliás, ser autor nas horas vagas) não é somente um virtuoso dos estilos: é um músico que sabe escrever uma escuta [...] (Szendy *apud* Bessa 2010, 183)

Apesar de Bessa estar se referindo à escuta da música popular no Brasil nos anos de 1920 e 1930, algumas décadas antes do sucesso de João Gilberto, Szendy vê no arranjo “a possibilidade de soluções criativas [...] o arranjo musical tem como principal característica “fazer escutar como”, e desta forma, tornar pública uma percepção particular, única, qual seja: a do arranjador” (Bessa 2010, 188).

Partindo então das definições e comentários postos, podemos considerar João um arranjador. O músico adapta canções escolhidas para um meio musical diferente daquele originalmente composto, trazendo um diferente resultado de combinações sonoras, no caso voz e violão, para seu álbum epônimo *João Voz e Violão* (Gilberto 2000). Para o profissional da área, tal ferramenta, o arranjo, servirá para gravações de discos, apresentações e adaptações para diferentes formações instrumentais. Através do arranjo a canção será reinventada. Dessa forma, um arranjador também é um compositor, por vezes um coautor, ao produzir novamente uma canção, sendo para uma outra ou mesma faixa de público, sendo em uma versão com maior ou menor número de instrumentos em relação àquela primeira gravação lançada da canção, ou sendo ainda em uma mesma formação de uma gravação original, já que pode ser feito um trabalho totalmente diferente. A aceitação de tal arranjo refletirá um conjunto de interesses, tendo esse sido aberto a alterações em âmbitos melódicos, harmônicos e rítmicos, podendo ter sido elaborado com acréscimos, supressões ou alterações (Nascimento 2011, 30).

Nascimento (2011, 19) diz que “considerando que na música popular o compositor raras vezes chega a desenvolver e registrar por escrito suas ideias integralmente, sua obra permanece um tanto potencial, aberta a novos arremates”. Ou seja, na música popular, a “instância de representação do original” é um campo complexo. Nem sempre a canção terá um registro em partitura com orientações específicas do compositor a respeito de como a obra deve ser tocada, estando aberta para interpretações e releituras. Leiaamos uma passagem de Aragão sobre a instância de representação do original na música popular:

Já na música popular, o reconhecimento de uma “instância de representação do original” é certamente bem mais difícil. O que poderia defini-la? Uma partitura? A primeira gravação de uma obra? A versão apresentada em uma primeira execução? Mais do que isso, seria possível destacar os elementos constituintes dessa “instância de representação”, elementos que configurariam o original de uma obra? Poderíamos supor que a música popular comercial tem na melodia um elemento considerado como constituinte do original na maior parte das vezes. Para além da melodia, porém, a análise se torna ainda mais difícil: que outros elementos poderiam fazer parte do original? Uma harmonização? Uma “levada”? (Aragão 2000, 17)

Além da canção *Desde que o samba é samba* não ter sido lançada com uma partitura com indicações diversas sobre como deve ser a performance do músico que a lê, Caetano Veloso, compositor da obra e produtor do álbum *João Voz e Violão*, afirma em entrevista que, de certa forma esperava um futuro arranjo ou interpretação de alguém, ao dizer que gosta muito da ideia de que “o samba ainda não chegou, o samba ainda vai nascer” (Veloso 2003, n/p). Ainda comenta sobre a gravação de João Gilberto:

[...] quando o João se aproximou do samba, se aproximou por um caminho enviesado, ele parece que nunca tinha ouvido, mas aquilo não era propriamente verdade, ele

fisicamente talvez tivesse ouvido. [...] Ele ficou procurando alguma coisa nesse samba e me apareceu com aquilo e o samba ficou salvo, valeu. [...] E isso pra mim, assim, é um presente inestimável. E ele fez uma coisa divina. E esse samba ficou sendo isso mesmo que as pessoas diziam que parecia uma ideia cafona de que é um clássico, ele ficou mesmo sendo, depois que o João gravou (Veloso 2003, n/p)

Ao ouvir a gravação de João Gilberto para a canção *Desde que o samba é samba*, o ouvinte perceberá que o músico trabalha com a alteração de diversos desses elementos que poderiam constituir um original. Além de alterar a "levada" e a harmonização apresentada no álbum *Tropicália 2* (Veloso, Gil 1993), o músico altera também a melodia cantada. Mello (2001) comenta brevemente sobre essa característica das gravações de João, que acontece desde seus primeiros álbuns de sucesso:

Aí reside um dos mais fascinantes atrativos do canto de João Gilberto, a expectativa, sempre contemplada, de como ele irá desenvolver as frases de uma música já cantada ou já gravada. É que João, como Orlando Silva, introduz elementos de elasticidade e flexibilidade vocais através de *rubatos* (*ritardandos* e *accelerandos*) ou de suspensões. Retardando sílabas ou frases, ele deixa o violão seguir adiante para alcançá-lo mais tarde, apressando-se ou encurtando o que ainda falta; outras vezes, antecipa-se, emendando versos um no outro, fora do lugar em que deveriam estar, e fica aguardando a chegada do violão para seguirem juntos novamente (Mello 2001, 45)

João, com suas alterações na harmonia e na voz, cria então uma identidade para suas interpretações e canções. O ouvinte ao iniciar a audição, principalmente de seus discos onde ouve-se exclusivamente a voz e o violão de João, pode esperar a chamada interpretação "joão-gilbertiana", como colocada por Mello (2001, 57), mas o elemento surpresa será: o que ele irá alterar? Mesmo no caso da canção que mais gravou, *Desafinado* de Tom Jobim e Newton Mendonça, é possível para cada versão esperar uma novidade, "para ver como será dessa vez" (Mello 2001, 57).

No presente trabalho comentaremos sobre a harmonia posta por João Gilberto na canção *Desde que o samba é samba*, para o disco *João Voz e Violão*. Consideraremos a primeira gravação da mesma, por Caetano Veloso e Gilberto Gil no disco *Tropicália 2* (Veloso, Gil 1993) como a instância de representação do original. Tratá-la de tal maneira nos permite utilizá-la como um gabarito, no qual poderemos colocar o arranjo e harmonização de João ao lado para comparação, evidenciando então as características de seu estilo.

Taremos então os acordes do arranjo de João Gilberto transcritos e discorreremos sobre as diferenças em relação à gravação de Caetano Veloso. Esse estudo nos permitirá um aprofundamento no estilo de arranjo de João Gilberto, nos direcionando a conclusões e especulações sobre sua forma de pensar e tratar aspectos de harmonia, que aqui está em foco, mas também de melodia, forma, ritmo e acompanhamento.

A investigação aqui proposta busca também, através dos meios expostos, levantar uma discussão sobre o grau de predeterminação do arranjo, isto é, quanta margem para improvisos ou adições de elementos há na performance violonística de João. A partir do comportamento de João, citado por Caetano em sua

entrevista, podemos imaginar o músico agindo de forma imprevista com o possível arranjo da canção, uma vez que “ele na hora que ele chega o que ele quer cantar ele canta, depois muda. E não canta umas coisas que a gente pede que ele diz que vai depois não vai [...]” (Veloso 2003, n/p). Ao trazermos pontos como esse e aspectos rítmicos e harmônicos de seu acompanhamento, poderemos nos atrelar a uma hipótese sobre o grau de predeterminação desse arranjo e defendê-la.

O arranjo de João Gilberto conta com acréscimos, alterações e supressões. João tira, põe e altera acordes da harmonia da canção, reestrutura a forma, reduz a instrumentação para voz e violão, encurta a duração da música e equilibra suas repetições. Ao acessarmos as gravações disponíveis no *YouTube*<sup>1</sup> das duas versões em questão da canção, podemos notar rapidamente a diferença de mais de um minuto de duração. A gravação de João é mais curta, repetindo menos trechos e somando 3'54", enquanto a de Caetano chega a 5'11". A investigação sobre os elementos que as diferenciam colaborará para a compreensão do estilo de interpretação e de arranjo de João nessa canção, ao mesmo tempo que fornecerá informações que permitem esboçar características de sua visão artística de forma geral.

Com foco na harmonia do violão, o presente trabalho apresentará todo o arranjo de João Gilberto transcrito em partituras cifradas durante o corpo do texto. Em anexo ao artigo, será apresentada também uma cifra com tablatura da música transcrita, que permitirá que o leitor rapidamente siga padrões de acordes e os acordes como na gravação. Tal tablatura, porém, não necessariamente corresponde à digitação utilizada por João, visto que, no instrumento, um mesmo acorde pode ser tocado de diversas maneiras e esse não é o foco da pesquisa. Não contendo a levada do instrumento nos compassos, as partituras apresentadas indicarão, em ambos os casos, apenas os acordes em figuras de mínima, semínima e em algumas situações, colcheia. Para isso, deve-se levar em conta que as antecipações (síncopes) das levadas de João, apesar de frequentes, não aparecerão escritas, salvo momento reservado a um comentário. Sabendo que o samba em questão será escrito em 2/4, quando a figura presente no compasso for uma mínima, quer dizer que naquele momento João toca apenas um acorde. Quando as figuras forem semínimas, João toca dois acordes e assim por diante. Ao não apresentarmos a levada do violão, podemos trazer ao leitor uma partitura mais limpa, mantendo o destaque na harmonia e condução de vozes do violão, pontos que seriam dificultados caso a levada estivesse presente.

