

Luiz de Carvalho Duarte

**OS ARRANJOS DE CLAUS OGERMAN NA OBRA DE TOM
JOBIM: REVELAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO DA IDENTIDADE
DA OBRA MUSICAL**

Universidade de Brasília – DF
2010

**OS ARRANJOS DE CLAUS OGERMAN NA OBRA DE TOM
JOBIM: REVELAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO DA IDENTIDADE
DA OBRA MUSICAL**

Luiz de Carvalho Duarte

Dissertação de Mestrado realizada sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Alice Volpe e apresentada à Banca examinadora para defesa, em 26 de julho de 2010, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música - Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”, Universidade de Brasília.

Universidade de Brasília – DF
2010

OS ARRANJOS DE CLAUS OGERMAN NA OBRA DE TOM JOBIM:
REVELAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO DA IDENTIDADE DA OBRA
MUSICAL

Luiz de Carvalho Duarte

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Música da
Universidade de Brasília - UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do
título de Mestre em Música.

Aprovada por:

Profa. Dra. Maria Alice Volpe

Prof. Dr. Claudiney Carrasco

Profa. Dra. Beatriz Magalhães Castro

Universidade de Brasília – DF

2010

Dedico a presente pesquisa a Sidney “Gamela” Barros e Vittor Santos, dois grandes professores de fundamental importância para minha formação.

AGRADECIMENTOS

À minha família.

A Amanda Midôri Amano.

À Profa. Dra. Maria Alice Volpe, pela orientação e incentivo em diversos momentos da pesquisa.

Ao Instituto Antonio Carlos Jobim, cujo acervo de partituras, gentilmente disponibilizado na Internet, foi de fundamental importância para a viabilização desta pesquisa.

A Paulo Jobim, presidente do Instituto Antonio Carlos Jobim, cuja entrevista ajudou a definir os rumos deste trabalho.

Ao Prof. Sidney “Gamela” Barros, por despertar em mim o gosto pela música, pelo violão, pela harmonia e pelo arranjo.

Ao Prof. Vittor Santos, pela visão técnica da prática do arranjo.

Ao Prof. Dr. Sérgio Nogueira, pela acolhida em sua turma durante o estágio, pelas dicas e pela sólida formação que me proporcionou durante aulas de composição da graduação.

À CAPES, pelo apoio financeiro à pesquisa.

A todos meus amigos músicos, parceiros, professores e incentivadores.

A Tom Jobim e Claus Ogerman, pela parceria que resultou em num conjunto de obras-primas da música brasileira, possivelmente o mais importante e influente na minha carreira musical.

RESUMO

O presente trabalho visa contribuir para uma conceituação de arranjo musical como elemento formador da identidade de uma obra musical e para um melhor entendimento acerca do papel do arranjador nesse processo, com base na análise crítica da parceria que o compositor brasileiro Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim (1927-1994), estabeleceu com o maestro e arranjador alemão Claus Ogerman (1930-) no período entre 1963 e 1980.

Com base nas reflexões de Leo Treitler (1993) acerca da ontologia da obra musical, a presente pesquisa pretende romper com a ideia de “obra fechada”, cristalizada em uma partitura, performance ou em um conceito ideal, entendendo a obra musical como uma instância fluida, de identidade maleável. Desta forma, o arranjo é compreendido como o processo de caráter ambivalente que, por um lado, circunscreve a obra musical num enunciado sonoro, revelando sua identidade e, por outro, transfigura essa mesma identidade, fluida e maleável, promovendo mudanças nos elementos que a constituem e/ou acrescentando-lhe novos elementos.

A análise da parceria Jobim/Ogerman foi feita com base em cópias de manuscritos originais de arranjos das composições de Jobim, disponibilizados on-line pelo Instituto Antonio Carlos Jobim. Foram analisados manuscritos de arranjos de autoria de Jobim e de arranjos de Ogerman posteriores aos de Jobim, procurando, dessa forma, avaliar a natureza e a profundidade da intervenção do trabalho de Ogerman.

Buscou-se, ainda, avaliar como a parceria se desenvolveu ao longo dos 17 anos em que ocorreu. Para fazê-lo, a pesquisa identificou três linhas de trabalho assumidas por Jobim nesse período e observou a relação e a transformação do tipo de trabalho exercido por Ogerman como arranjador com essas linhas de trabalho.

A obra de Tom Jobim com arranjos e regência de Claus Ogerman se revela bastante útil para exemplificar as diversas funções que o arranjador pode exercer dentro do espectro que compreende desde a simples arregimentação de ideias até a completa reelaboração a partir de uma ideia musical pré-existente. Desta forma, fica mais evidente a função do arranjo na revelação e transfiguração da identidade da obra musical.

Palavras-chave: Jobim, Ogerman, Arranjo, Análise, Identidade.

ABSTRACT

This research intends to contribute to a conception of arrangement as a process that forms the identity of a musical work, and to a better understanding of the role of the arranger in this process, by means of analysis of the partnership the Brazilian composer and songwriter Antonio Carlos Jobim established with German arranger and conductor Claus Ogerman from 1963 to 1980.

Based on Leo Treitler's (1993) ideas regarding the ontology of the musical work, this research understands the musical work as a concept whose identity is fluid and malleable. Thus, the arrangement is considered a process that, on the one hand, enunciates the musical work, revealing its identity and, on the other hand, modifies and adds new elements to the work, transfiguring its identity.

Manuscripts of Jobim's compositions arranged by the composer himself, by Ogerman or other arrangers are available in the Antonio Carlos Jobim Institute's website. Some of these manuscripts were used in the analyses presented in this research. Arrangements by Jobim were compared to later arrangements by Ogerman, in order to verify the nature and the level of intervention of Ogerman's contributions.

Also, the research observes how this partnership has transformed along the 17 years it has occurred. To accomplish this, the research determined three lines of work that Jobim assumed by Jobim, and analyzed the relationship between Ogerman's work as an arranger with and these lines.

The work of Antonio Carlos Jobim arranged and conducted by Claus Ogerman reveals various kinds of work that can be assumed by the arranger, ranging from simply organizing and transcribing ideas to a complete recomposition based on a pre-existing idea. Therefore, it enhances the role of the musical arrangement in revealing and transfiguring the musical work's identity.

Key-words: Jobim, Ogerman, Arrangement, Analysis, Identity.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	1
Objetivos.....	3
Delimitação do objeto de estudo contextualizado nas linhas de trabalho de Tom Jobim... 3	3
2. BALANÇO CRÍTICO DA BIBLIOGRAFIA.....	9
A obra de Tom Jobim	9
Assuntos adjacentes	14
A obra de Claus Ogerman.....	16
3. O CONCEITO DE ARRANJO – REVISÃO E NOVAS PERSPECTIVAS	17
Revisão do conceito de arranjo na literatura.....	18
Novas perspectivas	26
4. DESCRIÇÃO E CRÍTICA DAS FONTES DE PESQUISA.....	32
Manuscritos e fonogramas.....	33
Entrevistas	36
Entrevista ao autor	37
Entrevista colhida em fontes secundárias	40
5. ANÁLISE MUSICAL	42
Terminologia das técnicas de arranjo aplicadas	44
Bloco.....	44
Perfil de distribuição de vozes (<i>voicing</i>).....	44
Contracanto.....	48
Análise musical de arranjos selecionados.....	50
Insensatez.....	50
Estrada do Sol	54
Desafinado	58
Wave	64
Águas de Março.....	68
Milagre e Palhaços (excerto)	73
Modinha	74
Se Todos Fossem Iguais a Você	78
6. A ABORDAGEM ESTILÍSTICA DOS ARRANJOS E O DESENVOLVIMENTO DA PARCERIA	91
As técnicas e abordagens estilísticas de Jobim e de Ogerman: uma comparação	91
O desenvolvimento da parceria e sua relação com as linhas de trabalho	100
7. CONCLUSÃO.....	111
8. REFERÊNCIAS	114
ANEXO	119

1. APRESENTAÇÃO

O presente trabalho visa contribuir para uma conceituação de arranjo como elemento formador da identidade de uma obra musical, voltando-se especialmente a um universo de arranjadores que se dedicam mormente à “música popular” e façam incursões na chamada “música erudita” – ainda que estes termos sejam bastante polêmicos. Busca um melhor entendimento do papel do arranjador nesse processo criativo, com base na análise crítica da parceria musical que o compositor Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim (1927-1994) e o arranjador alemão Claus Ogerman (1930-) estabeleceram entre os anos de 1963 e 1980. Pretende-se analisar a obra musical que Jobim produziu em colaboração com Ogerman, buscando evidenciar a natureza da contribuição deste na obra do compositor, e como ela se desenvolveu ao longo do período dos 17 anos em que trabalharam conjuntamente.

Tom Jobim foi um músico formado na tradição musical europeia, e fez uso dos elementos desta música no âmbito da música brasileira. Além de uma vasta contribuição para o cancionário popular, o compositor trabalhou nos âmbitos da composição instrumental, trilha sonora para cinema e TV e, ainda, música orquestral. Essa desenvoltura com que transitou por diversas esferas musicais rendeu a Jobim comparações com o compositor americano George Gershwin¹. O compositor coloca Villa-Lobos e Debussy como suas maiores influências².

Claus Ogerman, regente e compositor alemão, é o arranjador com quem Jobim mais trabalhou ao longo de sua carreira. Estabeleceu-se em Nuremberg, onde estudou piano e participou de grupos alemães pioneiros no Jazz. Emigrou para os Estados Unidos em 1959, onde desenvolveu a carreira de arranjador. Foi apresentado a Jobim pelo produtor Creed Taylor e, apesar do receio de Jobim de trabalhar com um arranjador “alemão”, a parceria deu certo de imediato. Ogerman trabalhou ao lado de Jobim em sete álbuns, tornando-se, segundo o jornalista Luiz Roberto Oliveira (2002), “sem dúvida, o arranjador predileto de Tom”. Oliveira defende também que “poucos arranjadores entenderam tão bem um

¹ Castro (2001) dedica o capítulo “Dois gênios com tanto em comum – e incomum” (p. 59-66) às similaridades entre a obra de Gershwin e de Jobim, destacando a fusão da cultura popular com a tradição erudita europeia, e apontando também paralelos na carreira e na biografia dos dois compositores. Freeman (2006) afirma que Jobim “tem sido denominado o maior de todos os cancionistas brasileiros contemporâneos – o “Gershwin” do Brasil” (p. 5).

² Tom Jobim, entrevista a Chediak (1994, vol. 2, p. 8-15).

compositor”. Helena Jobim (2000, p. 121) relata que, a partir de 1963, Tom Jobim começou “o seu entendimento, por toda a uma vida, com o grande arranjador Claus Ogerman”, colocando ainda que “Tom sempre preferia que ele [Ogerman] fizesse os arranjos de suas músicas”. Tendo em vista o eficaz resultado musical da parceria Jobim-Ogerman, a presente pesquisa pretende aprofundar o conhecimento analítico acerca da participação do arranjador na obra deste que foi um dos maiores compositores brasileiros e, a partir deste estudo, suscitar discussões acerca das diversas funções que um arranjador pode exercer na criação artística.

O pensamento musicológico recente tem apresentado diversas tendências que, de modo geral, convergem para aspectos comuns, dentre os quais a interdisciplinaridade e a contextualização histórico-cultural. Esses aspectos podem ser percebidos na interface da musicologia com as áreas diversas do conhecimento, como a filosofia, a história social/cultural, a antropologia, a sociologia e a crítica literária. Dentro desse panorama, é notável o crescente interesse dos pesquisadores acerca das diversas vertentes e conceituações da música “popular”, procurando compreender suas características em seus respectivos contextos culturais, ampliando, assim, o interesse para tradições além da erudita ocidental. Chama a atenção ainda o número ascendente de trabalhos que abordam o arranjo na música popular, integrando novas perspectivas científicas, entre as quais a valorização do registro fonográfico como fonte de pesquisa. Sobretudo, tais estudos têm trazido o arranjo para uma perspectiva central para a compreensão da obra, reconhecendo-o como parte integrante do processo criativo. O presente trabalho tem, portanto, o papel fundamental de aprofundar a discussão acerca do tema, buscando referências interpretativas que aproximem as diversas abordagens da musicologia recente num ponto de vista convergente. Compreende-se que a análise dessa parceria, enquanto estudo monográfico, contribui para a compreensão do papel do arranjador em geral, bem como para o aprofundamento do conceito de arranjo. A presente pesquisa visa, portanto, contribuir para restabelecer a devida importância ao arranjo como constituinte da obra musical.

Objetivos

Os objetivos gerais:

1. Conceituar o arranjo como elemento formador da identidade de uma obra musical, compreendendo o papel do arranjador nesse processo criativo;
2. Desenvolver abordagens metodológicas e ferramentas analíticas que possam atender a uma nova conceituação de arranjo e que contemplem as técnicas de arranjo mais frequentemente utilizadas;
3. Aprofundar a compreensão da obra de Tom Jobim, abordando não apenas o repertório que consolidou a “sonoridade Bossa-Nova” no exterior, mas também suas incursões no âmbito orquestral.

Os objetivos específicos:

1. Evidenciar a natureza e o nível de participação da contribuição de Claus Ogerman, como arranjador, na obra de Tom Jobim;
2. Analisar a recorrência de elementos estilísticos nos arranjos de Jobim e Ogerman, buscando uma crítica estilística acerca dos procedimentos de cada um dos músicos;
3. Explanar como essa parceria se transformou ao longo dos anos e de que forma essa transformação se relaciona com as linhas de trabalho que Jobim empregou.

Delimitação do objeto de estudo contextualizado nas linhas de trabalho de Tom Jobim

No início dos anos de 1950, Tom Jobim trabalhou como arranjador na Rádio Nacional, tendo lá conhecido Radamés Gnattali. Escreveu arranjos para diversos artistas ao longo da década de 1950 (Maria Helena Raposo, Elizeth Cardoso, João Gilberto, entre outros). Porém, quando assinou contrato com gravadoras estrangeiras, após o famoso concerto da Bossa Nova no Carnegie Hall em 1962, para lançar seus primeiros álbuns como artista principal no exterior, optou sempre por designar a função de arranjador a terceiros. Os motivos pelo qual Jobim abriu mão de realizar, nos seus discos, o ofício que exercera prolificamente na década anterior nunca foram totalmente esclarecidos³, e Jobim

³ O relato de pessoas próximas ao maestro permite, entretanto, inferir algumas hipóteses. Chico Buarque, por exemplo, relata que Jobim “poderia escrever os seus arranjos, mas ele não gostava (...) não sei se era uma certa preguiça ou o que que é... e, enfim, ficava, fazia o que queria, mas quem pegava no batente, na caneta e tal, não era o Tom” (CHATEAUBRIAND, 2006, p. 90). Dori Caymmi também declara que Tom tinha “preguiça de ter a visão orquestral” de Ogerman (OLIVERA e LIMA, 1997). Paulo Jobim (2009),

nunca deixou de colaborar com seus arranjadores. Mas, de fato, o compositor passou a convidar outros músicos para tomarem a frente nessa função. Entre os mais notáveis, estão Claus Ogerman, Nelson Riddle, Eumir Deodato, Dori Caymmi, César Camargo Mariano, Jacques Morelembaum e Paulo Jobim.

Jobim e Ogerman trabalharam juntos entre 1963-80, período em que Jobim se lançou como músico no exterior, como cantor e como artista principal em disco. A discografia de Jobim em parceria com Ogerman consta de sete álbuns, a saber: *The Composer of Desafinado Plays* (1963), *A Certain Mr. Jobim* (1967), *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967) (gravado ao lado de Frank Sinatra), *Wave* (1967), *Matita Perê* (1973), *Urubu* (1976) e *Terra Brasilis* (1980).

Ao longo desses 17 anos, Jobim assumiu diferentes linhas de trabalho, resultantes de uma negociação entre a construção de uma reputação musical no exterior, a contemplação das expectativas mercadológicas e a realização de suas aspirações pessoais como compositor. É possível observar três linhas de trabalho principais, cada qual predominante em um ou mais dos sete álbuns em questão. Na primeira, Jobim reinterpreta e lança no mercado externo algumas das composições que já haviam feito sucesso na interpretação de outros artistas – como João Gilberto – inserindo composições inéditas em menor quantidade, a fim de firmar sua reputação como artista no exterior e apresentar essas composições, muitas vezes em versão instrumental ou cantadas em inglês, a um público que não as havia ouvido ainda. Entre os álbuns em que trabalhou com Ogerman, essa linha de trabalho pode ser observada em *The Composer of Desafinado Plays* (1963), *A Certain Mr. Jobim* (1967) e *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967).