O acompanhamento de João Gilberto ao violão caracteriza fortemente sua música. O músico toca com o polegar nas cordas 4, 5 e 6 o baixo de seus acordes, que soa especialmente mais suave, grave e abafado que as outras cordas por não utilizar a unha nesse dedo e posicioná-lo próximo ao braço do instrumento. Nas cordas restantes, o músico completa seus acordes, tocando então, ainda na mão direita, com uma combinação de unha e ponta dos dedos e entregando um timbre um pouco mais estridente e aberto. “Esse som de violão, com ritmo e harmonia, era metade do som que João buscava. Para ser uma entidade, faltava a outra metade: sua voz” (Mello 2001, 39). Nela, João mantém essas características sonoras de suavidade, cantando quase que sussurrando, inclusive iniciando a gravação de *Desde que o samba é samba* com uma melodia introdutória em murmúrios.

---

1 Disponíveis em: <https://youtu.be/BDILqAPZieU> e <https://youtu.be/MB-iGuBVclo>. Acesso em 17 de abril de 2022.

As partituras apresentadas também contarão com a cifra dos acordes tocados da gravação de 1993, para comparação. Para auxiliar-nos na análise, as cifras da versão de Caetano, originalmente em Ré maior, serão apresentadas transpostas para Lá maior, tom em que João Gilberto toca seu arranjo.

## 2. Análise formal

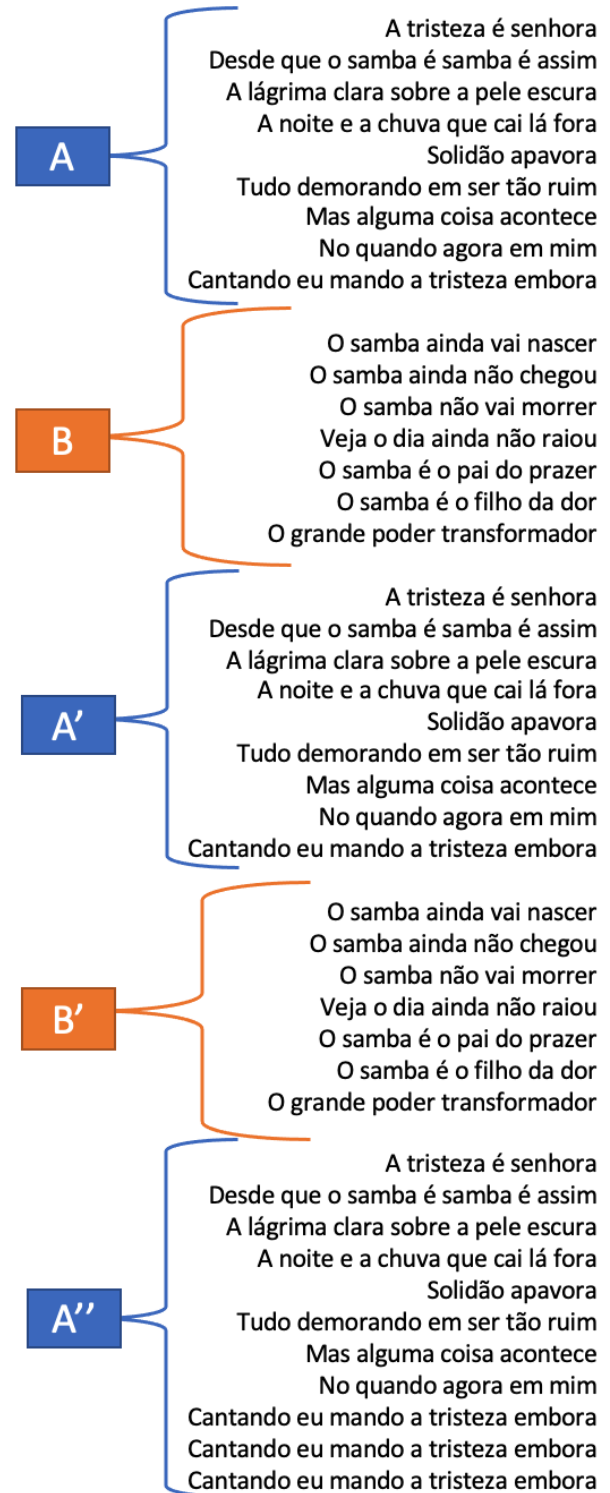
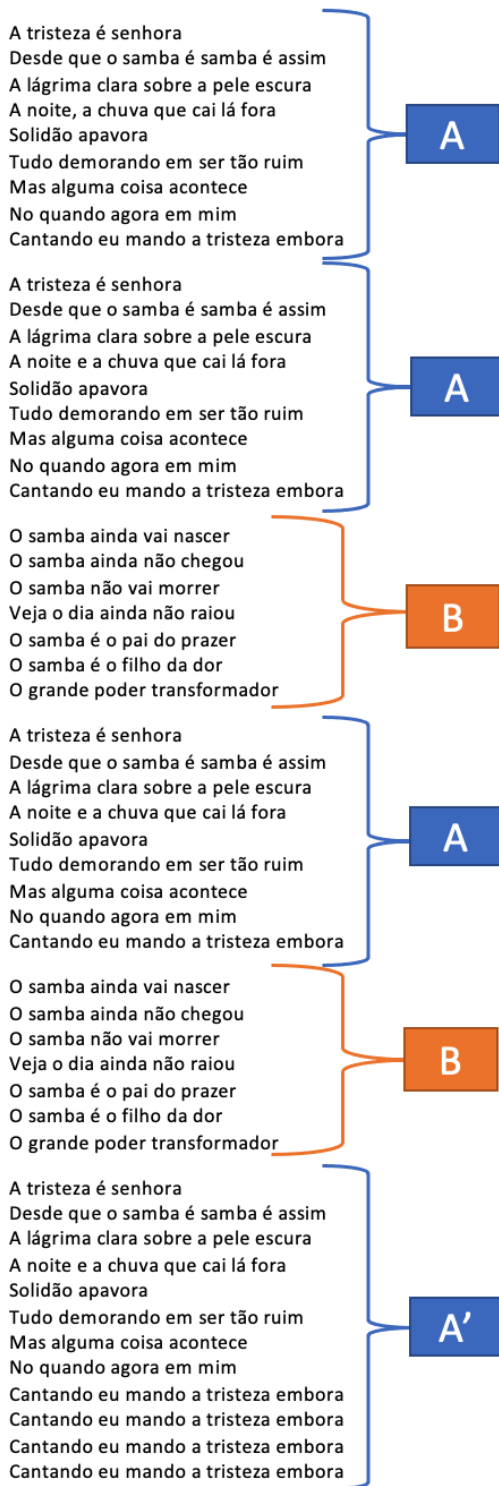
Antes de mergulharmos mais profundamente na harmonia posta por João Gilberto, comentaremos nos próximos parágrafos os esquemas de estrutura e forma da canção (Figura 1), segundo cada uma das duas gravações que serão aqui comentadas.

A Figura 1 ilustra a diferença do pensamento entre Caetano e João sobre as repetições. Nela, à esquerda, vemos a forma de uma canção onde a seção A, inicialmente, é tocada duas vezes consecutivas, e em boa parte com os mesmos acordes, conforme poderá ser visto mais à frente no texto. Essa repetição permite que, na gravação de 1993, Caetano Veloso e Gilberto Gil tenham, cada um, uma seção inteira para evidenciar suas características como cantores antes de se juntarem nos As que estão por vir. Pelas diferenças pequenas entre tais seções da gravação de 1993, na qual os acordes de violão serão tocados quase sempre na mesma disposição de vozes e teremos a mesma letra cantada por diferentes músicos, só será tratado como A' a última seção da canção, por conter uma *coda* ao final. Os restantes versos seguem nomeados como A e restantes refrãos como B.

Ainda na Figura 1, temos a formatação do arranjo de João Gilberto: dois As consecutivos não ocorrem, existindo sempre uma alternância com a parte B. Para esse caso, há a necessidade de apontar a diferença entre três As, sendo A, A' e A'', considerando que cada um deles possui diferenças harmônicas significativas entre si. Essas diferenças dão corpo a este trabalho, pois com elas conseguimos visualizar o quanto João reestrutura uma mesma harmonia (A, ou "A de Caetano Veloso") com diferentes soluções (A' e A'').

**Caetano Veloso (1993)**

**João Gilberto (2000)**



**Figura 1 – Letra e divisão em seções de *Desde que o samba é samba*, de Caetano Veloso, conforme cantado pelo próprio na gravação de 1993 (à esquerda) e por João Gilberto em 2000 (à direita)**

Para a gravação de João Gilberto, trataremos tais seções comentadas também com algumas divisões internas. Elas serão chamadas de trechos. O trecho a1 será pertencente à seção A, bem como o trecho a'1, à seção A' e assim sucessivamente (Figura 2):

Figura 2 – Divisão da forma da canção, na versão de João Gilberto, em seções e trechos

Introdução (1-10)	A (11-42)		B (43-58)		A' (59-90)		B' (91-106)		A'' (107-146)		
1-10	a1	a2	b1	b2	a'1	a'2	b'1	b'2	a''1	a''2	coda
		11-26	27-42	43-50	51-58	59-74	75-90	91-98	99-106	107-122	123-138

Essas divisões internas são aqui apresentadas por João tratar partes da música como um material aberto para mudanças. Mello (2001) comenta sobre cada repetição em um arranjo de João Gilberto:

Caso o ouvinte não esteja inteiramente concentrado em cada uma das três vezes que João costuma interpretar uma canção, suas preciosas e sutis criações não serão percebidas, dando a falsa impressão de que interpretou a música sempre da mesma maneira (Mello 2001, 46)

Como exemplo, analisemos a seção A por Caetano e João. Durante o trecho em que Caetano canta “solidão apavora” (Figura 1, segunda metade da seção A), ele não inicia ao violão uma nova sequência harmônica, repetindo em boa parte a harmonia já apresentada conforme se canta “a tristeza é senhora”. Por outro lado, João aproveita a mudança de letra para trazer também novos acordes ou aberturas de acordes. Essas variações serão comentadas no decorrer do seguinte tópico.

### 3. Comparação

O tom escolhido por João para seu arranjo de *Desde que o samba é samba* permite que o músico utilize cordas soltas do violão em seu arranjo: a nota Mi da sexta corda para fundamental do acorde de dominante, Lá da quinta corda para a fundamental dos acordes de primeiro grau e Ré da quarta corda para os acordes subdominantes, para trazer alguns exemplos. A corda solta Si estará presente nas passagens de quarto grau da harmonia, nos acordes de Ré com sexta e Ré menor com sexta, além de outros.

O arranjo proposto por João traz uma introdução original. Com uma melodia que não faz parte da gravação de 1993, João se acompanha já apresentando algumas sequências de acordes similares às que o músico tocará ao longo do samba, e dessa forma, certas expectativas para o arranjo já são aferidas. Em oito compassos podemos ouvir, por exemplo, uma dominante disfarçada ( $Gm^6$  no compasso 6) e inversões que podem deixar certos acordes ambíguos (compassos 3 e 4):

Figura 3 – Introdução de João Gilberto para a canção (c. 1-8)

João Gilberto

The image shows a musical score for the introduction of João Gilberto's song. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score consists of eight measures. Above the staff, the following chords are indicated:  $A^{\Delta 7}$ ,  $A^{\circ}$ ,  $Dm^7/F\#$ ,  $E^b 9 / D$ ,  $A^{\Delta 7}$ ,  $Gm^6$ ,  $Dm^7/F\#$ , and  $E^7 / D^9$ . The melodic line starts with a quarter note G4 in the first measure, followed by a series of chords in the subsequent measures.



Logo no compasso 2 João toca um acorde diminuto, um diminuto de passagem sem função dominante. Conforme define Chediak, diminuto de passagem descendente “é quando se resolve num acorde cuja fundamental esteja um semitom abaixo” (1986, 103). Sabendo das equivalências entre as notas da téttrade diminuta, onde o acorde  $A^\circ$  possuirá as mesmas notas de  $C^\circ$ ,  $E_b^\circ$  ou  $G_b^\circ$ , o acorde do compasso 2 é apresentado como uma inversão de  $C^\circ$ , que ali poderia exercer explicitamente a função do diminuto descendente, respeitando o movimento de baixo citado por Chediak. Considerando que a seta ( $\rightarrow$ ) configura o caminho harmônico, teríamos a passagem  $C^\circ \rightarrow Bm^7$ , onde o acorde de  $C^\circ$  resolve em um acorde cuja fundamental é B, um semitom abaixo de C. Com as inversões de ambos os acordes postas por João Gilberto, a sequência torna o clichê harmônico menos explícito.

O mesmo acorde,  $A^\circ$ , ao ser analisado por outro ponto de vista, considerando a quadratura e o posicionamento do acorde no lugar de uma função dominante, pode ser interpretado como uma preparação do quinto grau que está por vir no compasso 4. Por relações de quinta e pelas diferentes possibilidades de resolução dos trítonos presentes em um acorde diminuto, é sabido que ele é utilizado na preparação de acordes meio tom acima, um tom abaixo, uma quarta abaixo e uma terça maior acima. Temos então que  $A^\circ$  resolve em um acorde de E, no caso  $E^{(b9, 13)}/D$ , ou ainda, a partir das equivalências do acorde, “ $A^\circ = C^\circ = E_b^\circ = G_b^\circ$ ”  $\rightarrow E^{(b9, 13)}/D$ , onde a progressão, antes de alcançar a resolução no acorde de E, ainda é interpolada por  $Bm^7/F\sharp$ .

Esse acorde de quinto grau ( $E^{(b9, 13)}/D$ ) é um caso em que vale um comentário adicional, pois aparecerá mais vezes no arranjo. A opção por cifrá-lo como  $E^{(b9, 13)}/D$  nesse momento privilegiou as relações de quinta da sequência em que aparece,  $Bm^7/F\sharp \rightarrow E^{(b9, 13)}/D \rightarrow A^{\Delta 7}$ , que pode ser analisada como uma sequência “ii  $\rightarrow$  V  $\rightarrow$  I”. Tal acorde porém, pode ser interpretado como  $D^{\Delta 7}$ , considerando as possíveis resoluções do diminuto comentadas. João Gilberto também utilizará esse acorde como uma abertura de vozes de  $E\sharp^{(b13)}$ , que contém, enarmonicamente, notas em comum com  $D^{\Delta 7}$  e  $E^{(b9, 13)}/D$ .

Para o caso dos compassos 6 e 7, temos uma preparação e lugar de chegada sem interrupção, fórmula exposta como  $Gm^6 \rightarrow Bm^7/F\sharp$ , onde  $Gm^6$  pode ser apontado como resultante do uso da escala alterada junto da tentativa de disfarçá-la, ao trazer uma nova gama sonora para o que seria a sequência “V7  $\rightarrow$  I” na mais tradicional “preparação e resolução”. O emprego do superlórico, também chamado de escala alterada, para o acorde de dominante, que aqui seria  $F\sharp^7$ , traz uma paleta de tensões que comporta as notas<sup>2</sup>  $F\sharp$ , G, A,  $B_b$ , C, D, e E. A partir dessas notas, novos acordes podem ser empregados, de forma que há então aqui um novo campo harmônico. O uso desse acorde como a “dominante disfarçada” será bastante comum nos arranjos de João, bem como muito presente no repertório da bossa-nova de sua discografia. Através do uso da escala citada, o músico aponta para o campo harmônico da menor melódica, de onde, ao partirmos de seu sétimo grau, encontramos o modo superlórico (Figura 4):

2 Apesar de a terça maior de  $F\sharp$  ser  $A\sharp$ , nesse exemplo escrevemos como o enarmônico  $B_b$  para ilustrar o pensamento em  $Gm^6$  que é apresentado na figura subsequente.

Figura 4 – Esquema com os modos a partir do campo harmônico da escala menor melódica, com destaque na harmonização da escala alterada

$Gm^6$  menor melódica /  $Am^7$  dórico (b9)  
 $Bb^{13}$  lídia aumentada /  $C^7\#11$  lídia b7  
 $D^7b13$  mixolídio b13 /  $E^9$  lócrico 9  
 $F\#^7_{alt}$  superlócrico  
 possível harmonização da superlócrica como escala alterada

O popularizado uso dessa escala traz um recurso prático para improvisadores e arranjadores, ao permitir que facilmente acessem uma sonoridade repleta de tensões, bastando considerar a “menor melódica meio tom acima” ao lidar com um acorde de função dominante. Dessa forma, chega-se então na possibilidade de montagem do acorde de  $Gm^6$  para o caso comentado, um acorde dominante “disfarçado” de acorde menor com sexta, possível a partir das notas da menor melódica (1, 2, b3, 4, 5, 6, 7), escala que mantém o trítone (Bb-E, enarmônico de A#-E) que irá preparar o acorde de Bm.