O primeiro álbum, *The Composer of Desafinado Plays*, marca o início da parceria Jobim/Ogerman. O arranjador alemão foi apresentado ao compositor pelo produtor Creed Taylor e, apesar da resistência inicial, os músicos demonstraram afinidade logo que se conheceram. Ogerman arregimentou alguns dos mais competentes músicos de estúdio da época, mas Jobim exigiu que o baterista fosse brasileiro, no caso, Édison Machado. O disco é inteiramente instrumental, formado por doze composições do início da Bossa-Nova. Nenhuma das composições era inédita.

No seu segundo álbum gravado nos Estados Unidos, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (1965), Nelson Riddle foi designado para escrever os arranjos. O

soma a esta hipótese a facilidade que os arranjadores com quem trabalhava tinham de arregimentar bons músicos.

fato se deve, provavelmente, à profunda admiração que Jobim tinha por Riddle, devido a seu trabalho com Frank Sinatra. O disco é o primeiro em que Jobim aparece colocando a voz em suas canções. Segue-se a mesma linha do álbum anterior: predominam canções que já haviam sido gravadas anteriormente. As duas faixas inéditas são “Bonita” e “Surfboard”. Paulo Jobim (entrevista ao autor, 2009) afirma que Jobim não ficou plenamente satisfeito com o álbum, devido à sua performance vocal, à execução de ritmos brasileiros pelos músicos californianos e ao fato de que Riddle enfrentava um grave problema familiar na época, que possivelmente afetou o brilho de suas orquestrações.

Em 1966, Jobim recebe um convite para gravar com Frank Sinatra um álbum composto apenas de músicas suas, com arranjos de Claus Ogerman. Entre sua hospedagem num hotel em nova York e a efetiva gravação com Sinatra transcorreram alguns meses. No ano de 1967, foi lançado, ainda, o álbum *A Certain Mr. Jobim*, com arranjos de Ogerman.

Os álbuns *A Certain Mr. Jobim* e *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, ambos de 1967, podem ser enquadrados, ainda, na primeira linha de trabalho. O primeiro álbum, com músicas cantadas e instrumentais, revisitou as composições inéditas de *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, “Bonita” e “Surfboard” e apresentou apenas uma composição inédita, “Zíngaro”, que mais tarde receberia letra de Chico Buarque, transformando-se então em “Retrato em Branco e Preto”. A consagração definitiva vem com o álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, gravado com Frank Sinatra. O álbum se torna o segundo maior sucesso de vendas do ano de 1967, atrás apenas do álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. O álbum possui sete composições de Jobim (nenhuma inédita) e mais três canções do cancionista americano.

Na segunda linha de trabalho identificada, o compositor, com uma reputação mais consolidada, começou a fazer álbuns em que predominavam composições inéditas ou que não haviam obtido grande circulação, seja porque não obtiveram sucesso ou porque foram compostas como trilha sonora sonoras de filmes artísticos e/ou de pequena circulação. Nessas composições, Jobim transcendeu as barreiras estilísticas impostas pelos interesses mercadológicos e passou a incorporar de maneira mais evidente elementos estilísticos do jazz, da música tradicional europeia e da música de Villa-Lobos, numa linguagem musical que já não poderia ser classificada puramente como Bossa Nova. Essa linha de trabalho pode ser observada nos álbuns *Wave* (1967), *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1976).

Algumas das composições do álbum *Wave* foram escritas no período em que Jobim aguardava, hospedado em um hotel em Nova York, pela gravação do álbum com Sinatra,

entre as quais “Wave”, “Triste” e “Batidinha”. O álbum é formado predominantemente de composições inéditas, instrumentais, e a interface com o Jazz se torna mais perceptível. Há, no álbum, apenas duas composições que já haviam sido gravadas anteriormente: “Lamento no Morro” (a única cantada no álbum) e “Look to the Sky (Olha pro Céu)”. As músicas representam bem o seu *status* de compositor maduro, de reputação consolidada, buscando transcender as barreiras estilísticas dos primeiros álbuns, buscando novas sonoridades. No álbum que gravara anteriormente como artista solo, apenas uma composição era inédita. Essa mudança de abordagem artística, em dois álbuns lançados no mesmo ano, ilustra bem o novo momento artístico em que vivia Jobim.

Essa tendência continuaria nos dois álbuns que gravou em 1970, com arranjos de Eumir Deodato: *Tide* e *Stone Flower*. De fato, segundo Paulo Jobim (2001), *Tide* foi concebido como um projeto prolongado de *Wave*. O arranjo de Jobim para a composição “Wave” continha uma variação melódica que não foi aproveitada no arranjo de Ogerman. Essa variação deu origem à composição “Tide”, construída rigorosamente sobre a mesma harmonia de “Wave”. *Tide* e *Stone Flower* foram gravados simultaneamente, com os mesmos músicos e o produtor Creed Taylor, e aprofundam o trabalho de Jobim com outros gêneros musicais, como o Bolero, o *Beguine*, o Choro e o Maracatu. Jobim também utilizou nesses álbuns algumas músicas compostas para o filme *Os Aventureiros*, como (“Caribe”, “Sue Ann” e “Remember”, em *Tide* e “Amparo”, que viria a se tornar “Olha Maria” com letra de Chico Buarque e “Children’s Games”, que com letra do próprio Jobim se tornou mais tarde “Chovendo na Roseira”, em *Stone Flower*).

Jobim volta a trabalhar com Ogerman para os álbuns *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1976), arranjados e produzidos pelo maestro alemão. Segundo Paulo Jobim (2001), os álbuns foram realizados com recursos próprios, e foi dispensado o envolvimento de gravadoras para o projeto, o que permitiu a Jobim maior liberdade do ponto de vista criativo, sem maiores preocupações mercadológicas. Esses álbuns são considerados por Paulo Jobim (2001) o momento mais rico da produção de Tom Jobim, do ponto de vista musical.

A tendência de incorporar ao repertório dos álbuns composições originalmente para filmes, iniciada em *Tide* e *Stone Flower*, é marcante nesses álbuns. As trilhas sonoras do curta-metragem *Tempo do Mar* (1971) e do longa *Crônica da Casa Assassinada* (1971) viraram, respectivamente, uma obra e uma suíte sinfônicas no álbum *Matita Perê*. A trilha do documentário *Arquitetura de Morar*, rearranjada por Ogerman, também entra como

uma obra sinfônica no álbum *Urubu*. Continuam predominando composições inéditas nos álbuns, e consta, ainda, uma composição de Paulo Jobim em cada um dos discos (a saber, “The Mantiqueira Range” e “Valse”, respectivamente em *Matita Perê* e *Urubu*).

Na contracapa do álbum *Matita Perê* há um agradecimento especial a Dori Caymmi pela elaboração dos arranjos. A participação de Caymmi como arranjador no álbum é explanada com maiores detalhes no capítulo seguinte. No álbum *Urubu*, consta uma das mais aclamadas obras sinfônicas do compositor, a obra sinfônica “Saudade do Brasil”. Jobim teria sido aplaudido de pé por músicos da orquestra sinfônica após a gravação dessa obra (JOBIM, 2001).

A terceira linha de trabalho, representada pelo álbum *Terra Brasilis* (1980), consiste, de certa forma, num retorno à primeira. Jobim, com um prestígio consolidado e pessoalmente realizado como compositor, permite-se revisitar algumas de suas composições de sucesso, inserindo composições inéditas em menor quantidade, e dando liberdade a Ogerman para explorar técnicas de arranjo mais elaboradas.

Nesse álbum duplo, tornam a predominar regravações. Ogerman apresenta uma releitura de “Se Todos Fossem Iguais a Você” em ritmo de marcha-rancho, utilizando técnicas de harmonização e orquestração bastante arrojadas, pouco exploradas ou inexploradas anteriormente em sua parceria com Jobim. O arranjo de “Wave” para este álbum modifica a gravação original em praticamente todos seus elementos constituintes (harmonia, forma, ritmo, andamento, melodia, contracantos, seções de introdução e coda, etc.). Paulo Jobim (entrevista ao autor, 2009) revela que a introdução de “Chovendo na Roseira” foi reelaborada por Ogerman, e passou a ser utilizada por Jobim a partir de então, em seus shows. As obras inéditas são “Two Kites”, “Marina Del Rey”, “Falando de Amor” e “Você Vai Ver”. *Terra Brasilis* foi a última colaboração de Ogerman ao lado de Jobim. Depois do álbum, Ogerman voltou à Europa para se dedicar à composição sinfônica, e os músicos não tornaram a trabalhar junto.

Ao longo desses 17 anos em que trabalharam juntos, gravou também outros álbuns dividindo o papel de artista principal com outros músicos, a saber: Dorival Caymmi (*Caymmi visita Tom*, 1965), João Bosco (*O Tom de Tom Jobim e o Tal de João Bosco*, 1972), Elis Regina (*Elis & Tom*, 1974, com arranjos de César Camargo Mariano), Miúcha (*Miúcha & Tom Jobim e Vol I*, 1977, *Vol. II*, 1979), Toquinho e Vinícius de Moraes (*Tom, Vinícius, Toquinho, Miúcha – Gravado ao vivo no Canecão*, 1977), além da participação em um segundo álbum com Sinatra, arranjado por Deodato e Don Costa (*Sinatra &*

Company, 1971). O escopo da presente pesquisa, entretanto, abrange apenas os álbuns de Jobim realizados em parceria com Ogerman, e esses álbuns não representam, necessariamente, relação com as linhas de trabalho observadas nos álbuns em que gravou como artista principal.

A relação dos sete álbuns da discografia Jobim com arranjos de Ogerman com as três linhas de trabalho percebidas ao longo da parceria está disposta no quadro resumo a seguir:

Álbuns	Linhas de trabalho
<i>The Composer of Desafinado Plays</i> (1963)	1 ^a .
<i>A Certain Mr. Jobim</i> (1967)	
<i>Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim</i> (1967)	
<i>Wave</i> (1967)	2 ^a .
<i>Matita Perê</i> (1973)	
<i>Urubu</i> (1976)	
<i>Terra Brasilis</i> (1980)	3 ^a .

2. BALANÇO CRÍTICO DA BIBLIOGRAFIA

Assim como o tema do arranjo musical, parte considerável dos trabalhos acadêmicos que menciona Jobim o faz de maneira periférica, e não central. Entretanto, é possível encontrar esses temas na literatura de maneira fragmentada, que o trabalho de pesquisa irá, por fim, correlacionar cientificamente. Cabe ressaltar que, embora escassa, a literatura é bastante rica de conteúdo, embasada, coerente e de grande valor científico. A pesquisa não encontrou, até a presente data, trabalhos que tratassem de arranjos na obra de Jobim como foco principal de pesquisa. É possível encontrar trabalhos importantes também na área que não é estritamente acadêmica: materiais biográficos sobre Jobim, entrevistas em *Songbooks*, *sites* especializados, depoimentos em vídeo, etc.

Para dar maior coerência a este levantamento, dividiu-se a bibliografia encontrada em três segmentos: 1) A obra de Tom Jobim; 2) assuntos adjacentes; 3) A obra de Claus Ogerman. O balanço sobre a bibliografia especializada em arranjo consta no próximo capítulo, onde se desenvolve uma discussão mais aprofundada.

A obra de Tom Jobim

No primeiro segmento, foi possível encontrar alguns trabalhos bastante relevantes. Freeman (2006) levanta uma ampla discussão sobre as diversas influências que permeiam a obra de Jobim. O autor encontra, por meio da análise musical, elementos que sugerem a influência de compositores eruditos como Debussy, Villa-Lobos, Chopin, Ravel, Stravinsky e outros, e aponta na sua música elementos típicos de diversos estilos de música popular: samba, maracatu, baião, frevo, modinha e choro. Para Freeman, Jobim tinha a capacidade de concatenar a enorme diversidade estilística que compunha suas influências. Freeman discute também sua linguagem harmônica, técnicas rítmicas e estruturação melódica, demonstrando de que maneira essas influências se manifestam, na prática, em sua obra. Os dois trabalhos precedentes de Freeman (2004a, 2004b) de alguma maneira são incorporados ao de 2006. O primeiro lista as influências de Jobim, comparando partituras de suas obras com partituras representativas dos estilos e dos compositores que o influenciaram. O segundo trata especificamente da Canção “Águas de Março”, analisando-a do ponto de vista melódico, harmônico estrutural e textual, enfatizando a capacidade de

Jobim de contrastar a complexidade harmônica e a simplicidade da construção melódica, presentes na composição, e a qualidade poética da letra e da tradução desta, pelo próprio compositor.

De forma a contrastar com os trabalhos de Freeman, que pressupõem um exacerbado ecletismo na obra de Jobim, Reily (1996) reconhece os elementos da música erudita permeando a obra de Jobim, mas defende que a influência impressionista – em especial, de Debussy – foi concebida de maneira indireta, pelo contato com a obra de Villa-Lobos. A autora defende que os elementos impressionistas encontrados na obra de Jobim são, com frequência, os mesmos encontrados comumente na obra de Villa-Lobos: modalismo, acordes alterados, dissonâncias não resolvidas e paralelismo. A escala de tons inteiros não é, segundo a autora, um traço marcante nem de Jobim nem de Villa-Lobos, embora seja frequente em Debussy. Além disso, a Bossa Nova faz uso de técnicas harmônicas encontradas somente em Villa-Lobos, como os *clusters*. Embora defenda seu ponto de vista com coerência e clareza, um aprofundamento na análise comparativa das obras Debussy e Jobim e a pesquisa das declarações deste demonstram que há, também, influência direta do mestre francês em Jobim⁴.

Embasada nas teorias da recepção, semiótica, indústria cultural e público, Lima (2008) se propõe a descrever a trajetória pessoal e artística de Tom Jobim por meio de suas correspondências, textos, canções, poemas e suas relações com seu público, o mercado e a imprensa, enfatizando a relação imagética que Jobim criou e desenvolveu com seu público. Lima analisa o mito construído em torno do maestro, promovendo uma análise da contribuição de Jobim na construção de uma identidade cultural brasileira.

Utilizando também a linguagem da semiótica, porém no âmbito da análise musical, Rosado (2008) analisa aspectos do processo composicional de Tom Jobim, efetuando uma minuciosa análise de cada um dos movimentos da obra “Sinfonia da Alvorada”, composta por encomenda para a inauguração de Brasília. O autor descreve o trabalho composicional em uma sucessão de etapas consequentes: A encomenda da obra; a viagem a Brasília; a formação do ideário poético sobre a construção da capital; o programa narrativo; a composição da obra em si. Com base no modelo proposto por Jacques Nattiez, faz uma análise de cada um dos movimentos em três níveis: nível neutro (análise do material musical em si); nível estésico (análise relativa à percepção e recepção) e nível poiético (análise do processo composicional com relação ao programa narrativo da obra). O autor

⁴ Duarte (2010) aprofunda a questão da influência do impressionismo na obra de Jobim.

conclui que Jobim se valeu de uma proposta composicional em que o material sonoro dialoga intensamente com estímulos e referenciais externos, e que o processo narrativo, gerado por um ideário poético, conduz a obra por meio desse diálogo.

Kuehn (2004) promove estudo acerca de outra obra de caráter orquestral de Jobim em início de carreira. Discorre, no seu trabalho, sobre os diversos aspectos da carreira de Jobim, focando-se principalmente na análise da obra “Sinfonia do Rio de Janeiro”, em parceria com Billy Blanco. Nessa análise, Kuehn busca os elementos harmônicos e melódicos do processo composicional que antecipavam as renovações trazidas pelo advento da Bossa Nova, situando-a como uma obra extremamente moderna e inovadora para seu tempo. O estudo estrutura-se em três etapas ou eixos narrativos, cada qual com um enfoque diferente e até certo ponto independente dos outros. A primeira etapa consiste num levantamento biográfico das três primeiras décadas da vida e da trajetória profissional de Antonio Carlos Jobim, com ênfase nos momentos mais significativos da sua formação musical. A segunda enfoca a Bossa Nova (1958-1962) como um fenômeno histórico-social e estético, no qual o compositor teve participação fundamental. São analisados os vários fatores e idéias que caracterizaram a Bossa Nova, além de algumas das questões polêmicas surgidas em torno dela. Na terceira e última etapa estuda a Sinfonia do Rio de Janeiro (1954), composta em parceria com Billy Blanco, tendo o maestro Radamés Gnattali como autor do arranjo orquestral.