Cabe aqui comentar também sobre o uso do acorde “subV<sup>7</sup>” por João, pela possibilidade de ser justamente o acorde que apontamos anteriormente como  $Gm^6$ . O compasso 6 da Figura 3 mostra um acorde de preparação para  $Bm^7/F\#$ . Para esse caso, uma outra possível cifragem desse acorde de preparação é  $C^{7(9)}/G$ . João, à sua maneira, disfarça tal acorde ao tocá-lo em segunda inversão, tornando-o um acorde menor com sexta a partir de seu novo baixo. Para esse caso de subV<sup>7</sup>,  $C^{7(9)}/G \rightarrow Bm^7/F\#$ , ainda estamos tratando da escala menor melódica, ao vermos que  $C^{7(9)}$  é um possível acorde dentro do campo harmônico apresentado (Figura 4), onde encontramos também o  $F\#^7_{alt}$ , quinto grau do acorde de B. Assim, entre  $C^{7(9)}/G$  e  $F\#^7_{alt}$ , temos uma substituição por trítone, um “subV<sup>7</sup>”.

Enquanto Caetano inicia sua canção logo após preparar o primeiro grau, tocando a dominante e seguindo com a letra no compasso seguinte, João, ainda após sua introdução, toca dois acordes do primeiro grau do tom de seu arranjo, confirmando para o ouvinte o Lá maior já trazido em sua introdução (compassos 9 e 10 da Figura 5):

Figura 5 – Harmonização de João Gilberto (partitura e cifra em preto) e de Caetano Veloso (cifra em laranja) para o samba (c. 9-18)

Caetano Veloso		E <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	A <sup>6</sup> <sub>9</sub>	E <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	A <sup>6</sup> <sub>9</sub>	A <sup>7</sup> / <sub>e</sub>	D <sup>Δ7</sup>	G <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	C <sup>7</sup> <sub>(13)</sub>	F <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>
João Gilberto	A <sup>Δ7</sup>	A <sup>6</sup>	C°	B <sup>♭</sup>	A <sup>Δ7</sup>	A <sup>7</sup>	D <sup>6</sup>	D <sup>m6</sup>	C <sup>♯m7</sup>	G <sup>m6</sup>

Nesse momento, já percebemos uma diferença de função entre acordes escolhidos para o início do verso da canção: com a versão de Caetano temos uma figura de preparação (E<sup>7</sup>, compasso 10 na Figura 5), e para João temos uma figura de relaxamento (A<sup>6</sup>), um acorde de primeiro grau com sua tensão vinda do compasso anterior abaixada de sétima maior (nota G<sup>♯</sup>, compasso 9) para a sexta maior no compasso 10 (nota F<sup>♯</sup>). Apesar da letra da canção, no arranjo de João, iniciar acompanhada pelo acorde de C°, os acordes de A<sup>Δ7</sup> e A<sup>6</sup> já serviram para que o músico estabelecesse o tom. Dessa forma, o diminuto apresentado no primeiro compasso que acompanha letra de música (compasso 11) não traz ambiguidades para o ouvinte com suas múltiplas possíveis resoluções.

Nos compassos seguintes do arranjo João segue apresentando troca de funções e interpolações. Caetano inicia sua canção logo após preparar o primeiro grau. Toca a dominante e segue com a letra no compasso seguinte (E<sup>7</sup>→A<sup>6</sup>). João Gilberto toca um acorde diminuto logo no início do primeiro verso cantado do samba, assim já expandindo progressão que originalmente, por Caetano, fora apresentada como V→I→V→I (compassos 10-13 da figura 5), para uma progressão que apresenta o tom (Lá maior) e depois tensiona, interpolando com B<sup>♭</sup>, para então alcançar a resolução em A<sup>Δ7</sup> (compassos 9-13 da figura 5).

O acorde de C°, conforme mostra a Figura 6, faz parte de um movimento descendente cromático de vozes. Terças menores paralelas descem com as notas E<sup>b</sup> e G<sup>b</sup> para D e F e dessas para C<sup>♯</sup> e E<sup>♯</sup> (Figura 6):

Figura 6 – Terças menores descendentes na versão de João Gilberto (c. 11-13)

11

Esse efeito descendente para o arranjo de João parece ser uma das razões para a escolha destes acordes. Além das terças descenderem, com os acordes escolhidos temos também movimento descendente paralelo entre as vozes restantes, com a exceção das notas B<sup>b</sup> e A entre os compassos 11-12.

A progressão onde o acorde de  $C^\circ$  encontra  $A^{\Delta 7}$ , contendo o acorde de  $B^\phi$  interpolado entre eles, pode ser vista de forma que o diminuto apresentado seja uma apojatura para o acorde de primeiro grau. Tendo em consideração as equivalências de terças para o acorde diminuto apresentadas na página 9 podemos concluir que João via essa progressão  $C^\circ \rightarrow A^{\Delta 7}$  como a equivalente  $A^\circ \rightarrow A^{\Delta 7}$ , ou seja, uma apojatura para o acorde de primeiro grau, onde o baixo pode se manter e as restantes notas do acorde de primeiro grau são alcançadas por um pequeno movimento interno entre as vozes. Almada (2009) comenta sobre esse caso:

Diminutos sem função dominante: um dos mais típicos – poderíamos, sem dúvida, assim dizer – ornamentos harmônicos do samba é o diminuto com função auxiliar sobre o I grau. O efeito é de um acorde-bordadura, recurso que permite um enriquecimento colorístico, sem que se deixe a função tônica (Almada 2009, 232)

O violão de João, em suas terças descendentes conforme apontado na Figura 6, contrapõe a melodia da voz que ascende da nota E até  $C^\sharp$ , com uma pequena quebra de direção para tomada de impulso com a nota Lá no compasso 12 (Figura 7):

Figura 7 – Melodia cantada por João Gilberto (c.10-13)

Nos próximos compassos transcritos que serão apresentados (Figura 8), João toca uma quantidade de acordes consideravelmente maior que Caetano, às vezes adicionando diferentes funções na sequência original, às vezes adicionando extensões aos acordes apresentados. No compasso 19, temos a adição de uma dominante da dominante,  $B^7/F^\sharp$ , que resolveria em  $E^7$ , acorde que João já imediatamente tensiona tocando  $E^\sharp^\circ$  em seu lugar para preparar  $F^\sharp m/E$ :

Figura 8 – Harmonização de João Gilberto (c. 19-26)

Caetano Veloso	$Bm^7(9)$	$E^7(13)$	$F^\sharp m^7$	$F^\sharp m/E$	$B^7(9)$	/	$E^7$	$E^7(13)$
João Gilberto	$B^\circ/F^\sharp$ $B^7/F^\sharp$	$E^\sharp^\circ$	$F^\sharp m/E$	/	$B^7(13)$ $B^7(9)$	$B^7(9)/D^\sharp$	$Bm^7$	$E^7(13)$

No compasso 20 da Figura 8, vemos o caso da equivalência apresentada no comentário da Figura 3, onde o segundo acorde desse tempo poderia ser cifrado também como  $D^\circ \Delta 7$  ou  $E^{(b9, 13)}/D$ . Nesse trecho, optamos por manter a cifra de  $E^\sharp^\circ$  considerando o baixo já tocado no começo do compasso, e também a resolução que acontece imediatamente no compasso seguinte. Com as notas D-G#-C#-E# no segundo tempo do compasso 20, ainda temos um acorde de  $E^\sharp^\circ$ , agora aberto de outra maneira, trazendo a tensão  $b13$  ( $C^\sharp$ ).

Nos compassos 23 e 24, observamos a dominante da dominante ( $B^7$ ) com tensões adicionadas por João, trazendo inclusive um movimento cromático descendente com os acordes  $B^{7(13)}$ ,  $B^{7(b13)}$  e  $B^7/D\sharp$ , nas notas  $G\sharp$ ,  $G\flat$  e  $F\sharp$  respectivamente. Mesmo nesses casos de maior quantidade de acordes por compasso, João continua antecipando os acordes, mantendo o baixo regular nos tempos 1 e 2. A antecipação nesse trecho só não acontece quando João toca por dois compassos o mesmo acorde com a mesma distribuição de vozes,  $F\sharp m/E$  (Figura 9):

Figura 9 – Trecho com mais acordes por compasso, com antecipação (c. 19-26)

João aproveita a mudança da letra da canção, que na forma apresentada (Figura 2) chamamos de  $a^2$ , para trazer novos acordes em seu acompanhamento, enquanto na gravação de 1993 ouvimos essencialmente a repetição da harmonia já apresentada. No início de  $a^2$  (Figura 10), João se acompanha tocando logo uma preparação para o IV grau, seguido da resolução que é apresentada como subdominante com a sétima adicionada em segunda inversão, voltando em seguida para o primeiro grau do tom (compassos 27-29). Ou seja, preservando o mesmo baixo (nota Lá), temos a sequência  $V^{7(13)}/IV \rightarrow IV^{7(9)} \rightarrow I^{A7}$ . Entre os compassos 28 e 29, que fazem parte da sequência comentada, percebemos uma diferença no uso de funções entre Caetano e João. Na versão de Caetano, o acorde de primeiro grau é alcançado por um movimento dominante  $\rightarrow$  tônica ( $E^7 \rightarrow A^{69}$ ), enquanto na de João, ele é alcançado por subdominante  $\rightarrow$  tônica ( $D^{7(9)}/A \rightarrow A^{A7}$ ):

Figura 10 – Harmonização de João Gilberto para o trecho  $a^2$  (c. 27-34)

Caetano Veloso	$A^6_9$	$E^7_{(9)}$	$A^6_9$	$A^7_{/E}$	$D^{A7}$	$G^7_{(9)}$	$C^{\sharp 7}$	$F^{\sharp 7}_{(9)}$
João Gilberto	$A^7_{(13)}$	$D^{7(9)}/A$	$A^{A7}$	$A^7$	$D^{A7}$	$D^{mb}$	$C^{\sharp 7}_{(b13)}$	$F^{\sharp 7}$

Na figura 10, é possível notar o cuidado de João Gilberto com os baixos utilizados para os acordes. Nos compassos iniciais da figura acima, o músico, mesmo tocando acordes que exercem diferentes funções, mantém um baixo pedal na nota Lá (compassos 27-30), o que se fez possível com o acorde de IV grau tocado em segunda inversão (compasso 28). Em contrapartida, podemos dizer, ao desconsiderarmos uma análise da linha do baixo elétrico presente na gravação, que Caetano traz seus acordes dessa sequência em posição fundamental, mantendo um movimento de baixo  $I \rightarrow V \rightarrow I$  entre os compassos 27-29. O baixo pedal, enquanto se altera a função do acorde, o acorde ou as tensões do acorde, será um recurso observado em todo o arranjo de João Gilberto para o samba.

Ao entrar pela primeira vez na parte B, João ainda toca mais acordes quando posto em comparação com Caetano, porém, em grande parte, suas funções são mantidas (Figura 11):

Figura 11 – Harmonização de João Gilberto para a parte B (c. 35-42)

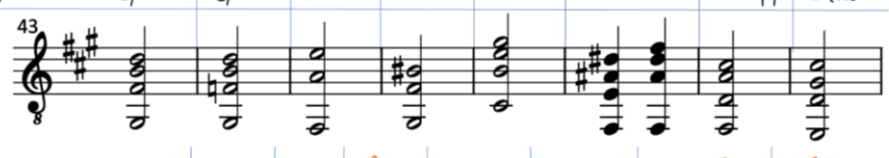
Caetano Veloso	$Bm^7$ (17)	$E^7$ (13)	$F\#m^7$	$B^7$ / $F\#$	$B^7$ (19)	$E^7$ (13)	$A^6$	∴
João Gilberto	$Bm^7$ / $F\#$ $G\#\phi$	$G\#\phi$ $C\#\phi$ $\downarrow$ $\downarrow$ $\downarrow$	$G\#\phi$ $\downarrow$ $\downarrow$ $\downarrow$ $F\#m^7$	$B^7$ / $F\#$ $B^7$ / $F\#$ $B^7$ / $F\#$	$Bm^7$ / $F\#$	$E^7$ (13)	$A^{\Delta 7}$	$A^6$

Nos primeiros dois compassos da Figura 11 é possível perceber na linha de Caetano Veloso uma sequência que prepara  $F\#m^7$  em cadência de engano, com os acordes  $Bm^7$  e  $E^7$ . Para essa pequena progressão temos Caetano tocando “ $iv^7/vi \rightarrow bVII^7/vi \rightarrow vi^7$ ”, enquanto João dilata harmonicamente a sequência, mais uma vez tocando dois acordes por compasso, agora sendo eles também com diferentes funções. Em uma análise funcional da sequência posta por João, temos “ $iv^7/vi \rightarrow ii^\phi/vi \rightarrow ii^\phi/vi \rightarrow V^7(sus9, b5)/vi \rightarrow subV^7(sus9, \#11)/vi \rightarrow vi^7$ ”. Além de diferentes dos acordes de Caetano, João expande um acorde da dominante para diversos outros, tocando tanto a própria, com as aberturas de  $G\#\phi$  e  $C\#\phi(sus9, b5)$ , como a substituição de tritono para o quinto grau ( $G^7(sus9, \#11)$ ) até finalmente encontrar  $F\#m^7$ .


Conforme João alcança o trecho  $b^2$ , novamente observamos as diferenças de abordagens de repetições entre ele e Caetano. Ao compararmos os compassos 43-47 da Figura 12 com os 51-55 da mesma figura, é possível perceber que Caetano utiliza os mesmos acordes para tais compassos, enquanto João, apesar de não necessariamente alterar funções, modifica o caráter de seu acompanhamento com novos acordes, extensões tocadas, condução de vozes, interpolação de sequências e atrasos de lugares de chegada. Ao invés da tradicional sequência “ $iv^7 \rightarrow V^7 \rightarrow i^7$ ” (compassos 43-45), João toca, num primeiro momento desse trecho, “ $ii^\phi \rightarrow ii^\phi \rightarrow i^7$ ”, e logo em seguida (compassos 51-53), diferentes acordes onde para Caetano pode ser a mesma passagem, para João agora é “ $iv^\phi \rightarrow V^7(sus9, \#11) \rightarrow i^7(9)$ ”. João tensiona a subdominante (quarto grau) ao trazer a quinta como diminuta para o acorde (Figura 12).

Figura 12 – Harmonização de João Gilberto para o trecho b<sup>2</sup> (c. 43-58)

Caetano Veloso	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> (9)	C <sup>7</sup>	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	G <sup>7</sup> (b9)	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	F <sup>7</sup>	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>
João Gilberto	G <sup>7</sup> #	G <sup>7</sup> #	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	F <sup>7</sup> (13)	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> /F#	E <sup>7</sup> (13)



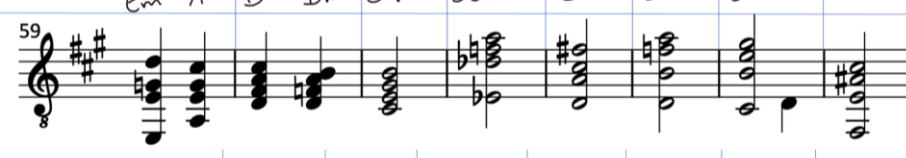
Caetano Veloso	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> (9)	C <sup>7</sup>	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	G <sup>7</sup> (b9)	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	F <sup>7</sup>	B <sup>7</sup> (13)	B <sup>7</sup> (b13)	B <sub>m</sub> <sup>7</sup>	E <sup>7</sup>
João Gilberto	B <sup>7</sup>	C <sup>7</sup> (9,11)	F <sub>m</sub> <sup>7</sup> (9)	G <sup>7</sup>	G <sup>b</sup> G <sup>b</sup>	G <sup>7</sup> F <sup>7</sup>	B <sup>7</sup> (13)/F#	B <sup>7</sup> /F#	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> (9)/F#	E <sup>7</sup> (13)




Para a seção A' (Figura 13), João apresentará uma nova sequência de acordes que ainda não havia sido tocada em a<sup>1</sup> ou a<sup>2</sup>, afirmando assim necessidade de diferenciar os diferentes As como A, A' e A'':

Figura 13 – Harmonização de João Gilberto para o trecho a'1 (c. 59-74)

Caetano Veloso	A <sub>9</sub> <sup>b</sup>	E <sup>7</sup> (9)	A <sub>9</sub> <sup>b</sup>	A <sup>7</sup> /E	D <sup>Δ7</sup>	G <sub>m</sub> <sup>7</sup>	C <sup>7</sup> (13)	F <sub>m</sub> <sup>7</sup> (9)
João Gilberto	E <sub>m</sub> <sup>7</sup> A <sup>7</sup>	D <sup>Δ7</sup> D <sub>m</sub> <sup>b</sup>	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	E <sub>b</sub> <sup>7</sup> (9,11)	D <sup>Δ7</sup>	D <sub>m</sub> <sup>b</sup>	C <sub>m</sub> <sup>7</sup>	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>



Caetano Veloso	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> (9)	E <sup>7</sup> (13)	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	F <sub>m</sub> <sup>7</sup> /E	B <sup>7</sup> (9)	∴	E <sup>7</sup>	E <sup>7</sup> (13)
João Gilberto	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> /F#	C <sup>7</sup> /G#	F <sub>m</sub> <sup>7</sup>	∴	B <sup>7</sup> (9)/F#	B <sup>7</sup> (9,11)	B <sub>m</sub> <sup>7</sup>	E <sup>7</sup> (b9)



No início da seção A', o IV grau do tom, D (compasso 60), é tocado por João após uma preparação "ii-V", que contém um movimento convergente de vozes (Figura 14):

Figura 14 – Vozes convergindo até alcançar o acorde de D<sub>m</sub><sup>6</sup>, no início do trecho a'1 (c. 59-60)


Em trechos como esse fica perceptível com o cuidado de João com a condução das vozes no violão, que não costuma tocar apenas grandes blocos de acordes paralelos. Na Figura 15, que contém os 16 compassos de a'2, observemos os compassos 76-80. João dispõe os acordes de D<sup>Δ7</sup> e C<sub>m</sub><sup>7</sup> em movimento

divergente, de expansão, até um ápice em  $Em^7$  cujo menor intervalo entre notas consecutivas desse acorde é de quinta justa, e com uma abertura de vozes internas que extrapola duas oitavas de distância entre as notas dos extremos (agudo e grave). A partir desse ápice, o músico toca os acordes seguintes com suas notas em movimento convergente, aproximando-as cada vez mais até alcançar o acorde de  $Dm^6$ , onde suas notas consecutivas não passam da distância de uma terça maior entre elas, e as notas dos dois extremos contêm o intervalo de sexta maior, pequeno quando comparado com  $Em^7$  (compasso 78), cuja distância dos dois extremos é de duas oitavas e uma quarta justa.