Outro trabalho acadêmico que propõe uma análise musical da obra de Jobim é Py (2004), que tem como foco a canção Sábia, parceria com Chico Buarque, estudada do ponto de vista da análise Schenkeriana. O trabalho é um estudo da estrutura tonal na obra de Tom Jobim, por meio da análise da canção "Sabiá". O objetivo é mostrar um recorte representativo dos processos composicionais do autor, utilizando a abordagem da análise schenkeriana como ferramenta de investigação e análise harmônica da canção, frente ao denso cromatismo da harmonia de Tom Jobim. Com a separação dos níveis estruturais, a definição da tonalidade torna-se mais clara, o que explica a ambigüidade tonal e a ocorrência da harmonia cromática no nível superficial. A partir deste ponto, o autor busca analisar comparativamente a obra de Jobim ao repertório da música de concerto, buscando evidenciar a influência desta na obra do compositor brasileiro.

A dissertação de Polleto (2004) problematiza a trajetória de Jobim entre 1953-58, período anterior ao advento da Bossa Nova, investigando por meio da análise musical as características estilísticas de sua obra nesse período. O autor identifica na obra de Jobim

desse período uma *multiplicidade de projetos*, que revela um compositor hesitante entre a tradição e o imperativo da modernização, compondo dentro de uma estética que logo viria a ser considerada de “mau gosto” com o advento da Bossa Nova. Com este argumento, o autor refuta a ideia de que as composições de Jobim no período imediatamente anterior à Bossa Nova representem um período de transição, imaturo ou experimental. Representam sim, um compositor pleno, que já dominava diversas técnicas composicionais, conhecia seu *métier* e tentava estabelecer um diálogo com a música de seu tempo.

A presente pesquisa analisa arranjos de Jobim, sobre suas próprias composições, que parecem corroborar algumas das ideias de Polletto. Alguns aspectos desses arranjos, em especial no âmbito da instrumentação e orquestração, parecem ainda focados numa sonoridade da época, que mais tarde seria negada pelo advento da Bossa Nova. O compositor nessa época, já dominava as técnicas de tradicionais de arranjo e buscou, com sucesso, adaptá-las e desenvolvê-las de acordo com as novas demandas estilísticas surgidas com o advento da Bossa Nova.

Dentro de uma perspectiva histórica, Chateaubriand (2006) trabalha com a ideia de uma linha evolutiva na música brasileira, que começaria com Villa-Lobos, passaria por Tom Jobim e culminaria em Edu Lobo, estabelecendo uma tríade que segue a atitude modernista de cultivo e resgate de tradições. Discorre sobre a maneira como a música erudita europeia, o impressionismo francês, em especial, influenciou a música brasileira e ajudou na construção dessa atitude. Por meio de fragmentos de entrevistas de músicos próximos a Tom Jobim, como Chico Buarque e o próprio Edu Lobo, Chateaubriand discorre sobre a proximidade musical de Jobim com Villa-Lobos e Debussy e também alguns detalhes de sua relação com Claus Ogerman.

Uma célebre frase de Tom Jobim – “Minha música é essencialmente harmônica. Sempre procurei a harmonia. Parece que eu tentei harmonizar o mundo” (JOBIM, 2001) – denota a importância da harmonia no seu processo composicional. Essa importância se reflete também em trabalhos sobre Jobim que relacionam sua obra a este conceito deste ponto de vista. Além do já citado trabalho de Freire, Gekas (2005), em sua dissertação de mestrado, faz uma análise comparativa entre as harmonias de Desafinado (Tom Jobim/Newton Mendonça) e *Moonbeams* (McGregor/Mercer), buscando encontrar elementos da música americana na composição de Jobim. O autor faz primeiramente análises individuais das duas composições, segmentando-a em processos lineares (melodia, motivos) e verticais (harmonia, notas auxiliares, relação intervalar entre o baixo e a

melodia). A final do trabalho faz a correlação das obras, traçando também um paralelo estilístico entre a Bossa Nova e o *Cool Jazz*.

O trabalho da família Jobim é de inegável importância para a manutenção e difusão do trabalho de Tom Jobim. A série de livros *Cancioneiro Jobim*, organizada por Paulo Jobim (2001), registra em partituras de arranjos para piano e melodias cifradas da obra completa de Tom Jobim, além de fornecer importante material de pesquisa jornalística e biográfica sobre o compositor. Depoimentos, citações e trechos de entrevistas também estão contidos no material, que vem sendo utilizado largamente no âmbito da pesquisa acadêmica. Outro importante trabalho da família Jobim é de autoria de Helena Jobim (2000), uma biografia que está entre as mais citadas nos recentes trabalhos sobre Tom Jobim. Destaca-se pela visão íntima, próxima, com que a autora, irmã de Tom Jobim, relata os principais eventos da vida do maestro.

A produção não-acadêmica, a exemplo dos trabalhos da família Jobim citados no parágrafo anterior, encontra forte expressão nos âmbitos da biografia e do resgate, catalogação e registro em partitura das composições de Jobim. O livro de Cabral (1997), pertencente a esse primeiro âmbito, é frequentemente citado em trabalhos acadêmicos. O livro faz relato minucioso da trajetória de Jobim, com base em artigos de jornais, revistas, gravações, entrevistas, etc, sobre a trajetória artística e pessoal de Jobim. No segundo âmbito, o trabalho de Chediak (1994) compilou algumas das principais canções de Jobim num *Songbook*, que é tido como referência por muitos pesquisadores e músicos. Freire (2005), da Universidade de Brasília, utilizou-o como base, juntamente com o trabalho de Guest (1996), para analisar a ocorrência de acordes de empréstimo modal na música de Tom Jobim. Para isso, Freire, a listagem de músicas e as partituras contidas em Chediak (1994). Assim como Jobim (2001), o trabalho de Chediak tem um caráter fundamentalmente utilitário, mas contém um rico material de entrevistas, depoimentos, citações reportagens, etc., o que faz com que seja bastante apreciado pela pesquisa acadêmica.

A literatura acerca da obra de Tom Jobim é rica e diversificada. Entretanto, devido à grande variedade de estilos, abordagens musicais e linhas de trabalho que sua obra aborda, uma parte significativa dos trabalhos acadêmicos carece de uma visão geral da obra de Jobim, procurando abordar um recorte homogêneo de sua obra, em detrimento da profusão e da diversidade musical que a caracteriza. A literatura não acadêmica é mais bem sucedida em conceder essa visão ampla, embora, por vezes lhe falte o rigor científico

e analítico dos trabalhos acadêmicos. Em suma, há bastante informação concernente à obra de Jobim na bibliografia acadêmica e não acadêmica, e cabe ao trabalho de pesquisa direcionar e interligar essas informações, da maneira que melhor atender a seus propósitos.

Assuntos adjacentes

Ao segundo segmento do levantamento poder-se-ia enquadrar os trabalhos de interesse adjacente. Discussões sobre a influência da música erudita europeia na música brasileira, são importantes, pois Jobim foi, de fato, um compositor que buscou na sua obra a dissolução dessa barreira estilística e ideológica. Os trabalhos sobre Bossa Nova também foram enquadrados neste segmento, pelo fato de esta pesquisa analisar a obra de Jobim, considerando sua capacidade de transcender rótulos estilísticos. Boa parte do material composicional analisado, portanto, não poderia ser classificada estilisticamente como Bossa Nova. Entretanto, o fato de Jobim ter sido uma figura central no movimento da Bossa Nova e de ser considerado, de maneira geral, o maior compositor desse gênero, as contribuições acadêmicas acerca da Bossa Nova são de interesse para esta pesquisa. Com relação à influência da música erudita na música brasileira, Cardoso (2006) desenvolve uma rica discussão, exemplificando com uma obra de outro grande compositor, Henrique Oswald, a influência do impressionismo francês. No artigo, os elementos estilísticos do impressionismo são minuciosamente explanados e exemplificados musicalmente. Além deste autor, Hammoud (2007) explana em sua dissertação a influência do impressionismo em um quarteto de cordas de Villa-Lobos. De fato, é notória a profundidade com que o impressionismo francês influenciou a música do século XX de modo geral – a música brasileira especificamente – e a obra de Jobim não poderia ter ficado alheia a esta influência.

Dentre os trabalhos que tratam da Bossa Nova, movimento do qual Jobim foi figura proeminente, ressalta-se a importância das discussões de Campos (1968), Behague (1973), Perrone (1990) e Naves (2000), que detalham aspectos estilísticos da Bossa Nova e oferecem uma visão científica de como essa percepção se modificou ao longo do tempo. De maneira geral, os trabalhos coincidem na definição de algumas características da Bossa Nova: A busca por efeitos musicais mais sutis, econômicos, busca de uma interpretação musical mais intimista, em contraste ao tratamento operístico dado às canções, letras que tratassem de temas leves e mais afins com o gosto da classe média, fusão da linguagem popular com a tradição erudita. Outros trabalhos (PEREIRA, 2002; NAPOLITANO, 2000)

relacionam a abordagem estética da Bossa Nova pela sutileza e parcimônia a aspectos da sociedade carioca na época do advento do movimento, pautada na iminência da modernização e na ascensão da classe média. Essas hipóteses parecem ser corroboradas pelo relato pessoal de Motta (2000). Além deste, outros trabalhos não acadêmicos sobre Bossa Nova foram incluídos na bibliografia, como dois trabalhos de Castro (1990 e 2001) que naturalmente dedicam longos trechos à biografia de Jobim e a comentários estilísticos sobre sua obra.

Há ainda um trabalho acadêmico, de autoria de Block (2007), que busca analisar o discurso literomusical da Bossa Nova sob o prisma da Análise do Discurso de Dominique Maingueneau. A análise textual das letras é separada em três conceitos centrais: posicionamento e investimento cenográfico, ético e linguístico. Estudando o corpus, a autora verificou os seguintes investimentos cenográficos: ambientes abertos, como a natureza, o mar, a praia, ou fechados; em relação aos investimentos éticos: *ethé* e sujeitos líricos, enamorados, saudosos, tristes e sensíveis etc.; e, no concernente à escolha de vocabulário: o uso de linguagem coloquial, incluindo gírias daquele tempo, metáforas, repetições, comparações, paranomásia, jogos de palavras, citações, bem como diálogos com o candomblé e a umbanda, com a poesia concreta, entre outros.

Um trabalho que aparece como uma boa elucidação com relação à participação de Dori Caymmi nos arranjos do álbum *Matita Perê é Smarçaro* (2006). Em entrevista, o músico revela como e em que faixas do disco seu papel como arranjador foi importante. A contribuição de Caymmi será melhor explanada no capítulo seguinte, “Descrição e Crítica das Fontes de Pesquisa”.

Nogueira (2003) teoriza sobre um sistema de classificação de tipos de intertextualidade, adaptado do modelo literário de Afonso Romano de Sant’anna. Este assunto interessa à pesquisa, pois a intertextualidade é fato recorrente na obra de Jobim como demonstrado em Freeman (2006).

No que diz respeito à sistematização da Bossa Nova enquanto estilo e linguagem harmônica, é imprescindível citar o trabalho de Gava (2002), que tem se tornado referência, e tem sido citado em muitos trabalhos acadêmicos. Seu trabalho faz uma análise comparativa entre linguagens harmônicas da Bossa Nova e do cancionário brasileiro da década de 1930, a que chamou Velha Guarda, buscando a peculiaridade de cada estilo e também evidenciando suas semelhanças e compatibilidades. Outro trabalho que estuda as harmonias da Bossa Nova e do Jazz é o de Santos (2004), que busca, na análise

comparativa entre Samba de Uma Nota Só e *Night and Day*, os elementos que aproximam e diferenciam os dois estilos.

A obra de Claus Ogerman

A pesquisa não encontrou até o momento, trabalhos acadêmicos ou livros que tratassem da vida e obra de Claus Ogerman. As escassas informações sobre o maestro alemão puderam ser encontradas em livros sobre Jobim e a Bossa Nova, em *sites* especializados sobre Ogerman⁵ e em *sites* oficiais de Tom Jobim e do Instituto Jobim. As informações a seguir foram retiradas de encartes dos álbuns *Two Concertos*, *Cityscapes* e *Gate of Dreams*, de Ogerman.

Nascido na então cidade de Ratibor (agora chamada Racibórz e integrada ao território da Polônia), Ogerman iniciou sua carreira como pianista, desenvolvendo posteriormente o gosto pela composição e o arranjo. Em 1959, emigrou para os Estados Unidos e começou a trabalhar prolificamente como arranjador, ao lado de artistas como Bill Evans, Kai Winding e Tom Jobim. A partir da década de 1970, Ogerman começou a investir prioritariamente em composições próprias. Recebeu diversas encomendas e gravou obras de sua autoria em parceria com renomados artistas como Bill Evans (*Symbiosis*), Michael Brecker (*Cityscape*), David Sanborn, George Benson. Sua obra no âmbito da composição erudita rendeu-lhe a admiração de artistas como Glenn Gould. Apesar da riqueza e complexidade de suas composições, Ogerman não busca a modernidade por si só. Busca, prioritariamente, alcançar o ouvinte.

Embora tivesse reduzido o volume de trabalho como arranjador nessa época, não deixou de trabalhar com diversos artistas, o que lhe rendeu uma premiação com o Grammy de melhor arranjador por “Soulful Strut” de George Benson e diversas indicações. Ao lado de Jobim, foi indicado pelo arranjo de “Wave” do álbum homônimo, por “Saudade do Brasil” do álbum *Urubu* e por outra versão de “Wave”, no álbum *Terra Brasilis*.

⁵ Entre os quais se destaca “The Work of Claus Ogerman”, de autoria de B.J. Major. O *site* coleta informações, reportagens, resenhas, críticas, encartes de CD e fotos.

3. O CONCEITO DE ARRANJO – REVISÃO E NOVAS PERSPECTIVAS

Uma vez que a presente pesquisa trata do arranjo de forma central, torna-se necessário, nesse ponto, revisar o conceito de arranjo na literatura. O termo arranjo abrange diversas práticas e perspectivas diferentes e, portanto, seu conceito não é consensual nem monolítico. Aos diversos pontos de vista expostos nesse trecho do trabalho serão acrescentadas novas perspectivas, embasadas na argumentação científica, procurando formar a ideia de arranjo com a qual se trabalhará ao longo desta pesquisa.

É notável o crescente número da literatura acadêmica sobre o arranjo musical nos últimos anos. Esses estudos, porém, não resultaram, ainda, numa sistematização que ensejasse um redimensionamento conceitual proporcional à crescente incorporação de estilos, práticas e repertórios. Grande parte dos trabalhos acadêmicos recentes que discutem o conceito de arranjo trata, na verdade, de *procedimentos* ou *técnicas* de arranjo: os diversos caminhos pelos quais se pode abordar uma determinada obra musical, o espectro em que se insere essa abordagem, a natureza do trabalho com o material pré-existente, as diferenças entre o arranjo em música popular e erudita, subcategorias de arranjo, etc. Esses trabalhos, embora de extrema importância para o desenvolvimento do conceito de arranjo, sofrem de resquícios da ideia de que obra estaria fixada na partitura, tratando-a como “obra fechada”, contrariando sua natureza frequentemente maleável.

Este capítulo foi, portanto, segmentado em duas partes: a primeira se trata de uma revisão da literatura, acadêmica ou não, que vem sendo produzida tratando o arranjo musical como foco central, seja do ponto de vista didático, técnico ou musicológico; a segunda parte traz para a discussão conceitual de arranjo a contribuição de Treitler (1993) sobre a ontologia da obra musical, buscando avaliar o papel do arranjo para a construção da identidade da obra e de que maneira a fluidez do conceito de obra musical permite que a mesma seja abordada por diversas técnicas de arranjo. O presente trabalho objetiva identificar discussões acerca dos conceitos de arranjo musical e contribuir para uma reflexão mais abrangente do assunto.

Revisão do conceito de arranjo na literatura

Grande parte dos trabalhos que tratam do conceito de arranjo utiliza os verbetes “Arrangement” contidos no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* e *The New Grove Dictionary of Jazz* para embasar sua argumentação. Para essa revisão, serão discutidas as versões mais recentes desses verbetes, de autoria de Boyd (Grove, 2001) e Schuller (*Grove of Jazz*, 2006). Os autores são os mesmos dos verbetes “Arrangement” das versões anteriores (1980 e 2002, respectivamente). A importância dessas fontes para o estudo e a conceituação de arranjo é inegável.

Boyd (2001) conceitua arranjo, a princípio, como o “retrabalho de uma composição musical, geralmente para um meio [instrumentação] diferente daquele da composição original”. Essa definição geral é acrescida de outras perspectivas ao longo do texto, podendo também abranger “qualquer peça de música baseada ou incorporando material pré-existente”, de modo que a forma variação, o *contrafactum*, o pastiche, a missa de paródia e as obras litúrgicas baseadas em *cantus firmus* seriam formas de arranjo. Entretanto, na forma como o termo é mais comumente empregado, arranjo designa a “transferência da composição de um meio para outro ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de meio”. O autor defende que, no arranjo, há sempre algum grau de recomposição envolvido, que pode variar desde uma transcrição quase literal até uma paráfrase, que é mais o trabalho do arranjador do que do compositor. O fato é que se pode perceber, na argumentação de Boyd, que o conceito abrange um largo espectro de procedimentos por parte do arranjador, concernentes ao nível e à natureza de sua intervenção sobre o material original. O autor ressalta ainda, que a distinção entre transcrição e arranjo não é universalmente aceita.