Na Figura 15, pudemos notar como João não toca frequentemente o acorde de primeiro grau (Lá maior, no caso com sétima maior ou com sexta) em seu acompanhamento, escolha do músico que se difere à de Caetano, que afirma Lá maior como tom tocando os compassos iniciais (75-80) do trecho a'2 com os graus  $I \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow V/IV \rightarrow IV \rightarrow iv^6$ , passando mais de uma vez pelo primeiro grau. João toca uma harmonia que inicia no quarto grau, Ré maior, utilizando já desde o primeiro compasso do trecho o acorde de  $A^7$ , com função dominante. Ao apresentarmos a sequência de acordes de João para os compassos 75-80 como graus, temos a seguinte disposição:  $V^{7(9,13)}/IV \rightarrow V^{7(b13)}/IV \rightarrow IV^{\Delta 7(9)} \rightarrow iii^7 \rightarrow ii^7/IV \rightarrow V^{7(b9)}/IV \rightarrow IV^6$ . O acorde de Lá maior como primeiro grau (com sétima maior ou sexta) é apresentado apenas no compasso 89, no fim do trecho.

Figura 15 – Harmonização de João Gilberto para o trecho a'2. Indicação de divergência e convergência entre os compassos 76-80

Caetano Veloso	$A_9^6$	$E^7_{(9)}$	$A_9^6$	$A^7/E$	$D^{\Delta 7}$	$G^7_{(9)}$	$C^{\#7}$	$F^{\Delta 7}_{(9)}$		
João Gilberto	$A^7_{(9,13)}$	$A^7_{(b13)}$	$D^{\Delta 7}_{(9)}$	$C^{\#m7}$	$Em^7_{(11)}$	$A^7_{(9)}$	$D^6$	$Dm^6$	$C^{\#7}$	$F^{\#7}$

Caetano Veloso	$Bm^7_{(9)}$	$E^7_{(13)}$	$F^{\#m7}$	$B^7/F\#$	$B^7_{(9)}$	$C^7_{(13)}$	$A_9^6$	$\therefore$	
João Gilberto	$Bm^7/F\#$	$C^{\#7}/G^{\#}$	$F^{\#m7}$	$B^7_{(9)}/F\#$	$Bm^7/F\#$	$E^7_{sus4}$	$E^7$	$A^{\Delta 7}$	$A^6$

A seção B', apresentada na Figura 16, nos permitirá maiores suposições sobre a relação de João Gilberto com seu arranjo:



Figura 16 – Harmonização de João Gilberto para seção B' (c. 91-106)

Caetano Veloso	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	C <sup>#7</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	G <sup>#7</sup> <sub>(b9)</sub>	C <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	F <sup>#7</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>
João Gilberto	G <sup>#7</sup> <sub>♯</sub>	G <sup>#0</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	G <sup>#7</sup>	C <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	F <sup>#7</sup> <sub>(13)</sub>	B <sup>m</sup> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub> /F <sup>#</sup>	E <sup>7</sup> <sub>(13)</sub>

91

Caetano Veloso	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	C <sup>#7</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	G <sup>#7</sup> <sub>(b9)</sub>	C <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	F <sup>#7</sup>	B <sup>7</sup> <sub>(b3)</sub> B <sup>7</sup> <sub>(b13)</sub>	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> E <sup>7</sup>
João Gilberto	B <sup>0</sup>	C <sup>#7</sup> <sub>(9, #11)</sub>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	G <sup>#7</sup>	G <sup>b</sup> G <sup>m</sup> <sup>6</sup>	G <sup>0</sup> F <sup>#7</sup>	B <sup>7</sup> <sub>(9)</sub> /B <sup>7</sup> <sub>(b3, b9)</sub> /D <sup>7</sup>	B <sup>7</sup> <sub>(9)</sub> /D <sup>7</sup> D <sup>0</sup> <sub>Δ7</sub>

99

As seções B e B' estão em uma posição especial para João Gilberto, uma vez que as diferenças entre elas são mínimas quando comparadas com, por exemplo, as diferenças entre os trechos a1 e a'1, conforme será visto subsequentemente na Figura 19. Durante as pesquisas, leituras e audições para o artigo, questões sobre a predeterminação do arranjo frequentemente surgiam. Será que João gravou a canção lendo uma partitura, uma grade de cifras, ou de improviso, tocando de memória? Será que escolheu a dedo os acordes que viriam ou apenas tinha noção do contorno harmônico que gostaria de fazer e na hora improvisou as disposições de nota dos acordes? A Figura 17 a seguir nos trará um esquema visual que mostra onde João mantém exatamente os mesmos acordes entre as seções e onde há alguma mudança:

Com a Figura 17 e materiais como a entrevista de Caetano Veloso para a Rádio Batuta no especial *Nu com a minha música*, no qual ele comenta também sobre o comportamento de João no estúdio, podemos melhor apresentar algumas possibilidades sobre a performance do artista nessa canção, ou seja, se a gravação é o resultado de um arranjo instantâneo, aberto ou determinado, categorias de classificação propostas por Nascimento (2011).

Figura 17 – Harmonização de João Gilberto para as seções B e B' postas lado a lado

Seção B									Seção B'									
	B <sub>m</sub> <sup>7</sup>	C <sup>#7</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	G <sup>#7</sup> <sub>(b9)</sub>	C <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	F <sup>#7</sup> <sub>(13)</sub>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>		B <sub>m</sub> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	C <sup>#7</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	G <sup>#7</sup> <sub>(b9)</sub>	C <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	F <sup>#7</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	
	G <sup>#7</sup> <sub>♯</sub>	G <sup>#0</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	G <sup>#7</sup>	C <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	F <sup>#7</sup> <sub>(13)</sub>	B <sup>m</sup> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub> /F <sup>#</sup>	E <sup>7</sup> <sub>(13)</sub>		G <sup>#7</sup> <sub>♯</sub>	G <sup>#0</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	G <sup>#7</sup>	C <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	F <sup>#7</sup> <sub>(13)</sub>	B <sup>m</sup> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub> /F <sup>#</sup>	E <sup>7</sup> <sub>(13)</sub>	
43																		
	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	C <sup>#7</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	G <sup>#7</sup> <sub>(b9)</sub>	C <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	F <sup>#7</sup>	B <sup>7</sup> <sub>(b3)</sub> B <sup>7</sup> <sub>(b13)</sub>	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> E <sup>7</sup>		B <sub>m</sub> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	C <sup>#7</sup>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	G <sup>#7</sup> <sub>(b9)</sub>	C <sup>#m</sup> <sup>7</sup>	F <sup>#7</sup>	B <sup>7</sup> <sub>(b3)</sub> B <sup>7</sup> <sub>(b13)</sub>	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> E <sup>7</sup>	
	B <sup>0</sup>	C <sup>#7</sup> <sub>(9, #11)</sub>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	G <sup>#7</sup>	G <sup>b</sup> G <sup>m</sup> <sup>6</sup>	G <sup>0</sup> F <sup>#7</sup>	B <sup>7</sup> <sub>(9)</sub> /B <sup>7</sup> <sub>(b3, b9)</sub> /D <sup>7</sup>	B <sup>7</sup> <sub>(9)</sub> /F <sup>#</sup> E <sup>7</sup> <sub>(13)</sub>		B <sup>0</sup>	C <sup>#7</sup> <sub>(9, #11)</sub>	F <sup>#m</sup> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	G <sup>#7</sup>	G <sup>b</sup> G <sup>m</sup> <sup>6</sup>	G <sup>0</sup> F <sup>#7</sup>	B <sup>7</sup> <sub>(9)</sub> /B <sup>7</sup> <sub>(b3, b9)</sub> /D <sup>7</sup>	B <sup>7</sup> <sub>(9)</sub> /D <sup>7</sup> D <sup>0</sup> <sub>Δ7</sub>	
51																		