A perspectiva de Boyd relativamente ao conceito de arranjo e ao papel do arranjo para a música de modo geral é calcada na tradição erudita ocidental. Relata como grande parte dos arranjos surge para aumentar o repertório de determinados instrumentos ou formações instrumentais. Há também arranjos sem mudança de instrumentação, que servem para simplificar uma composição, tornando um repertório virtuosístico acessível a principiantes ou amadores, ou ainda a elaboração de peças virtuosísticas para torná-las ainda mais difíceis. Alguns arranjos se propõem a corrigir uma suposta deficiência da composição original ou mudar a instrumentação para aproveitar os timbres dos instrumentos modernos.

É feita uma distinção entre o arranjo “prático”, destinado a um papel estritamente circunstancial, realizado com pouco ou nenhum envolvimento artístico por parte do arranjador, e o arranjo “criativo”, em que a composição original é “filtrada pela imaginação musical do arranjador”. Esse tipo de arranjo é definitivamente mais importante, tanto por seus “méritos intrínsecos” como também por “elucidar a personalidade do compositor arranjador”. No entanto, percebe-se na conclusão do verbete uma crítica velada ao arranjo destinado a “popularizar” ou “jazzificar”⁶ uma obra consagrada do repertório erudito, colocando esse tipo específico de prática do arranjo dentro de uma perspectiva de julgamento de valor estético: “Seria irreal propor que arranjos devem ser julgados sem referência ao original, mas talvez somente considerando o arranjo e original como versões diferentes da mesma peça é que uma solução para o dilema estético que eles frequentemente causam será encontrado” (BOYD, 2001).

Podem-se observar diferenças substanciais entre os verbetes de Boyd (2001) e Schuller (2006), resultantes fundamentalmente do fato de que o conceito de arranjo de Schuller é baseado na prática do Jazz e da Música Popular, e não na música tradicional erudita ocidental. Dessa forma, o autor conceitua arranjo como o “retrabalho de uma composição original ou parte dela (como a melodia) para um meio ou formação instrumental diferente da original. [Pode ser considerado] também a versão resultante da peça”. O autor, assim como no verbete de Boyd, trata de aprofundar essa definição geral ao longo do texto.

Para Schuller, num sentido mais amplo, toda *performance* em Jazz pode ser considerada uma forma de arranjo, pois os intérpretes “rearranjam” o material composicional, por meio da improvisação, em novas formas e variações. Num sentido mais restrito, porém, arranjo, em Jazz, designa uma “versão fixada, escrita e às vezes até publicada de uma composição”, desde os “*stock arrangements*”⁷ até versões altamente criativas. Vários exemplos dessas práticas no Jazz encontram paralelos na música tradicional erudita ocidental.

Além da variação entre o arranjo e a composição original, Schuller descreve as maneiras como o arranjador se relaciona com material composicional e sua performance. Dessa forma, acrescenta que o compositor faz arranjos de suas próprias obras, de obras de terceiros, para sua própria banda, para a banda de outro regente. Alguns são *bandleaders*,

⁶ A expressão utilizada no original é “jazzing up” (BOYD, 2001)

⁷ Arranjos simples realizados com a finalidade de disseminar ou popularizar uma composição.

outros *freelancers*, e assim por diante, há várias permutações possíveis do perfil do arranjador. Na música popular, é descrita ainda a prática do “*head arrangement*”, arranjos realizados com contribuições individuais dos integrantes de um grupo. Geralmente são criados durante os ensaios e não são anotados, pelo menos não de maneira convencional.

A comparação entre os dois verbetes expõe o dilema da conceituação do arranjo nos âmbitos da música popular e erudita. Por um lado, o arranjo em música erudita é entendido como o retrabalho sobre uma composição já existente, considerada o “original” e, portanto, “autêntico”. Na música popular, a partitura é entendida como uma guia (*lead sheet*) da composição, sobre a qual o arranjo realiza sonoramente a obra, e não a composição em si. Na presente pesquisa, compreende-se que essa diferença que ocorre nas *práticas* dos músicos eruditos e populares constitui processo histórico recente, não refletindo necessariamente as práticas musicais de tempos históricos anteriores desse repertório atualmente associado à “música erudita”. A sensibilidade histórica leva esta pesquisa a relativizar, portanto, esse suposto abismo conceitual do arranjo nos âmbitos erudito e popular. Embora de extrema relevância do ponto de vista pragmático, as diferenças na vivência cotidiana do músico não deveriam causar uma cisão tão profunda do ponto de vista conceitual do arranjo enquanto processo de consubstanciação da obra musical.

Além de introduzir o papel da interpretação e da improvisação no conceito de arranjo, o verbete de Schuller confere maior importância musical e artística à prática do arranjo, comparativamente ao verbete de Boyd, devido à sua perspectiva voltada ao Jazz e à música popular. Schuller sugere ainda que a figura do arranjador, como aquele que dá viabilidade prática a uma ideia composicional, está contida na figura do compositor. Essa noção encontra-se melhor explanada no trabalho de Aragão (2001a).

Ao desenvolver sua dissertação de mestrado *Pixinguinha e a Gênese do arranjo na Música Brasileira* (2001b), Paulo Aragão escreveu um artigo sobre o conceito de arranjo utilizado em sua dissertação. O autor utiliza os verbetes de Boyd e Schuller para construir seu texto, mas aponta algumas das limitações desses trabalhos. Em primeiro lugar, nota como a definição de Boyd para arranjo está muito centrada no que se chama em vários países, inclusive no Brasil, de transcrição. Alguns tipos de arranjo definidos por Boyd não poderiam, naturalmente, serem caracterizados como transcrição, como os arranjos facilitados para piano, por exemplo. Mas de modo geral, a argumentação de Boyd fica essencialmente focada em exemplos de arranjos que modificam a instrumentação sem

modificar o teor da composição, e poderiam muito bem ser classificados como transcrições. É defendido também que a discrepância conceitual entre os dois verbetes reside, em grande parte, na utilização de termos iguais com significados diferentes. É o caso do termo “original”, que é largamente utilizado em ambos os verbetes, mas que, para Aragão, tem significados distintos dentro dos âmbitos da música tradicional erudita ocidental e da música popular. No primeiro caso, O “original” seria designado pelo material contido na partitura, e o arranjo seria elaborado a partir dessa. No segundo caso, a “instância original” não se encontraria condensada num registro escrito, nem na primeira gravação da obra, nem na *performance* de uma obra, e sim numa instância de caráter abstrato, que Aragão denomina “virtual”. Existiria, também, em música popular, um “original prático”, uma configuração primeira de uma obra que conferisse informação suficiente para transformá-la num arranjo passível de execução. O fato é que, sendo o original, em música popular, uma instância abstrata, o arranjo seria um processo imprescindível para lhe conferir viabilidade prática. Dessa maneira, Aragão defende que há três fases na dinâmica da música popular: composição-arranjo-execução. Na música tradicional erudita ocidental, as duas primeiras etapas do processo estariam, de um modo geral, aglutinadas em uma só, tornando o arranjo uma etapa opcional, resultando numa versão necessariamente distinta da original.

Conforme será explanado adiante, as discussões de Aragão em torno do “original” podem ser relacionadas às ideias de Treitler (1993) acerca da ontologia da obra musical. A discrepância entre os conceitos de arranjo, portanto, pode ser entendida como consequência de uma suposta diferença de concepções de obra musical nos âmbitos erudito e popular. Treitler demonstra o caso do repertório vinculado ao pianismo do século XIX, no qual a prática improvisatória se reflete nas diversas edições de época, reformulando, portanto, o conceito de “obra musical”, a qual em determinados repertórios tem a identidade “fluida” e não está circunscrita na ou pela partitura. Essa ideia rompe com a noção de que na música erudita a composição seria uma “obra fechada”, e que diferentes versões da mesma obra seriam ‘deturpações’ de um suposto ‘original’. Pelo contrário, refletem a prática de improvisação semelhante ao que se vivencia contemporaneamente em diversos estilos populares.

Aragão define um parâmetro de classificação na etapa do arranjo em música popular: o grau de pré-definição dos arranjos da *performance* de uma composição. Ter-se-ia, num extremo, execução de arranjos escritos, pré-definidos, e, no outro, execuções sem

pré-definição estabelecida, aglutinadas à etapa do arranjo, remetendo ao conceito de Schuller de *performance* em Jazz como forma de arranjo, por seu caráter de improvisação, podendo ser considerada um “arranjo instantâneo”⁸. Entre esses dois extremos, o parâmetro comporta infinitas possibilidades de pré-definição anteriores a uma *performance*.

A utilização do termo arranjo na música popular brasileira ao longo dos tempos é discutida no artigo. Em sua primeira utilização, remetia ao sentido de “montagem” de um espetáculo (não necessariamente musical). Depois, seu conceito passou a designar a organização de um material poético-musical difuso e muitas vezes improvisado para fins de apresentação. Transformou-se no sentido de “adaptação” (às vezes, a tradução de uma letra de música em idioma estrangeiro poderia ser considerada um arranjo). A concepção atual de arranjo na música popular brasileira compreende duas noções básicas: 1) o arranjo é inerente a toda execução em música popular; 2) o arranjo pode ser considerado o conjunto de pré-determinações acertadas antes de uma execução ou *performance*.

De maneira semelhante ao trabalho de Aragão, Bessa (2005) também desenvolveu uma dissertação de mestrado sobre a obra de Pixinguinha, publicando, à parte, um artigo sobre arranjo. Nele, a autora critica a pouca importância que é dada ao arranjo nos estudos musicológicos. O campo de estudo que relaciona a música popular com seu contexto sócio-histórico estaria, segundo Bessa, “bipartido”: de um lado, antropólogos, sociólogos e historiadores, que estudam a canção popular quase que estritamente da dimensão poética (letra) e, de outro, musicólogos, que analisam os elementos específicos da linguagem musical, porém de maneira tradicional, descritiva, menosprezando aspectos culturais, sociais e históricos a eles relacionados. Poucos estudiosos conseguiram relacionar aspectos da análise musical com aspectos sócio-culturais (a autora considera bem sucedidas as empreitadas de Luiz Tatit e Carlos Sandroni) e o estudo do arranjo na canção popular é apontado como um bom caminho para se realizar essa integração. Em consonância com a ideia de Bessa, tem se observado um número crescente de trabalhos procurando relacionar o desenvolvimento estilístico de um gênero musical com aspectos sócio-econômicos da época em que esse gênero se desenvolveu, alguns dos quais específicos sobre a Bossa Nova. Essa é uma tendência recente, portanto a autora tem razão ao afirmar que o número de trabalhos ainda é pequeno.

⁸ “one-time arrangement”, no original (SCHULLER, 2006).

Bessa identifica alguns desafios que o pesquisador que se enveredar por esta seara terá de enfrentar. Em primeiro lugar, a complexidade do objeto em si, os diversos aspectos da música popular para os quais a análise tradicional não possui ferramenta apropriada: ritmo, instrumentação, harmonia, timbres, etc. Bessa defende que para conseguir trabalhar com material tão diversificado e rico, é necessário que o pesquisador crie seu próprio método de análise. Ainda assim, esse método só daria conta da parte estritamente musical do objeto de estudo. Segue-se, então para o segundo desafio, a relação entre a linguagem musical própria do objeto com a realidade social na qual ele se encontra inserido. A autora defende que o arranjo pode ser analisado por sob dois aspectos: na sua singularidade, revelando a escuta própria do arranjador, ou em suas implicações sociais e históricas: Imerso em seu tempo, o arranjador transmuta em novos sons as composições e as melodias tradicionais, revelando a escuta de sua época.

A autora parte, então, para um retrospecto histórico do arranjo como prática de transposição de uma composição para uma instrumentação diferente da original ou de simplificação ou elaboração de determinada obra musical, com ou sem mudança de meio. Abordando o conceito a partir da segunda metade do século XIX, quando a popularização do piano como instrumento doméstico criou ensejo para a concepção de arranjos de obras consagradas em versões pianísticas, a fim de difundir e massificar tais obras. No Brasil, as obras sinfônicas do repertório romântico foram rapidamente popularizadas por meio de arranjos para piano ou banda. Mas foi certamente a indústria fonográfica, principalmente a partir do advento da gravação elétrica no final da década de 1920, que desempenhou papel fundamental para o desenvolvimento do arranjo brasileiro. A possibilidade de se gravar com mais fidedignidade levou ao desenvolvimento de uma linguagem musical própria do disco, da qual o arranjo era a ferramenta mais importante.

O trabalho de Pereira (2006) surge de um trabalho de resgate, restauração e digitalização do acervo de partitura dos arranjadores da Rádio Nacional no Rio de Janeiro. Será discutido, aqui, o capítulo da dissertação de mestrado de Pereira que trata do conceito de arranjo. Tal como os trabalhos anteriormente descritos, o autor utiliza verbetes do *Grove* para embasar sua argumentação cita também o trabalho de Aragão (2001a). Pereira toma alguns dos termos que conceituam arranjo musical, encontrados no verbete de Boyd (1980) e trata de explicá-los individualmente, sintetizando e aprofundando seu sentido. São eles: a variação, que consiste na exploração ou desenvolvimento de um material temático à exaustão; a transcrição, que é a adaptação de uma composição de um

meio instrumental para outro, procurando o arranjador manter um grau mínimo de interferência sobre a composição original; as simplificações, adaptações, com ou sem mudança de meio, de uma peça no intuito de facilitar sua execução ou torná-la mais acessível, comercial; e as elaborações, que são o conjunto de procedimentos composicionais que possibilitam o enriquecimento harmônico, rítmico e melódico de uma obra. Dentro deste conceito, o autor cita a ornamentação melódica, a rearmonização, o deslocamento de acentuação e a polirritmia como exemplos de procedimentos que podem ser utilizados para enriquecer a obra. Cabe ao arranjador, também, a elaboração da textura de cada trecho do arranjo, ou seja, a maneira pela qual os instrumentos se relacionam e se distribuem em “planos sonoros” (melodia principal, contracantos, acompanhamento).

Coelho (2007), em sua tese de doutorado, defende a importância do arranjo para a compreensão analítica da canção. O autor define dessa maneira o conceito de arranjo no âmbito da canção popular: “organização de elementos musicais pré-estabelecidos que buscam a manifestação do núcleo de identidade da canção, a intensificação da compatibilidade entre expressão e conteúdo e a exacerbação dos processos temáticos, passionais e figurativos que constam do seu núcleo de identidade virtual” (COELHO, 2007), entendendo, neste contexto, a melodia e a letra como as instâncias que carregam o “núcleo de identidade da canção” e a obra não manifestada, não executada, estando como seu estado latente. Defende, desse modo, que o pesquisador analise a canção por meio do fonograma, e que considere a importância do arranjo executado no registro sonoro para a compreensão de uma determinada canção. Ou seja, se a canção é analisada em sua essência, tem-se um binômio (melodia/letra), mas se é analisado um fonograma de uma canção, tem-se que considerar um trinômio (melodia/letra/arranjo) no processo analítico.

No que tange à análise e classificação das técnicas de arranjo, o método proposto por Guest (1996) tem sido bastante utilizado como base em trabalhos acadêmicos. O método apresentado por ele, embora de cunho didático, sistematiza as técnicas de arranjo, no âmbito da música popular urbana, com uma riqueza de detalhes que a teoria tradicional dificilmente ofereceria. A linguagem musical abordada no seu trabalho encontra exemplos nos mais diversos estilos. O foco predominante desse trabalho está nas técnicas sistematizadas de arranjo em bloco⁹, nas diversas configurações que podem assumir: técnicas mecânicas, que consistem na formação de acordes ou perfis de um bloco por meio

⁹ Técnicas que consistem na distribuição e condução de vozes articuladas na mesma divisão rítmica de alguma uma linha melódica proposta.

da superposição de terças; não-mecânicas, que buscam outras maneiras de formar esses perfis (superposição de quartas, de segundas e tríades de estrutura superior); técnica de escrita linear (*line writing*), onde a independência da trajetória melódica e a representação da escala dos acordes prevalecem sobre o pensamento vertical, que busca a representação nítida dos acordes; e a reharmonização para arranjo, que retrabalha toda a harmonia de um trecho musical. A dissertação de Oliveira (2004) corrobora e complementa o método proposto por Guest. Seu trabalho também representa um compêndio das técnicas de arranjo em bloco, porém enfatiza a técnica da escrita linear (*line writing*) como alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco. A escrita linear diferencia-se das outras técnicas pela relativa independência com que cada uma das vozes realiza sua trajetória melódica e pela predominância do pensamento horizontal sobre o pensamento vertical.

Diferentemente de Guest e Oliveira, que dão enfoque principal às técnicas de arranjo em bloco, à distribuição e à textura homorrítmica das vozes, Nunes (2004) dá enfoque às técnicas contrapontísticas tipicamente bachianas aplicadas à música popular brasileira, explanando características dessa técnica e sua ocorrência e recorrência na música. Após breve introdução contendo os conceitos de análise melódica e harmonia a serem empregados no seu trabalho, Nunes parte para a análise de quatro canções e seus arranjos, da forma como foram gravados. Identifica e discrimina, em cada uma, as principais linhas melódicas secundárias, de acompanhamento à linha principal e relaciona esses arranjos à técnica bachiana de contraponto. Faz a análise motívica e harmônica de cada uma dessas linhas melódicas, para então chegar a alguma conclusão do ponto de vista da opção composicional do arranjador a respeito de cada uma. Ao final do trabalho, a autora elabora, a título de exemplo, seis arranjos de músicas brasileiras, utilizando a técnica bachiana de contraponto. É notável que Ogerman, por sua vivência com a música erudita, tenha incorporado, além das técnicas mais frequentemente utilizadas em música popular, onde predomina o paralelismo entre as vozes, algumas das técnicas de harmonia e contraponto tradicionais, o que, segundo Paulo Jobim (entrevista ao autor, 2009), foi um dos fatores que facilitou a afinidade entre Tom Jobim e o arranjador alemão.

Os trabalhos supracitados apresentam um rico e amplo panorama com relação ao conceito de arranjo. Entretanto, podem ser ainda observados alguns aspectos a serem aprofundados ou reconceituados nessas discussões, entre os quais: a) Os conceitos de arranjo têm ênfase predominante na técnica, nos procedimentos que caracterizam um arranjo musical e na descrição das formas pela qual um arranjador pode abordar seu objeto

de trabalho, colocando-os à margem de perspectivas extra-musicais interdisciplinares; b) a interface dos estudos de arranjo musical com a história se dá, de modo geral, por meio da revisão do conceito ou dos procedimentos de arranjo ao longo do tempo, e a maneira como foram se transformando. O campo ainda carece de estudos que correlacionem o arranjo musical com a formação da subjetividade sócio-histórica, e o papel desta na formação desse conceito; c) As tentativas de se conceituar arranjo de forma mais abrangente resvalam em perspectivas idealistas do conceito de obra de arte, com a utilização de termos como “virtual”, “abstrato”, etc.; d) existe uma cisão nas maneiras de se pensar o arranjo na música tradicional erudita ocidental e na música popular, que, embora sirva para elucidar o entendimento musical específico de cada estilo, leva a uma conclusão fragmentada, e muitas vezes equivocada do conceito de arranjo; e) pouco se discute acerca do arranjo dentro da perspectiva filosófica, qual a sua relação com a obra musical e seu papel no estabelecimento da identidade desta. É sobre esses três últimos aspectos que o presente trabalho irá fixar sua atenção, a seguir.

Novas perspectivas

Pode-se perceber, pelos estudos por ora levantados, que ainda há uma forte divisão ideológica entre os conceitos de arranjo na música tradicional erudita ocidental e na música popular. Na música popular, é conferido ao arranjo um valor à parte, intrínseco e imprescindível, tanto para a viabilização prática da composição musical, como para o estabelecimento e a construção de uma linguagem musical, referente à época e ao desenvolvimento da música popular como um todo. Grandes compositores considerados de um modo geral como pertencentes à categoria de música popular são frequentemente lembrados também por seu trabalho como arranjadores, inclusive de suas próprias obras (a exemplo de Duke Ellington, Henry Mancini, Lalo Schifrin e no Brasil, de Moacir Santos). Não é à toa que as discussões sobre arranjo nesse âmbito sejam notavelmente mais substanciais.

No âmbito da música erudita, as discussões tendem a diminuir a importância do arranjo, tratando-o como atividade secundária. Scelba (2002) exemplifica que “arranjos programados para orquestra sinfônica e outras formações são frequentemente criticados como *gauche* ou tolerados como curiosidades”, e propõe uma discussão defendendo a prática dos arranjos, em especial aquela que tem como objetivo ampliar o repertório

camerístico para determinados instrumentos. Keller (1969) identifica, em nosso tempo, um culto à autenticidade: “a progressiva insegurança artística de nossa era é que tem transformado nossa busca por autenticidade numa obsessão” (KELLER, 1969). Essa obsessão diminui o valor do arranjo, comparativamente com o original, por sua suposta “inautenticidade”. Acrescenta-se aqui, a essa perspectiva, o fato, percebido por Aragão (2001a), de que na música tradicional erudita ocidental as figuras do compositor e do arranjador encontram-se aglutinadas, e o processo a que, no âmbito da música popular, se denomina “arranjo” (no sentido de conferir viabilidade sonora a uma composição), embora exista na música erudita, não é reconhecido aí como distinto do processo composicional como um todo. Tentar-se-á, neste trecho do trabalho, desconstruir essa ideia. Afinal, se Berlioz, Rimski-Korsakov, Ravel, Mahler e Stravinsky são considerados grandes orquestradores de suas próprias obras, à parte de seu valor como compositores, por que não pode o arranjo ser destacado, ainda que apenas para fins de delimitação conceitual, como parte do pensamento composicional, tanto na música erudita quanto na música popular?

De fato, esse conflito ideológico parece residir, assim como os conceitos de “originalidade” e “autenticidade”, no aspecto ontológico da obra musical, ou seja, no conceito da obra musical em si, que elementos determinam sua identidade, que instância, material ou abstrata, a contém ou representa, e de que maneira ela existe. Nesse ponto, torna-se bastante pertinente a discussão levantada por Treitler (1993). O autor tem como ponto de partida a ideia levantada por Popper (1977) de que a obra musical não reside na partitura, nem na soma de experiências acústicas imaginadas pelo compositor enquanto a concebia, nem em uma *performance* ou no conjunto de todas as *performances* da obra: trata-se de um produto de uma mente humana, recapturado (e ressignificado), talvez somente em parte, por mentes humanas. A ideia vem romper com o conceito de “obra fechada”, no qual a existência da obra estaria cristalizada em alguma dessas instâncias. A partir disso, Treitler introduz fatores de maleabilidade e fluidez à identidade da obra musical.

Para exemplificar de que maneira esse conceito se manifesta na prática, Treitler utilizou exemplos da música de Chopin. O primeiro exemplo que o autor traz é a Mazurka opus 7 #5. Na partitura, está indicada a seguinte instrução, ao final do último compasso: *Dal Segno Senza Fine*. Isto implica que a peça é, na sua essência, infinita. Dada à óbvia impossibilidade de o músico tocar infinitamente, diferentes formas de interpretação surgirão, pois o intérprete deverá decidir quando parar. O segundo exemplo é a Valsa opus

64 #2 em que são comparadas três gravações de grandes pianistas do início do século XX (a saber, Cortot, Paderewski e Rachmaninoff). Todas elas têm pequenas dessemelhanças com qualquer edição desta valsa (edições, estas, também dessemelhantes entre si), revelando a capacidade de improvisação e releitura desses intérpretes. O terceiro exemplo é a valsa opus 70 #1, publicada postumamente por Julian Fontana. Nesta edição, consagrada pela tradição, uma das seções é repetida. Entretanto, no original, descoberto recentemente, autografado por Chopin, esta repetição não ocorre. Há uma gravação de Rachmaninoff em que o pianista toca como a versão autografada (sem a repetição, o que levanta a hipótese de que havia uma tradição não-escrita do esquema de repetição de Chopin). No último exemplo, o Noturno opus 62 #1, Treitler relata que Chopin enviou aos seus editores, na mesma época, versões diferentes desta mesma peça. Os exemplos comprovam que, para Chopin, a obra não era uma entidade definitiva e fechada, mas sim uma instância maleável.

Treitler levanta, em seu trabalho, a seguinte questão: “quais são os limites? Quanto pode uma obra ser modificada na escrita ou na *performance* e ainda reter sua identidade?”. Sem querer elaborar uma solução definitiva, Treitler apenas sugere a complexidade da questão: “(...) as respostas variam com a tradição composicional, o compositor, mesmo a obra individual, como também as respostas referentes às mesmas obras ou tradições composicionais variam com o tempo e sob circunstâncias históricas”.

De maneira semelhante ao trabalho de Treitler, Bowen (1993) discute aspectos do conceito de obra musical no Jazz. Ele critica a concepção estruturalista tradicional, de que há elementos “acidentais” (mutáveis) e “essenciais” (fixos, que seriam as notas, para a maioria dos casos) em uma obra musical. Por meio de duas “*performances*”¹⁰ distintas de um trecho da composição “Round Midnight”, de Thelonius Monk, Bowen demonstra que duas versões que não possuem nada em comum podem ser perfeitamente identificáveis pelo ouvinte familiarizado com a composição como pertencentes à mesma obra. A primeira retém a melodia e o tom “originais”, rearmonizando e modificando a métrica do compasso quaternário para ternário. A segunda mantém a harmonia e o compasso, modificando o tom e realizando variações melódicas. A intersecção entre as duas versões é nula. Entretanto, ambas são reconhecíveis como “Round Midnight”.

¹⁰ Nesse ponto específico, Bowen utiliza o termo “*performance*” no sentido que se está utilizando o termo “arranjo” no presente trabalho.

Bowen explica tal fenômeno recorrendo a Wittgenstein. O filósofo elabora um conceito, a que chamou *Familienähnlichkeit*¹¹, que consiste numa complicada rede de similaridades entre objetos distintos. Dois objetos, sem nenhum elemento comum entre todos eles, podem pertencer a uma mesma família, desde que tenham algumas dessas características essenciais dessa rede de similaridades. Obviamente, esses elementos não devem estar dispostos em qualquer combinação. Dessa forma, performances ou arranjos distintos de uma mesma obra não precisam ter nenhum elemento em comum, desde que guardem elementos comuns a uma mesma obra. A maleabilidade que Wittgenstein visualiza no objeto se relaciona com o conceito de obra musical que se procura estabelecer nesta pesquisa.

O trabalho de Bowen pouco remete ao termo “arranjo”. Entretanto, o conceito de *performance* por ele utilizado revela profunda afinidade com o conceito de arranjo aqui trabalhado. A opção terminológica pode ser explicada, em parte, por tratar especificamente de Jazz (como foi explanado, para Schuller (2006), toda *performance* em Jazz pode ser considerada uma forma de arranjo). Assim como Bowen, Treitler também não dá ênfase ao arranjo em seu trabalho. Essa lacuna, percebida em trabalhos dessa envergadura demonstra o quanto o conceito de arranjo ainda necessita ser trabalhado como uma prática à parte, regida por suas características peculiares.

Pode-se entender a relação do arranjo com a obra musical de maneira ambivalente. Por um lado, a maleabilidade da obra de arte a torna passível de infinitas possibilidades de abordagem interpretativa e de arranjo, em que todos os elementos podem ser trabalhados, transfigurados ou substituídos. Dessa forma, o arranjo de Gil Evans para o segundo movimento do *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, contido no álbum *Sketches of Spain*, de Miles Davis, bem como o arranjo de Claus Ogerman para “Wave” de Tom Jobim, contido no álbum *Terra Brasilis*, de Tom Jobim, retrabalham praticamente todos os elementos concebíveis das obras originais (forma, instrumentação, variações melódicas, distribuição e condução de vozes, contracantos, etc.), e ainda retêm a identidade da obra, tornando-a perfeitamente reconhecível. Por outro, o arranjo, como ferramenta musical, tem o valioso poder de formar e transformar a identidade de uma obra musical. Assim, uma composição como “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, incorporou à sua identidade como obra os contracantos do arranjo de Radamés Gnattali e a obra *Quadros de Uma*

¹¹ O termo é comumente traduzido como “semelhanças de família”, em português. No artigo de Bowen, o termo é traduzido como *family resemblances*.

Exposição de Mussorgsky é igualmente reconhecida em duas versões: na original, para piano, e na orquestração de Ravel.

Essas perspectivas geram o ensejo para se elaborar, agora, uma concepção mais abrangente de arranjo musical. Diversos exemplos de como o conceito de arranjo como elemento integrante do processo composicional se demonstra na prática poderiam ser explanados, mas não sem correr o risco de tomar procedimento de arranjo pela ideia musical, e vice-versa. Algumas obras, entretanto, por suas particularidades estruturais, permitem vislumbrar os limites entre a concepção da ideia e a revelação da mesma de maneiras diferentes. Entre elas, pode ser citado o *Boléro*, de Ravel. Nessa obra, de um ponto de vista específico, a mesma ideia (melodia) é apresentada em diversas repetições. A cada repetição da melodia, a textura é acrescida de novo timbre, configuração harmônica, padrão de distribuição e condução de vozes, etc.. Cada seção, nesse caso, traria uma abordagem distinta de orquestração (que vem a ser uma subcategoria de arranjo). De um ponto de vista geral, a ideia de crescente tensão e volume de som seria manifestada pelo uso de diversos procedimentos típicos do arranjo: acréscimo gradativo da quantidade de instrumentos na orquestração, aumento da densidade harmônica, elaboração de texturas homorrítmicas e motivos de acompanhamento, etc.

Em suma, infere-se que o arranjo, embora seja geralmente entendido apenas como uma atividade musical alheia da concepção de uma obra musical, pode ser compreendida como o processo inerente ao pensamento composicional que circunscreve a obra musical, ainda que circunstancialmente, num enunciado sonoro. Esse enunciado, por um lado, reforça os elementos formadores da identidade da obra musical, por outro, transforma e complementa essa identidade, com a introdução de elementos novos. Dessa forma, integra-se à obra como um todo, num processo que, ao mesmo tempo, revela e transfigura sua identidade.

As novas perspectivas acerca do conceito de arranjo apresentadas ao longo deste trabalho não têm a pretensão de suplantarem conceitos de arranjo anteriores. Tampouco desconsidera a diferença entre as maneiras como o arranjo é tratado nos *métiers* da música popular e erudita. Apenas considera que essa diferença não justifica o abismo conceitual existente entre a compreensão do arranjo em música popular e erudita. O assunto ainda é recente como âmbito de interesse da musicologia e, para que se forme um conhecimento pleno e verdadeiro, abrangendo músicos e musicólogos, é preferível a profusão de ideias, colocando sob a luz da pesquisa diversos pontos de vista do mesmo objeto a uma

conclusão definitiva do conceito de arranjo. Entretanto, essa conceituação será importante para delimitar a abrangência desta pesquisa ao tratar do tema.

4. DESCRIÇÃO E CRÍTICA DAS FONTES DE PESQUISA

Os estudos musicológicos recentes, nacionais e internacionais, têm conferido ênfase a um aspecto que permaneceu em segundo plano no decurso da própria constituição da musicologia enquanto disciplina: a importância do registro fonográfico como fonte documental.

Com relação a esse aspecto, Gonzáles (2001) observa a crescente importância da gravação como fonte de pesquisa e ferramenta técnica para músicos: “a mediação da música, além de constituir-se em substituto da partitura enquanto comunicação e preservação da obra, o tem feito enquanto estratégia analítica e prática compositiva”. O autor cita Carlos Rojas (apud GONZÁLES, 2001), que defende que “estamos frente ao posicionamento definitivo do som gravado como veículo de comunicação e redefinição da tradição musical”. Coelho (2007) propõe que os pesquisadores do cancionero popular se reconheçam como “analistas de fonogramas”, em lugar de “analistas de canções”, e desenvolve sua análise do trinômio letra/melodia/arranjo com base na análise de um fonograma. Lee (2001) desenvolve uma análise comparativa entre as partituras de Debussy e as gravações do próprio compositor, feitas em *piano roll*, mecanismo similar ao piano que reproduz uma execução no seu teclado, com base nos fonogramas gerados por este mecanismo. Winter (1990) faz um estudo de organologia sobre a maneira como a construção de pianos influencia na composição e na performance, com base no registro fonográfico de diversos pianistas.