Partes com acordes **idênticos** entre trechos de B e B'  
 Partes com acordes **diferentes** entre trechos de B e B'

O arranjo instantâneo diz respeito àquele que é realizado no momento da performance. A partir do comportamento de João, citado por Caetano em sua entrevista, podemos imaginar o músico agindo dessa forma, uma vez que “ele na hora que ele chega o que ele quer cantar ele canta, depois muda. E não canta umas coisas que a gente pede que ele diz que vai depois não vai [...]” (Veloso 2003, n/p). Por outro lado, o arranjo aberto possui certas partes indeterminadas, diferentemente do instantâneo, e que dependem da criação dos músicos participantes, que para João, por exemplo, poderia funcionar como um esboço próprio de seus caminhos harmônicos, onde as aberturas de vozes dos acordes viriam de forma improvisada. A terceira possibilidade seria a de que o arranjo para essa gravação de 2000 foi totalmente determinado, com todos os elementos cordais e rítmicos do violão já pré-concebidos antes da gravação, dependendo apenas de que o músico sente e toque. As colocações a seguir nos ajudarão a desenvolver percepções sobre o assunto. Retomemos aqui um trecho da fala de Caetano sobre João:

Aquele disco que disseram que eu produzi dele, eu nunca produzi nada, eu ficava indo com ele pro estúdio no dia que ele ia, e depois ninguém produz João, entendeu? João ele... Ele na hora que ele chega o que ele quer cantar ele canta, depois muda. E não canta umas coisas que a gente pede que ele diz que vai depois não vai, depois... Enfim, mas ele é doce no estúdio, ele é engraçado e depois ele é complicado porque ele fica agoniado porque ele já gravou e ele tem medo de como vai ser mixado e ele não quer que fique pronto, é uma coisa muito complexa. (Veloso 2003, n/p)

Essa citação nos dá a entender que João toca o que tem vontade quando está no estúdio, o que pode implicar em uma não predeterminação de seus arranjos, e sim em uma noção harmônica prévia das canções de seu repertório, caracterizando assim o arranjo aberto.

João, apesar das colocações de Caetano sobre seu comportamento no estúdio, possui um certo nível de predeterminação de seu arranjo, como é visível na figura acima. Ele pode decidir em cima da hora o repertório que vai fazer, mas a transcrição feita nos mostra que uma grande quantidade de acordes tocados é idêntica em duas seções. Assim podemos concluir que o músico já havia pensado em toda a estrutura da música, inclusive em acordes específicos, suas disposições de vozes, notas de tensão e condução. O que acontece é que ele pode ter reservado locais específicos para acordes intercambiáveis, como é o caso entre dos dois últimos compassos das seções B e B' (Figura 17).

Sobre os acordes quase majoritariamente idênticos, em verde na Figura 17, vale comentar aqui os compassos 56 (seção B) e 104 (seção B'), que contém acordes que se diferem em apenas em uma nota: na seção B, o acorde não possui a quinta, o que nos dificulta sua classificação como  $Gm^6$  ou  $G^\circ$  se não olharmos para o trecho por inteiro. Ao checarmos o compasso 104 ainda na Figura 18, é perceptível a disposição do acorde diminuto completo, em um trecho onde o ritmo harmônico é de dois acordes por compasso. Sendo assim, podemos assumir que, no compasso 56, João tocou em seu violão também um  $G^\circ$ , porém errou na digitação ao tocar a nota  $D^b$  ou simplesmente a omitiu para um diferente movimento de vozes superiores. Posteriormente, com os acordes de  $E\sharp^{(b13)}$  e  $D^{\circ\Delta 7}$  nos compassos 58 e 106 da Figura 17, temos o caso no qual ambos os acordes podem ser interpretados como aberturas de um mesmo, conforme comentários feitos sobre as Figuras 3 e 12, estando em uma posição de preparação para um acorde da seção A'' que está por vir.

Na seção A'' da gravação, João ainda possui novas aberturas de acordes para apresentar no arranjo. Na Figura 18, é possível perceber uma delas no compasso 107, A<sup>7(13)</sup>:

Figura 18 – Harmonização de João Gilberto para seção A'' (c. 107-122)

Caetano Veloso	A <sub>9</sub> <sup>6</sup>	E <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	A <sub>9</sub> <sup>6</sup>	A <sup>7</sup> /E	D <sup>Δ7</sup>	G <sub>7</sub> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	C <sup>Δ7</sup> <sub>(13)</sub>	F <sup>Δ7</sup> <sub>(9)</sub>
João Gilberto	E <sub>m</sub> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub> A <sup>7</sup> <sub>(13)</sub>	D <sup>b</sup> D <sub>m</sub> <sup>b</sup>	C <sup>Δ7</sup> <sub>m</sub>	E <sub>m</sub> <sup>7</sup> <sub>(11)</sub> A <sup>7</sup> <sub>(b13)</sub>	D <sup>Δ7</sup>	D <sub>m</sub> <sup>b</sup>	C <sup>Δ7</sup> <sub>(b13)</sub>	F <sup>Δ7</sup>

107

Caetano Veloso	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	E <sup>7</sup> <sub>(13)</sub>	F <sup>Δ7</sup> <sub>m</sub>	F <sup>Δ7</sup> <sub>m</sub> /E	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> <sub>(9)</sub>	∴	E <sup>7</sup>	E <sup>7</sup> <sub>(13)</sub>
João Gilberto	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> /F <sup>Δ</sup>	C <sup>Δ7</sup> <sub>(G#)</sub>	F <sup>Δ7</sup> <sub>m</sub>	∴	F <sup>Δ7</sup> <sub>m</sub> <sup>b</sup>	∴	B <sub>m</sub> <sup>7</sup> /F <sup>Δ</sup>	E <sup>7</sup> <sub>(b9)</sub>

115

Além de apresentar novos acordes, João indica no trecho a''1 a chegada dos últimos compassos do samba, ao começar a reduzir o ritmo harmônico dos acordes. Além de ser menor a presença das figuras de semínima e colcheia na transcrição a partir do compasso 111, temos a aparição, depois de muito tempo, de repetições de acordes por dois compassos consecutivos, sendo o caso de F<sup>Δ7</sup><sub>m</sub> e F<sup>Δ7</sup><sub>m</sub><sup>b</sup> nos compassos 117-118 e 119-120. Os acordes de F<sup>Δ7</sup><sub>m</sub>, sejam menores com sexta, menores com sétima ou invertidos, são os únicos que o músico toca de forma idêntica por dois compassos consecutivos na música inteira. Essa repetição idêntica acontece também nos compassos 21-22 (Figura 8) e 69-70 (Figura 13). Exemplos de repetições nas quais a nota fundamental do acorde é mantida, mas é feita uma alteração das demais notas podem ser observados ao longo de todo o arranjo, como por exemplo no compasso 108 da Figura 18, onde João toca D<sub>m</sub><sup>b</sup> após D<sup>b</sup>, e também nos compassos 1 e 2 (Figura 3), onde o acorde de A<sup>6</sup> é tocado após A<sup>Δ7</sup>.

Comparemos na Figura 19 as seções a1, a'1 e a''1, afim de discorrer sobre o motivo da nomenclatura que difere tais trechos um do outro, mesmo possuindo a mesma letra. A partir de 1'31'' da gravação de João, quando é iniciado o trecho a'1 do samba, o músico se acompanha de forma bastante diferente de quando tocou o trecho a1. Comparemos rapidamente aqui os três trechos para visualizarmos a diferença entre os três.

Figura 19 – Harmonização de João para os trechos a1, a'1 e a''1

The figure displays three variations of a harmonic passage, labeled a1, a'1, and a''1, each consisting of two staves (treble and bass clef) with chords and melodic lines. The chords are written in a mix of standard notation and shorthand.

**a1** (Measures 11-19):

- Chords: C, B<sup>b</sup>, A<sup>Δ7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>6</sup>, Dm<sup>6</sup>, C<sup>#m7</sup>, Gm<sup>6</sup>
- Bass line chords: Dm<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, B<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, B<sup>7</sup>(9), Bm<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>(b9)

**a'1** (Measures 59-67):

- Chords: Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>Δ7</sup>, Dm<sup>6</sup>, C<sup>#m7</sup>, E<sup>b</sup> sus (9, #11), D<sup>Δ7</sup>, Dm<sup>6</sup>, C<sup>#m7</sup>, F<sup>#7</sup>
- Bass line chords: Bm<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, C<sup>#7</sup>/G<sup>#</sup>, F<sup>#m7</sup>, B<sup>7</sup>(9)/F<sup>#</sup>, B<sup>7</sup>(9, #11), Bm<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>(b9)

**a''1** (Measures 107-115):

- Chords: Em<sup>7</sup>(9), A(13), D<sup>6</sup>, Dm<sup>6</sup>, C<sup>#m7</sup>, Em<sup>7</sup>(11), A<sup>7</sup>(b5), D<sup>Δ7</sup>, Dm<sup>6</sup>, C<sup>#m7</sup>(b13), F<sup>#7</sup>
- Bass line chords: Bm<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, C<sup>#7</sup>/G<sup>#</sup>, F<sup>#m7</sup>, F<sup>#m6</sup>, Bm<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, E<sup>7</sup>(b9)

Essas diferenças, além de se caracterizarem por maiores e/ou menores quantidades de acordes em diferentes momentos, contemplam substituição de acordes por outros de função similar ou não. A imagem apresentada permite que o leitor veja como um mesmo trecho a1 em uma harmonia que para Caetano poderia ser repetida é posta por João de forma diferente, caracterizando assim a1, a'1, a''1 e a personalidade do arranjador.

Ainda seguindo com os novos materiais, em a''2, a 17 compassos do fim do arranjo, João toca mais um acorde ainda não apresentado anteriormente, como pode ser conferido no compasso 129 da Figura 20:

Figura 20 – Harmonização de João Gilberto para trecho a"2 (c. 123-138)

Caetano Veloso	$A_9^6$	$E_7^{(9)}$	$A_9^6$	$A_7^7/E$	$D^{b7}$	$G_7^{(9)}$	$C^{\#7}$	$F^{\#7}_{(b9)}$
João Gilberto	$A_7^{(13,9)}$ $A_7^{(b13)}$	$D^{b7}$ $D_m^6$	$C^{\#7}_m$	$E_m^{(11)}$ $A_7^{(b9)}$	$D^b$	$D_m^6$	$G_7^{(\#11)}$	$F^{\#7}$

123

Caetano Veloso	$B_m^7$	$E_7^{(13)}$	$A_9^6$	$F^{\#7}_{(9)}$	$B_m^7$	$E_7^{(13)}$	$A_9^6$	$F^{\#7}_{(9)}$
João Gilberto	$B_m^7/F^{\#}$	$C^{\#7}/G^{\#}$	$F^{\#7}_m$	$B_7^{(9)}/F^{\#}$	$B_m^7/F^{\#}$	$E_7^{(b9)}$	$A^{\Delta7}$	$F^{\#7}$

131

Esse acorde,  $G_7^{(\#11)}$ , será tocado novamente antes de  $F^{\#7}$  no compasso 141, acorde que prepara a última cadência “ii→V”, encerrando a canção no acorde de  $A^6$  e então, finalmente, apenas as notas A e G#, como um acorde de  $A^{\Delta7}$  com terça e quinta omitidas (Figura 21):

Figura 21 – Harmonização de João Gilberto para compassos finais da canção, trecho a"3 (c. 139-146)

Caetano Veloso	$B_m^7^{(9)}$	$E_7^{(13)}$	$A_9^6$	$F^{\#7}_{(9)}$	$B_m^7^{(9)}$	$E_7^{(13)}$	$A_9^6$
João Gilberto	$B_m^7/F^{\#}$	$E_7$	$G_7^{(\#11)}$	$F^{\#7}$	$B_m^7/F^{\#}$	$E_7^{(b9)}$	$A^6$ $A^{\Delta7}$ (omit. 3 <sup>o</sup> )

139

Apesar da tensão desse intervalo final de sétima maior tocado por João, com as notas A e G#, o efeito ainda é de conclusão e de acorde de primeiro grau, pelo fato de o músico ter apresentado logo antes a tríade maior com sexta adicionada (c. 145), confirmando a tônica.

## 4. Considerações Finais

João Gilberto arranjou o samba trabalhando sempre com tétrades, alterando o ritmo harmônico, antecipando baixos, invertendo acordes e conduzindo aberturas com tensões em movimentos fluidos. Esses pontos, somados a outros que não foram o foco do artigo, como a antecipação, o atraso da melodia, a utilização de cordas soltas no violão e a alteração da forma constituem algumas das características trazidas por João Gilberto para seu arranjo da canção.

Para acompanharmos a condução harmônica de João Gilberto para a canção, foi apresentada a transcrição dos acordes tocados pelo músico, em comparação à harmonia da versão de Caetano Veloso, músico que já compôs o samba majoritariamente com o uso de tétrades em seu violão. Quando a canção chega às mãos de João, vemos muitas adições de tensões – acordes de subdominante, de dominante e também de tônica

recebem tais notas. Ou seja, observamos o músico construindo um novo arranjo para a canção. Uma orquestra em seis cordas é montada e o músico apresenta essas tensões adicionadas com o cuidado de movimentá-las muitas vezes em graus conjuntos mesmo dentro de seus blocos de quatro notas. Esse cuidado com a condução das vozes é observado por Mello (2001), quando contrapõe a realização arpejada à em bloco:

João abominava tocar os acordes em arpejo, isto é, uma corda depois da outra. As notas eram feridas todas ao mesmo tempo, num bloco, e dessa maneira o violão soava como o acompanhamento completo, a orquestra de um violão, com quatro notas de cada vez, emitidas pelo dedo polegar, pelo indicador, pelo médio e pelo anular (Mello 2001, 39)

Mesmo com maior quantidade de notas de tensão, os acordes sempre possuem no máximo quatro notas, o que faz parte de sua técnica tradicional do violão, correspondendo assim ao uso do polegar para os baixos nas cordas 4, 5 e 6 e os dedos *i*, *m*, e *a* para as notas restantes que completam o acorde.

Em certos casos, acordes foram substituídos, como um novo recurso além da adição de tensões. João manteve, em grande parte, resoluções da versão original nas sequências harmônicas presentes, alterando então o caminho de preparação, apresentando ao ouvinte novos elementos no baixo, no movimento interno de vozes e na própria harmonia, com novos acordes, não se limitando a apenas um desses elementos.

Com a harmonia escolhida, o músico ao mesmo tempo que tensiona adicionando notas aos acordes, também afirma sua identidade no uso de clichês harmônicos do samba, seguindo tradições. Além deles, a levada carregada pelo violão também é um dos elementos que faz essa importante relação com a tradição. A parte rítmica do instrumento frequentemente apresenta uma clave que remete ao samba através de sua síncope. Somando isso com a presença de poucas variações da levada, o ouvinte pode reconhecer o ritmo do samba com maior facilidade. Enquanto a música segue repleta de alterações de harmonia e melodia, principalmente quando se percebe o deslocamento rítmico, no acompanhamento é mantido firme a levada de referência do samba. A Figura 9, por exemplo, nos mostrou um trecho onde João, com o violão, mantém nos mesmos lugares a antecipação da nota do baixo e as notas restantes do acorde, em um trecho de ritmo harmônico dobrado. Ou seja, apesar de João entrar em uma breve parte com mais acordes e uma nova levada, ela é apresentada de forma consistente e de rápida assimilação para o ouvinte do samba. Para esse caso, esse novo padrão rítmico só é interrompido rapidamente durante a passagem pelo acorde de  $F\sharp m^7/E$ , téttrade sem tensões adicionadas e que se repete por dois compassos consecutivos.

Ao selecionar um dos arranjos de João Gilberto e colocá-lo lado a lado com a versão originalmente lançada, foi possível perceber elementos que caracterizam seu estilo interpretativo e de arranjo. Para além dos pontos levantados nesse trabalho, destacamos também como constituintes da identidade musical de João seu trato da melodia (síncopes, atrasos, antecipações e utilização da voz como elemento complementar para alguns acordes) e seu acompanhamento rítmico ao violão (variações rítmicas, antecipações), temas que podem ser abordados em futuras pesquisas e que colaborarão para uma compreensão ainda mais completa do seu fazer musical.

## 5. Referências

- Almada, Carlos. 2012. *Harmonia Funcional*. Segunda edição. Campinas: Editora Unicamp.
- Aragão, Paulo. 2001. "Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)". Dissertação submetida ao Programa de Pós- Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Bessa, Virgínia de Almeida. 2010. *A escuta singular de Pixinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. Primeira edição. São Paulo: Alameda Editorial.
- Chediak, Almir. 1986. *Harmonia & Improvisação*. Sétima edição. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Gilberto, João. 2000. João Voz e Violão. 1 CD (30'08"). Rio de Janeiro: Universal Music Group.
- Kennedy, Michael. 1994. Dicionário Oxford de Música. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote.
- Mello, Zuzá Homem de. 2001. *João Gilberto*. Primeira edição. São Paulo: Publifolha.
- Nascimento, Hermilson Garcia do. 2011. "Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e Interpoética na Música Popular". Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do título de Doutor em Música, na área de Etnomusicologia. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Sadie, Stanley. 1994. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Primeira edição. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- Veloso, Caetano; Gil, Gilberto. 1993. Tropicália 2. 1 CD (42'05"). Rio de Janeiro e Salvador: Polygram e WR.
- Veloso, Caetano. 2003. "Nu com a minha música". Entrevista concedida a Rádio Batuta. Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Rádio Batuta, Instituto Moreira Sales (IMS).