A abordagem metodológica do registro fonográfico como fonte de pesquisa constitui uma importante abordagem metodológica para o presente trabalho. Contrariando a prática tradicional, a autoridade ou *status* da fonte escrita foi relativizada, levando em consideração a sua relação com o registro fonográfico. Durante a pesquisa, os manuscritos dos arranjos das composições de Jobim, de autoria do próprio compositor ou de Ogerman foram confrontados com seus respectivos fonogramas, a fim de verificar a existência de discrepâncias entre as fontes de pesquisa. Algumas partituras de Jobim não foram concebidas para terem um fonograma correspondente (como é o caso dos *lead sheets*), mas todas as partituras de autoria de Claus possuem um fonograma correspondente. Para efeito de análise descritiva, foram priorizadas, na medida do possível, aquelas que possuíam um fonograma correspondente.

Foi observada, também, a existência de discrepâncias entre os fonogramas e as partituras. O manuscrito de Ogerman de *Wave*, por exemplo, apresenta algumas diferenças na instrumentação com relação ao fonograma correspondente, e uma seção de reexposição da melodia é substituída por um improvisado de piano. A forma musical e os contracantos do naipe de cordas, porém, são mantidos inalterados. Mas de uma maneira geral, poucas diferenças foram encontradas.

Em alguns casos, quando um fonograma importante para a corroboração dos resultados da análise não dispunha de partitura de Jobim ou de Ogerman, o respectivo fonograma foi utilizado, dentro das suas limitações metodológicas, como base para comparação com o outro arranjo da mesma composição. O fonograma do filme *Tempo do Mar*, que não dispunha da partitura de Jobim, e de “Wave” no álbum *Terra Brasilis*, que não dispunha da partitura de Ogerman, são exemplos desse procedimento. Nesses casos, o trecho de interesse foi transcrito em partitura.

Para avaliar a natureza do trabalho de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim, foi necessário levantar as fontes, que consistem de partituras, gravações, entrevistas em primeira e segunda mão, reportagens, relatos, encartes de CDs, entre outras. Nos subtópicos seguintes será explanada a maneira como as principais fontes da pesquisa, partituras, fonogramas e entrevistas, detalhando o processo metodológico pelo qual esse material foi abordado.

Manuscritos e fonogramas

A documentação musical foi obtida no site do Instituto Antonio Carlos Jobim, que disponibiliza 736 manuscritos originais de Tom Jobim e de arranjadores que colaboraram com o compositor.

Para a realização desta pesquisa, e a avaliação da maneira como a parceria se desenvolveu ao longo dos anos, foi necessário fazer análises comparativas entre os manuscritos de composições de Jobim com arranjos do próprio compositor – anteriores à intervenção do arranjador alemão – e as partituras manuscritas dessas mesmas composições arranjadas por Ogerman. Entre os manuscritos cujos arranjos são do próprio Tom Jobim, há, basicamente, cinco tipos: rascunhos inacabados, *lead sheets* (melodia e cifra), partituras originais para piano, grades orquestrais reduzidas, grades orquestrais completas. Foram priorizadas, para efeito de análise comparativa, as grades completas e reduzidas, por expressarem as idéias composicionais e de arranjo de Jobim de maneira

mais completa (introdução, contracantos, harmonizações, interlúdios, *backgrounds*, codas, etc.). A maior parte das grades possui um fonograma correspondente, enquanto que os rascunhos, *lead sheets* e partituras de piano geralmente não possuem. Os manuscritos contendo os arranjos de Ogerman são, na sua maioria, grades orquestrais completas.

Os manuscritos levantados durante a pesquisa estão listados em anexo, ao final do trabalho. A ordem da lista corresponde à cronologia dos arranjos de Ogerman, e às fases da parceria. Para este levantamento, foram consideradas as músicas de que se dispõe, ao menos, de um tipo de fonte (partitura ou fonograma) de autoria de cada um dos músicos. Como é possível perceber, o material correspondente aos álbuns inseridos na primeira linha de trabalho¹² está mais completo: são pelo menos cinco obras com partituras de Jobim e de Ogerman para serem comparadas, utilizando os registros fonográficos correspondentes (“Insensatez”, “Desafinado”, “Estrada do Sol”, “Por Causa de Você” e “Se Todos Fossem Iguais a Você”).

Do material correspondente aos álbuns inseridos na segunda linha de trabalho, percebe-se uma escassez de partituras de ambos os lados. Esse fato pode ser explicado, em parte, pelo próprio momento em que vivia o compositor: depois de ter se lançado no exterior não só como compositor, mas também como cantor e instrumentista, Jobim conquistou prestígio que lhe permitiu fazer álbuns com predominância de composições inéditas. Seu trabalho com Ogerman, segundo relato de Paulo Jobim (entrevista ao autor, 2009), foi sempre realizado *tête-à-tête*, com os dois sentados à beira de um piano, o que tornava desnecessária a comunicação por meio de rascunhos detalhados das músicas. Entre as partituras de Jobim deste período com maior quantidade de informações, pode-se destacar a redução pianística de “Wave”, que reflete bem suas intenções composicionais. Ao trabalhar composições originais, o direcionamento dos arranjos no álbum *Wave* muda sensivelmente com relação aos anteriores: torna-se mais econômico, parcimonioso, dando total destaque às composições inéditas. Nos dois álbuns seguintes, as composições de Jobim se tornam mais profundas e pessoais. Algumas obras que ele tinha usado como trilha sonora para filmes é regravada com arranjos de Ogerman, juntamente com algumas canções originais. Destes, também são poucas composições que têm ambas as partituras de Jobim e de Ogerman disponíveis (“Águas de Março” é o melhor exemplo). Entretanto,

¹² Para explanação detalhada com relação às linhas de trabalho assumidas por Jobim em seu trabalho ao lado de Claus Ogerman, conferir o subtópico, “Delimitação do objeto de estudo contextualizado nas linhas de trabalho de Tom Jobim” do capítulo “Apresentação”.

composições como a suíte “Crônica da Casa Assassinada” possuem fragmentos de partituras que podem ser aproveitados.

Representa a terceira linha de trabalho o álbum *Terra Brasilis*, em que Jobim revisita algumas composições consagradas. As partituras tornam a surgir, como na primeira, e pelo menos duas composições podem ser comparadas por grades completas de ambos os músicos (“Modinha” e “Se Todos Fossem Iguais a Você”). A canção “Se Todos Fossem Iguais a Você” revela-se extraordinário para a pesquisa por ser a única da amostra que possui quatro versões, duas de Jobim (1956 e 1958) e duas de Ogerman (1967 e 1980).

De cada uma dessas três linhas de trabalho da produção de Tom Jobim em parceria com Ogerman, foram selecionados pelo menos três exemplos de composições que tenham recebido uma versão de Jobim e outra, posterior, de Ogerman, e que tenha as partituras de ambas disponíveis, para que fosse realizada uma análise detalhada. Essas análises, de caráter descritivo e crítico, estão desenvolvidas no capítulo “Análise Musical”, e o processo metodológico de análise explicado.

As composições que não possuem disponíveis alguma das fontes correspondentes (partituras ou fonogramas) não foram aproveitadas para análise integral, mas também puderam ser aproveitadas como forma de corroborar os resultados obtidos com as análises detalhadas. Para isso, foi necessário recorrer à análise comparativa de fonogramas e transcrição de alguns dos trechos dos fonogramas. Essas análises complementares estão descritas no capítulo “A Abordagem Estilística dos Arranjos e o Desenvolvimento da Parceria”.

É importante ressaltar que o material utilizado para se fazer as análises complementares foi abordado de maneira mais subjetiva, mas nem por isso menos científica. A comparação entre dois fonogramas, entre um fonograma e uma partitura correspondente à composição, mas não ao arranjo ou entre duas partituras sem fonogramas não diminui o valor das evidências observadas para a pesquisa. Obviamente, essas evidências não terão a mesma riqueza de detalhes daquelas observadas por meio de fontes completas, mas ainda serão de grande valia para a análise. As transcrições, por exemplo, não representam, necessariamente, todas as vozes do trecho, mas explicitam o movimento das principais, de modo a elucidar o exemplo e determinar a harmonia do trecho. Em alguns casos, podem ser elaboradas cifras para o trecho, de modo a resumir a notação do acompanhamento, se essa for dispensável para o aspecto analisado no momento. Reduções pianísticas das transcrições foram amplamente utilizadas para essas finalidades.

Portanto, além dos fonogramas mencionados anteriormente, podem-se destacar outras composições que serão utilizadas nas análises complementares. Com relação à primeira linha de trabalho, é relevante a canção “Dindi”, que possui disponível a partitura do arranjo de Ogerman para o álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, e constitui o único exemplo da amostra pertencente esse álbum, e o único em que Jobim divide o papel principal com outro artista.

No âmbito definido para a segunda linha de trabalho, alguns arranjos de Ogerman podem ser comparados com os respectivos *lead sheets* de Jobim (“Capitão Bacardi”, “Look to the Sky (Olha pro Céu)” e “Mojave”). A abundância, nessa linha de trabalho, de registros fonográficos das obras de Jobim anteriores aos arranjos de Ogerman também torna aproveitável diversas obras para efeito de comparação, mesmo só com uma das partituras disponível (“Tempo do Mar”, “Arquitetura de Morar”, Alguns trechos de “Crônica da Casa Assassinada”, etc.). A canção “A Correnteza” uma redução pianística e uma grade reduzida de autoria de Jobim. Embora não tenham fonograma correspondente, essas partituras revelam-se bastante úteis quando confrontadas com o fonograma do arranjo de Ogerman, para o álbum *Urubu*.

Com relação à terceira linha de trabalho, cabe destacar “Chovendo na Roseira”, cujo arranjo de Ogerman para o álbum *Terra Brasilis*, disponível em partitura, pode ser confrontado com *lead sheets* de Jobim. Outro exemplo complementar bastante interessante é a segunda versão de “Wave”, por Ogerman, em que o arranjador alemão toma a liberdade de retrabalhar a obra nos seus mais diversos aspectos.

Entrevistas

Dois tipos de entrevistas serão aqui listados: a entrevista concedida ao autor, de Paulo Jobim, fornecida diretamente ao autor deste trabalho e as entrevistas em segunda mão, fornecidas a terceiros e coletadas por meio da pesquisa científica.

Entrevista ao autor

Paulo Jobim (Rio de Janeiro, 2009).

Foi realizada uma pesquisa de campo no Instituto Antônio Carlos Jobim, no Rio de Janeiro. O Instituto é responsável pela administração do espólio do compositor, organização e digitalização do acervo de partituras e arquivos de som da sua obra, compilação e recuperação de documentos de importância histórica (relatos, entrevistas, correspondência epistolar), edição de livros, elaboração de projetos musicais ou educativos, manutenção de website, etc. O Instituto é presidido por Paulo Jobim, filho de Tom, também compositor arranjador e violonista, idealizador e produtor de diversos projetos ligados à obra do pai, como o DVD “Jobim Sinfônico”, gravado pela OSESP em 2002. Paulo teve duas composições de sua autoria gravadas nos discos Tom Jobim sob a direção de Claus: “The Mantiqueira Range”, em *Matita Perê* e “Valse” no disco *Urubu*. Ambas receberam arranjo orquestral do maestro alemão.

Para este trabalho, foi realizada uma entrevista com Paulo Jobim, com enfoque na relação de Claus Ogerman com Tom Jobim, a importância de seu trabalho na obra do compositor. Por ter trabalhado ao lado Tom durante boa parte da carreira do compositor, Paulo Jobim pode ser considerado uma importante figura na reconstituição desse cenário.

Em momento algum, esperou-se que Paulo tivesse todas as respostas para essas perguntas. Esperou-se apenas que fosse levantada uma discussão envolvendo esses temas e que possivelmente, a entrevista viesse a revelar informações que redimensionariam o projeto como um todo.

Paulo Jobim demonstrou ser uma pessoa muito acessível, receptiva e despojada. Portanto, achou-se mais proveitoso direcionar a entrevista como se fosse uma conversa, de maneira livre. A entrevista foi realizada no próprio Instituto. Para realizar a entrevista, não foi utilizado nenhum modelo prévio, nem foram preestabelecidas perguntas ao entrevistado. Entretanto, foram listados previamente alguns tópicos que deveriam ser contemplados ao longo da conversa. São eles:

- Relação Jobim/Ogerman – como eles se conheceram – como era a relação entre eles – por que eles não tornaram a trabalhar juntos depois do disco “Terra Brasilis”.
- Processo de trabalho – como era o processo de trabalho entre os dois (ensaios, encontros, rascunhos, troca de partituras, etc.).

- Nível de participação – Em que o nível de participação no produto musical final se dava a intervenção de Ogerman como arranjador – instrumentação e orquestração, harmonização, BGs (*backgrounds*), contracantos, melodias secundárias, composição de seções musicais inteiras – De que forma essa participação se modificou ao longo dos anos em que trabalharam juntos.
- Os motivos de Tom para a delegação da função de arranjador a terceiros nessa fase de sua produção.
- A influência da música erudita sobre a obra de Tom Jobim, sobretudo Villa-Lobos e o Impressionismo Francês – De que maneira parceria com Claus Ogerman serviu para “potencializar” essa influência.
- Como foi o processo de trabalho de Ogerman sobre as composições “The Mantiqueira Range” e “Valse”, de Paulo Jobim.

Ao longo da entrevista, Paulo recorreu a documentos, arquivos de som, ou curiosidades que ele julgasse relevante para o assunto. A maioria desses materiais se encontrava em arquivos, no livro “Cancioneiro Jobim”, editado por ele, ou no site do instituto Jobim (www.jobim.org). A entrevista foi gravada em um aparelho de MP3 e passada para o computador logo em seguida.

A partir daqui, serão apresentados os dados conforme eles foram discutidos, na ordem dos tópicos listados anteriormente.

Com relação ao modo como se conheceram, Jobim e Ogerman foram apresentados provavelmente por Creed Taylor, que produziu os primeiros discos de Jobim no exterior. Eles se deram bem logo de início. Apesar de nunca tê-lo conhecido pessoalmente, Paulo revela algumas características da personalidade de Claus, que ele soube por meio do pai. Depois de trabalhar com Claus no primeiro disco (*Composer of Desafinado Plays*), Tom trabalhou com Nelson Riddle, arranjador de Frank Sinatra, no seu segundo disco (*The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*). Tom conhecia e admirava o trabalho de Riddle, mas não ficou muito satisfeito com o disco. Segundo Paulo, ao contrário do que muitos pensam, sua insatisfação não residia nos arranjos de Riddle, mas na execução dos músicos americanos. Tom também não ficou satisfeito com sua performance vocal. Seja como for, Jobim voltou a trabalhar com Ogerman. Trabalhou também com Deodato, mas sua preferência por Claus se demonstrou em outros trabalhos. Depois do disco *Terra Brasilis*, Ogerman voltou à Europa para se dedicar à composição sinfônica, o que veio a inviabilizar a parceria daí em diante.

Paulo diz que o processo de trabalho entre Claus e Tom se dava, na maioria das vezes, por meio de encontros junto a um piano. Paulo supõe que Claus era “muito rápido” na escrita e que Tom não precisava lançar mão de partituras, o que explica a pouca ocorrência de rascunhos no acervo do Instituto. Diferentemente do trabalho com o pai, Claus elaborou os arranjos das composições de Paulo por meio de partitura-guia e gravação em fita cassete.

Paulo diz que, nos primeiros discos, Claus atuou principalmente nos âmbitos da orquestração e arregimentação de idéias. Os arranjos do primeiro disco são fortemente embasados nos que Tom escreveu para os discos de João Gilberto. Com o passar do tempo, Ogerman começou a atuar de maneira mais participativa, trabalhando junto ao compositor na concepção musical. Em canções como Ângela e Lígia, do disco *Urubu*, por exemplo, já se torna bem difícil saber quem é o autor de um contracanto ou de uma cortina harmônica. Porém, no disco último disco em que trabalharam juntos (*Terra Brasilis*) é que Ogerman colabora de maneira mais profunda. Tom decidiu regravar alguns sucessos e o arranjador teve a oportunidade de revelar sua técnica apurada e complexa de escrita. Neste disco, Ogerman compõe seções inteiras de introdução e coda e envereda por caminhos de rearmonização. Sua escrita suntuosa contrasta com a estética despojada, porém igualmente eficaz, de Jobim. Tom incorporou alguns elementos dos arranjos deste disco de canções como Chovendo na Roseira em suas performances subseqüentes.

Paulo atribui o fato de Tom Jobim designar a função de arranjador a terceiros (sendo que ele mesmo era um bom arranjador) a um fato muito pouco comentado. Os arranjadores tinham mais facilidade para arregimentar músicos, principalmente instrumentistas de sopro que dominavam vários instrumentos, de flauta em Sol a fagote. Nas grades de Claus, por exemplo, é freqüente a troca de instrumento no mesmo pentagrama.

Para Paulo, há muito da influência do impressionismo francês na música de seu pai. Subseqüentemente, ele incorpora até a influência de Stravinsky e as técnicas dodecafônicas a seus trabalhos nos discos Matita Perê e Urubu. Mas Debussy é talvez a maior influência da música erudita sobre sua obra. Na Sinfonia da Alvorada, obra composta para a inauguração de Brasília, o primeiro movimento tem uma técnica de harmonização e orquestração que se assemelha ao *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Debussy, em especial nos solos das madeiras, nos trêmulos das cordas, no uso da escala hexatônica. A parceria com Claus certamente potencializou essa influência, pois a escrita de Claus, ao

contrário da maioria dos arranjadores norte-americanos, não é uma escrita de *chord blocks*, em textura homorrítmica e predominância do movimento paralelo. É uma escrita européia, desenvolvida da harmonia tradicional, com as vozes se movimentando por dentro do acorde, com relativa independência.

Quando compunha, Tom já elaborava, de maneira simultânea à composição, introdução, contracantos, melodias passivas para BG, etc. Portanto, muitas composições já vinham com seu arranjo “embutido”. Entretanto, várias lacunas nessas composições foram deixadas para ser preenchidas com os arranjos de colaboradores como Claus Ogerman.

Entrevista colhida em fontes secundárias

Dori Caymmi

É de fundamental importância para a pesquisa que se esclareça a participação do violonista e compositor Dori Caymmi nos arranjos do disco *Matita Perê*. Apesar de constar na ficha técnica a atribuição dos arranjos a Claus Ogerman, há uma pequena nota no disco agradecendo a Dori “pela elaboração dos arranjos”. Não é possível inferir muito da nota.

Em entrevista a Luiz Roberto Oliveira e Sérgio Lima (Rio de Janeiro, 1997), Caymmi revela que, depois de trabalhar com Jobim na gravação de “Só Tinha de Ser Com Você” para um documentário americano, e em mais algumas trilhas sonoras (inclusive trechos da suíte *Crônica da Casa Assassinada*), foi convidado por Jobim para arranjar, em conjunto com ele, algumas novas composições que viriam a integrar o álbum *Matita Perê*. Dori Caymmi conta que trabalhou de maneira colaborativa com Jobim, compondo seções, fazendo variações melódicas, incluindo ideais de orquestração, elaborando o arranjo em conjunto. Jobim incorporava rapidamente suas ideias à obra, não importando a autoria da ideia original.

Outra entrevista de Dori Caymmi é utilizada neste trabalho. Concedida a Smarçaro (Rio de Janeiro, 2005), Caymmi relata que trabalhou com Jobim como violonista, às vezes contribuindo com uma ideia de arranjo, na trilha sonora de filmes como *Tempo do Mar e Crônica da Casa Assassinada*, para a qual Jobim compôs a suíte homônima. Mas seu trabalho como arranjador ao lado de Jobim se torna representativo a partir do álbum *Matita Perê*, que segundo ele, acabou sendo delegado a Ogerman “por total incompetência da produção”. Caymmi diz não se lembrar de todas as suas contribuições no álbum, mas calcula que foram em três ou quatro faixas, entre as quais “Águas de Março”, “Matita

Perê” e “Ana Luiza” foram criados por ele em parceria com Jobim, e que Claus modificou pouco do arranjo original. A partitura da canção “Chora Coração”, trecho da *Crônica da Casa Assassinada*, disponível no acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, é atribuída a Caymmi e Jobim, e serviu de base para o arranjo de Ogerman, da forma como foi gravado no álbum. O trabalho de Dori Caymmi, portanto, funciona como extensão do pensamento de Jobim. Sua contribuição é inestimável nessas músicas e é fundamental para que seja entendido, também, o papel de Ogerman nesses arranjos, que acaba ficando diminuto, se comparado com sua contribuição em álbuns como *Terra Brasilis*. A grade de Águas de Março de Ogerman, por exemplo, possui poucas diferenças com relação àquela atribuída a Jobim (e que tem, provavelmente, contribuição efetiva de Dori Caymmi): Dobramentos melódicos, acréscimos de instrumentos à textura e a elaboração de uma cortina harmônica num trecho indicado. Todos esses detalhes estão minuciosamente explicados no capítulo seguinte.

5. ANÁLISE MUSICAL

Conforme explanado no capítulo “Apresentação”, puderam ser percebidas três linhas de trabalho assumidas por Jobim nos álbuns em que trabalhou em parceria com Ogerman. É importante frisar que essas linhas, apesar de terem relação com o estilo composicional empregado, estão condicionadas a outros fatores como interpretação, relação com o momento da carreira de Jobim, ineditismo ou não da composição, etc.

De modo a organizar melhor esse trabalho, optou-se por dispor as análises por composição, seguindo a ordem cronológica em que as composições foram gravadas nos álbuns de Jobim em parceria com Ogerman. Dessa forma, as linhas de trabalho ficam agrupadas, podendo a transformação da parceria entre os dois músicos ser visualizada com maior clareza. A canção “Se Todos fossem Iguais a Você” é um caso à parte na amostra, pois possui disponíveis manuscritos de quatro arranjos: dois de Jobim e dois de Ogerman, sendo que os arranjos atribuídos a Ogerman pertencem a linhas de trabalhos diferentes (primeira e terceira linhas, a saber). A análise dessa canção foi, portanto, disposta por último nesse capítulo.

As composições que puderam ser aproveitadas pela pesquisa estão listadas no quadro do capítulo anterior. Aquelas cujos manuscritos correspondentes constam de grades orquestrais, reduzidas ou não, foram priorizadas para efeito de análise integral, sendo descritas as principais características de cada um de seus trechos. As composições cujas fontes estavam incompletas, faltando grades orquestrais ou fonogramas correspondentes de um dos dois músicos, mas que puderam ser aproveitadas para corroborar hipóteses levantadas nas análises completas serão utilizadas como exemplos complementares no capítulo seguinte. As composições a serem descritas integralmente neste capítulo são as seguintes:

Linhas de trabalho	Título das composições	Ano dos arranjos de Jobim	Ano dos arranjos de Ogerman
1ª. Linha	Insensatez	1961	1963
	Estrada do Sol	1958	1967
	Desafinado	1959	
2ª. Linha	Wave	1967	1967
	Águas de Março	s.d.	1973
	Milagre e Palhaços (excerto)	1971	
3ª. Linha	Modinha	1972	1980
1ª. e 3ª. Linhas	Se Todos Fossem Iguais a você	1956 e 1958	1967 e 1980

No subtópico “Análise Musical dos Arranjos Seleccionados” estão contidos os exemplos listados acima. Os diversos aspectos interessantes para a pesquisa foram abordados integralmente, sem compartimentá-los em subtópicos, sem hierarquizá-los quanto à sua importância. Surgem ao longo do corpo do texto na ordem cronológica em que aparecem em cada arranjo.

Para realizar as análises contidas neste trabalho, foi necessário recorrer a algumas ferramentas metodológicas e adaptá-las, de modo a gerar procedimentos adequados aos propósitos da pesquisa. A análise tradicional, embora bastante útil para a análise formal, harmônica e motivica, mostrou-se insuficiente para contemplar uma gama de procedimentos específicos da elaboração de arranjos. Para descrever algumas técnicas específicas de condução de vozes e analisar melodias secundárias, foi necessário buscar embasamento metodológico em trabalhos específicos sobre arranjo. Guest (1996) e Oliveira (2004) abordam e classificam várias dessas técnicas e fornecem um arcabouço teórico/metodológico que permite visualizar com mais clareza os elementos contidos em cada um dos arranjos analisados. Alguns aspectos da harmonia funcional também foram observados nos arranjos, com base em outro trabalho de Guest (2006).

No subtópico seguinte, são listados alguns termos específicos da prática de arranjo são descritos, de modo a facilitar a compreensão do texto descritivo das análises. Essas técnicas e terminologias são de pleno conhecimento na prática comum do arranjador em

música popular. Entretanto, uma vez que este estudo pretende contribuir para um diálogo mais amplo entre as diversas especialidades da musicologia, julgou-se por bem explanar essas técnicas, de modo a facilitar a compreensão daqueles que não são especialistas na área.

Terminologia das técnicas de arranjo aplicadas

Bloco

Esse termo designa uma textura formada por vozes distintas, porém com a mesma articulação rítmica, executadas simultaneamente, coincidindo verticalmente (homorritmia). Os blocos podem ocorrer com ou sem acompanhamento da seção rítmico-harmônica, e também com outras melodias e até mesmo com outros blocos. De um modo geral, a voz mais aguda conduz a melodia do bloco.



Exemplo 1.

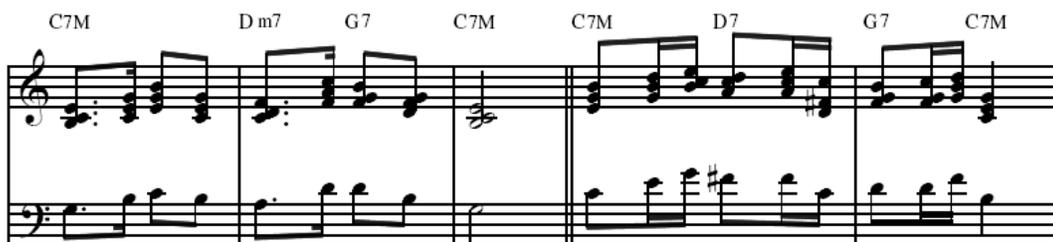
Perfil de distribuição de vozes (*voicing*)

Os blocos possuem uma harmonia subjacente, representada, de modo geral, pela articulação de notas características dos acordes ou das escalas dos acordes. A maneira como essas notas estão distribuídas em cada articulação rítmica do bloco é chamada perfil, ou *voicing*. A elaboração de *voicings* segue critérios gerais de harmonia, podendo ser realizada com base em procedimentos técnicos sistematizados ou por procedimentos livremente criados pelo arranjador.

Em quaisquer desses perfis evita-se semitom entre a primeira e a segunda voz, bem como o cruzamento de qualquer voz com a primeira. Às vezes, pode ocorrer de as vozes serem substituídas por notas de tensão adjacentes (por exemplo fundamental substituída por nona). A seguir, são descritas algumas das principais técnicas de elaboração e condução de *voicings* comumente utilizadas, observadas nos arranjos de Ogerman e Jobim:

Posição cerrada

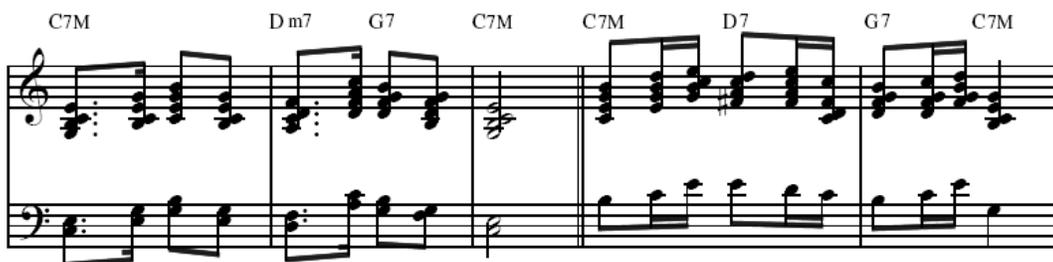
A primeira voz (mais aguda) do bloco representa a melodia. Se a nota melódica for uma nota do acorde da harmonia subjacente (fundamental, terça, quinta ou, no caso de téttrade, sétima), a segunda voz do bloco executa a nota do acorde imediatamente inferior à da primeira, a terceira executa a nota do acorde imediatamente inferior à da terceira, e assim por diante. Se a nota melódica não é nota do acorde, ela substitui, geralmente, a nota do acorde imediatamente inferior (por exemplo, décima terceira substitui a quinta).



The musical score for Exemplo 2 consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff shows a sequence of chords: C7M, Dm7, G7, C7M, C7M, D7, G7, C7M. The bass staff shows a corresponding bass line with eighth notes and quarter notes. The chords are indicated above the treble staff.

Exemplo 2.

O bloco em posição cerrada contém a partir de quatro vozes. A partir da quinta, as vozes do bloco começam a ser oitavadas (a partir da primeira). Pode-se substituir a nota que seria oitavada por nota de tensão adjacente, caso a nota melódica pertença ao acorde, e vice-versa.



The musical score for Exemplo 3 is identical to Exemplo 2, showing the same sequence of chords and bass line in a closed position block.

Exemplo 3.

Posição aberta (drops)

A posição aberta se dá quando uma ou mais vozes do bloco formado em posição cerrada (que não a melodia) são executadas uma oitava abaixo, ao invés da oitava correspondente. Esses voicings são também denominados *drops*. Quando a segunda voz do bloco em posição cerrada é executada oitava abaixo, o voicing é denominado *drop 2*. Quando a terceira voz do naipe é executada oitava abaixo, denomina-se *drop 3*. É comum,

também, a execução da segunda e quarta voz oitava abaixo (*drop 2 + 4*). Entre os blocos em posição aberta utilizados por Jobim e Ogerman nos arranjos analisados, predominam os *drop 2*.

Example 4 shows four measures of music, each with a C7M chord indicated above the staff. The voicings are:

- Measure 1: Posição cerrada (closed position)
- Measure 2: Drop 2
- Measure 3: Drop 3
- Measure 4: Drop 2 + 4

 The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Exemplo 4.

Posição espalhada (*spread*)

Consiste numa distribuição livre das vozes do bloco, obedecendo aos seguintes critérios: a voz mais aguda do naipe deve corresponder à melodia do bloco, e a voz mais grave do bloco deve dobrar com o baixo do acorde da harmonia do trecho; as demais vozes completam o som do acorde (geralmente, não faltam a terça e a sétima na construção dos perfis) e podem também acrescentar notas de tensão disponíveis nas escalas dos acordes (nonas, décimas primeiras, décimas terceiras, etc.). O intervalo entre as vozes adjacentes, de modo geral não chega a uma oitava, a não ser entre a última e a penúltima voz, que pode exceder esse intervalo. A técnica é bastante utilizada para a elaboração de blocos com melodias passivas, que utilizam notas longas, preferencialmente uma ou duas notas por mudança harmônica.

Example 5 shows four measures of music with the following chords: C7M, A^b6, G7, and C7M. The voicing is spread, with the bass line doubling the lowest note of the chord. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Exemplo 5.

Tétrades a três vozes

O som das tétrades pode ser representado por apenas três vozes em um bloco, contanto que estejam representadas a terça e a sétima do acorde da harmonia em cada articulação do bloco. Fundamental e quinta podem ser omitidas.

Tríades de estrutura superior

Voicing formado por duas estruturas: a superior, que consiste na voz mais aguda representando a melodia do bloco e em outras duas completando uma tríade contendo, preferencialmente, notas de tensão do acorde da harmonia subjacente; e a inferior, com as notas para completar o acorde. Sua aplicação pode ser feita em trechos isolados (neste caso, a distância intervalar entre a estrutura superior e a inferior não costuma ser menor que uma quarta justa) ou em sequência, durante um trecho. Neste caso, pode haver independência rítmica entre as estruturas, e não há limite para o intervalo entre as mesmas. O resultado sonoro é bastante arrojado, devido à exploração das notas de tensão.

The image shows a musical score for four measures. The first measure is labeled 'Dm7(9,11)' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chord. The second measure is labeled 'C6' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chord. The third measure is labeled 'G7' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chord. The fourth measure is labeled 'C6' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chord.

Exemplo 6.

Estrutura constante:

Consiste em elaborar de um perfil e conduzir o bloco mantendo constante a relação intervalar entre as vozes. Pode ser usado dentro do campo harmônico sugerido pela melodia, como pode funcionar como uma arrojada técnica de reharmonização, se promover ruptura com esse campo harmônico.



Exemplo 7.

Contracanto

O termo *contracanto* designa uma melodia secundária à principal. Geralmente, é construído de modo a soar bem com a harmonia e mesmo complementá-la. A própria harmonia, quando bem conduzida, possui *contracantos* implícitos. Pode gerar motivos de acompanhamento, ou vincular-se, de forma indissociável, à identidade da composição. O *contracanto* possui, portanto papel ambivalente: melódico (horizontal) e harmônico (vertical). A seguir são listados alguns tipos de *contracanto*:

Ativo

Contracanto relativamente movimentado, de forte identidade melódica e articulação incondicionada à melodia principal ou à harmonia. Às vezes, apenas preenche espaços em que a melodia principal descansa em pausas ou notas longas. Nesse caso, foram chamados, no presente trabalho, de *contracantos de resposta*.

Passivo

Contracanto pouco movimentado, construído com notas longas, possuindo função predominantemente harmônica. Quando harmonizado em bloco, tem sua função harmônica destacada. Nesse caso, recebe também a denominação de “cortina harmônica”, ou ainda *background* (BG).

D m7 G7 C6 D m7 G7 C6

Exemplo 8.

Percussivo

Quando um contracanto é pouco movimentado do ponto de vista melódico, mas é bastante movimentado do ponto de vista rítmico, passa a exercer, além da função harmônica, a função de sublinhar percussividade inerente ao ritmo e ao estilo musical da composição. Nesse caso, é chamado contracanto percussivo. É frequentemente harmonizado em bloco.

Dm7(9,11)

Exemplo 9.

É importante frisar que a classificação de um contracanto está sujeita a critérios subjetivos, e que a fronteira que os separa é tênue. Entretanto essas classificações são de grande valia para nortear o trabalho da análise.

Análise musical de arranjos selecionados¹³

Insensatez

Arr. Jobim (1961)

O arranjo de Tom Jobim para a canção “Insensatez” foi gravado no álbum *João Gilberto* (1961), de João Gilberto. Na instrumentação do arranjo constam flauta, sax-alto, dois trombones, cinco violinos, violão, piano e voz. A tonalidade do arranjo é Si Menor.

Esse arranjo contém alguns elementos bastante marcantes, que foram aproveitados em diversos arranjos posteriores da canção. Entre eles, podem ser citados a introdução (ex. 10) e o longo e melodioso contracanto da última apresentação da melodia principal (ex. 12). São elementos de arranjo que praticamente integram a identidade da canção. Arranjos posteriores de Ogerman aproveitam esses trechos, desenvolvendo, transfigurando ou reproduzindo literalmente os mesmos.

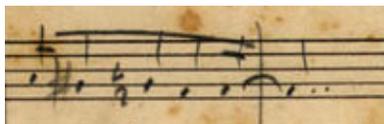
É notável também que ao longo da primeira apresentação da melodia principal um contracanto percussivo (ex. 10, c. 7-8), executado na maior parte das vezes por instrumentos solo, revezando-se na execução. Esse contracanto também reaparece em arranjos posteriores, entretanto sem a mesma proeminência.

Na introdução da canção (ex. 10) é apresentada uma melodia construída sobre uma célula rítmica bastante explorada na melodia principal. Essa melodia é apresentada pela flauta (c. 1-3) e pelo trombone (c. 4-8). A célula é formada por semicolcheia – três colcheias – semicolcheia.

Exemplo 10: introdução, c. 1-8 com anacruse.

¹³ Neste subcapítulo, os arranjos selecionados foram analisados em detalhes. Os trechos mais importantes ou representativos foram destacados em exemplos no corpo do texto. Os demais trechos mencionados podem ser observados nas reproduções dos manuscritos, que seguem anexadas a este trabalho.

A melodia estabelece um movimento contrário com o fragmento melódico do compasso 14 (equivalente aos versos “coração mais sem cuidado”), remetendo ao seu caráter cromático (ex.11).



Exemplo 11: fragmento melódico (c. 14). Clave de Sol, armadura de 2 sustenidos

Nos últimos dois compassos da introdução, surge o contracanto de caráter percussivo, anteriormente mencionado, que preenche o espaço em que a melodia descansa numa nota longa (ex.10).

Esse contracanto reaparece várias vezes ao longo da primeira apresentação da melodia (c. 9 a 38), em instrumentações diferentes, não necessariamente preenchendo espaços. Às vezes, aparece articulado em blocos (fato percebido pela gravação, mas omitido no manuscrito). Além desse alguns contracantos passivos também são apresentados durante a melodia principal, conduzida pela voz.

Um grande trecho, em que a melodia é reapresentada nos instrumentos, aparece no manuscrito não foi usado na gravação. O fonograma volta a corresponder ao manuscrito apenas nos dois últimos compassos da terceira página do manuscrito, num acorde de Si Menor com notas de tensão, em que as notas vão entrando uma a uma do grave para o agudo, formando o acorde gradativamente, que serve como ponte entre a primeira e a segunda apresentação da melodia principal. Os violinos iniciam um contracanto ativo (c. 3-18 da última página), exatamente onde começa a segunda apresentação da melodia principal, e a segunda parte da letra. Ao contrário do contracanto anteriormente mencionado, esse tem bastante movimentação e identidade melódica. Além da síncope característica, esse contracanto utiliza outras células motivicas da melodia principal, como a quiáltera e a bordadura no final da frase. Uma breve comparação desse contracanto com a melodia principal revela essas semelhanças motivicas (ex.12):



Exemplo 12: melodia principal pauta superior e contracanto na inferior (c. 3-18 da última página). Claves de Sol, armadura de 2 sustenidos.

A partir desse ponto aparecem mais dois contracantos (21 ao 26 da última página, no piano, e 28 da última página ao final, nas cordas) que mantêm esse caráter melódico e movimentado, até o final da música. Há pouquíssimos blocos nesse arranjo. Os do contracanto percussivo, mencionados acima e um acorde de Bm, triádico no e começo (c.1), e no final, com décima primeira adicionada (último compasso). De modo geral, os contracantos, sejam passivos, percussivos são apresentados em uníssono ou em solo.

O arranjo de Jobim é simples, despojado, sem muitos blocos e intervenções da orquestra. Essas intervenções, pontuais, não adensam de maneira significativa a textura orquestral do arranjo como um todo. Os dois momentos de notável criatividade melódica são a introdução e o referido contracanto na segunda parte da música.

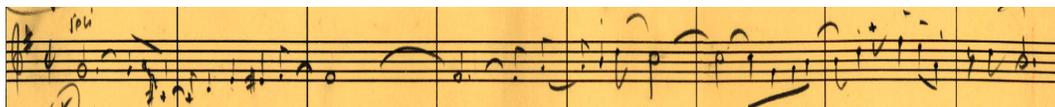
Arr. Ogerman (1963)

Este arranjo foi gravado no álbum *The Composer of Desafinado, Plays* (1963), que marcou a estreia de Jobim como artista solo em disco e representou seu lançamento no

exterior. A instrumentação é composta por três flautas, alternando com flautas contralto em Sol, 8 violinos, 3 violoncelos e instrumentos da sessão (piano, violão, contrabaixo, bateria). A tonalidade é Si Menor.

O arranjo de Ogerman aproveita alguns elementos do arranjo de Jobim de 1961, acima descrito, notavelmente a forma, a introdução, o melodioso contracanto da segunda parte e a célula do contracanto percussivo, embora minimize a proeminência deste. De modo geral o arranjo demonstra uma postura, da parte do arranjador, de reproduzir as principais ideias de arranjo de Jobim, desenvolvendo e reorquestrando as mesmas, mas inserindo também elementos de novidade.

A melodia da introdução é a mesma (c.1-8), com as seguintes diferenças: o trecho em que a melodia era executada no trombone no arranjo de Jobim passa, no arranjo de Ogerman para as cordas, causando um efeito mais suave (devido à região em que melodia é executada no trombone, médio-aguda, no arranjo de Jobim, ela fica com um som inevitavelmente mais incisivo); após executar a primeira frase da melodia, a flauta, ao invés de silenciar como no arranjo de Jobim, gera um contracanto ativo (c. 4-8) com bastantes saltos intervalares, típicos das orquestrações de Ogerman (ex. 13):



Exemplo 13: melodia e contracanto executados pela flauta em Sol (soa uma quarta justa abaixo do escrito).

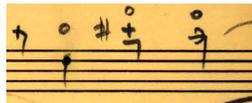
O manuscrito de Ogerman apresenta ritornelo, que compreende a melodia principal na sua totalidade, repetida uma vez. Alguns trechos escritos só são executados na primeira ou na segunda apresentação da melodia. Essas especificidades estão anotadas no alto dos pentagramas correspondentes (*only 1st time, 2nd time, etc.*).

Na primeira apresentação da melodia principal (c. 9-40, primeira vez), alguns contracantos passivos do arranjo de Jobim são aproveitados, vindo a ser levemente desenvolvidos e modificados. Porém, seu caráter passivo e a região em que aparecem são mantidos. O contracanto percussivo do arranjo de Jobim também é aproveitado, sendo exposto no compasso 33 (letra D de ensaio). Do 41 ao 44, o mesmo arpejo do arranjo de Jobim é aproveitado para fazer a transição entre a primeira e a segunda apresentação da melodia principal.

Na segunda exposição (c. 9-40, segunda vez), o contracanto ativo do arranjo de Jobim é apresentado sem alterações significativas (9-24). O longo contracanto que surge no compasso 31 até o final também é análogo ao que é exposto no arranjo de Jobim (nos compassos 28 ao final). Entretanto, no arranjo de Ogerman, esse contracanto é iniciado três compassos mais cedo, e é desenvolvido até a coda (c. 45-final).

É possível perceber que, embora tenha mantido a estrutura do arranjo de Jobim e aproveitado grande parte dos seus contracantos, o arranjo de Ogerman exerce fundamental papel de elaboração das ideias originais de Jobim. Embora haja similaridades nos elementos que compõem a música, as opções por um andamento mais lento, uma instrumentação mais leve (cordas e flautas substituindo o papel do trombone e saxofones) e a substituição do contracanto percussivo em diversos trechos por uma cortina harmônica ou um contracanto passivo conferem a este arranjo um caráter mais intimista, mais distanciado ainda do samba tradicional que a interpretação de João Gilberto.

Outras características notáveis são os grandes saltos intervalares nos contracantos originais e elaborações melódicas desse arranjo e o uso de harmônicos no naipe dos violinos, atingindo registros extremamente agudos. A figura a seguir (ex. 14), extraída do compasso 24, exemplifica essas ocorrências:



Exemplo 14: trecho de contracanto do naipe dos violinos, em clave de Sol.

Estrada do Sol

Arr. Jobim (1958)

Esse arranjo, elaborado para o álbum *Encantamento* (1958), de Maria Helena Raposo, consta da seguinte instrumentação: 1 flauta, 5 saxes, 1 trompa, 8 violinos, 2 violoncelos, seção rítmico-harmônica (baixo, piano e bateria) e voz. A tonalidade é Lá Maior.

Observa-se no fonograma uma identificação com a estética musical brasileira anterior ao advento da Bossa Nova, em especial na impostação vocal da cantora. O arranjo Jobim já revela algumas preocupações com a estética típica da Bossa Nova, embora, comparativamente com o arranjo posterior de Ogerman, utilize instrumentação (naipe de saxofones) e inflexões menos intimistas.

Na introdução (c. 1-10), figura uma melodia, executada pelo sax alto, que desce ao grave por uma série de semicolcheias e ascende novamente à mesma nota. Essa figuração remete à melodia principal, que tem caráter semelhante, porém ascendente, e não descendente. Pode-se afirmar que a melodia da introdução aproveita motivos da melodia principal, transformando seu caráter e invertendo-lhe a trajetória. A comparação entre os exemplos 15 e 16 demonstra esse fato:



Exemplo 15: trecho da introdução (c. 1-3).



Exemplo 16: trecho da melodia principal (c. 23-24). Clave de Dó (3ª. Linha). Armadura de 3 sustenidos

A melodia é apresentada da primeira vez sem a letra (c. 11-20). Nos compassos 19 e 20, as cordas fazem uma ponte transitória (ex. 17) entre essa seção e a seguinte. Cada nota da ponte é harmonizada com um acorde diferente, construído em *drop 2*:



Exemplo 17: ponte transitória (c. 19-20), claves de Sol e Fá.

A melodia desse trecho remete ao trecho da melodia principal que faz a transição entre a primeira e a segunda estrofe da canção (c. 27-28, ex. 18):



Exemplo 18: parte da melodia principal, em clave de Dó (3ª. Linha).

Na seção seguinte (c. 21-34), a melodia principal é apresentada novamente, desta vez com a letra. Surgem alguns contracantos pontuais, curtos, com função predominante de preencher os espaços em que a melodia repousa em notas longas. Em seguida, do compasso 35 ao 43, a melodia é apresentada na flauta e sax alto em uníssono. Nos compassos 42 e 43 a parte de transição da melodia é apresentada em bloco a 5 vozes em posição cerrada, com dobramento da melodia oitava a baixo. Cada segmento da melodia de transição é executado por um naipe diferente (piano, cordas, saxes). A canção retorna ao S (c. 11) e repete literalmente até o pulo da coda (c. 34).

A coda (c. 44-46, ex.19) consiste na formação de dois acordes por superposição de quintas. Os acordes são Lá: Maior com Sexta e Nona (c. 44-45), formado pela entrada sucessiva das notas, e Ré Maior com Sexta e Nona (c. 46), depois da melodia ascendente da flauta:



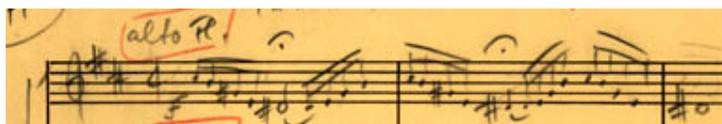
Exemplo 19: Coda (c.44-46).

Este arranjo é também bastante despojado, econômico, com poucas intervenções da orquestra. As diversas figurações pontuais, localizadas em semicolcheias, sextinas e até mesmo fusas, além de conferirem um caráter “ligeiro” para o arranjo, comentam musicalmente a própria construção da melodia principal, onde aparecem de forma proeminente as escalas em semicolcheias. A alternância entre os instrumentos também é uma marca do arranjo.

Arr. Ogerman (1967)

A instrumentação desse arranjo, gravado no álbum *A Certain Mr. Jobim*, consta de três flautas, alternando com flautins e flautas contralto em Sol, trombone, 9 violinos, 4 cellos e seção rítmico-harmônica (contrabaixo, piano e bateria). A música mantém a tonalidade original (Lá Maior).

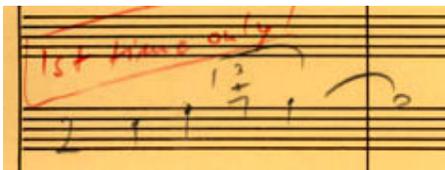
Na introdução (c. 1-4), é utilizada a mesma melodia do arranjo de Jobim de 1958. Entretanto, a frase é exposta terça menor abaixo do original, e desemboca num acorde de Bb7sus(9) no terceiro compasso. Se a frase original sugeria um arpejo de Si menor com sétima e nona, gerando uma proximidade tonal com a melodia principal (ver ex. 15), essa frase (ex. 20) sugere um caminho harmônico afastado, menos convencional.



Exemplo 20: trecho da introdução executada pela flauta em Sol (c.1-3). Soa quarta justa abaixo.

A primeira apresentação da melodia principal compreende os compassos de 5 a 35 do manuscrito, sendo que há um ritornelo no compasso 18 para voltar ao compasso 5. Algumas das notas grafadas correspondem somente à primeira ou à segunda vez. Essas diferenças são grafadas nos pentagramas correspondentes (*1st time only*, *2nd time only*).

Na primeira passagem pelo compasso 13, o trombone executa um contracanto de resposta (ex. 21), que preenche o espaço em que a melodia repousa em nota longa. Esse contracanto é caracterizado por grandes saltos intervalares, e torna a ser utilizado nas diversas exposições da melodia.



Exemplo 21: contracanto de resposta (c. 13-14). Clave de Fá. Armadura de 3 sustenidos.

Na segunda passagem, faz-se uso de cortina harmônica com notas pedais das cordas (c. 5-12, segunda vez), o que empresta à música um caráter de fluidez rítmica, em contraste com ritmo marcado do arranjo de Jobim. Nos compassos 13 a 17, o contracanto de resposta mencionado anteriormente reaparece nos violinos e se desenvolve num contracanto passivo

(ex. 22). Aqui é possível perceber uma característica típica das orquestrações de Ogerman. Os violinos ascendem ao agudo destacando-se do resto do naipe das cordas. No compasso 17, é utilizada a técnica de tríade de estrutura superior (tríade de Dó Maior sobre acorde de Lá menor) para destacar a nota mais aguda do trecho¹⁴.



Exemplo 22: contracanto desenvolvido, culminando em tríade de estrutura superior (c. 13-17). Claves de sol, e no último pentagrama Clave de Fá. Armadura de 3 sustenidos.

Na segunda apresentação da melodia principal (36-77), sobe-se meio tom em relação à primeira. Os contracantos utilizados são predominantemente passivos, construídos em blocos em posição espalhada, *drop 2* ou posição cerrada. A coda c. 78 ao final consiste na alternância dos acordes Bb7M e Bbm7, em *fade out*.

O arranjo de Ogerman se distingue do arranjo de Jobim em alguns aspectos. A instrumentação de Ogerman é fundada nas cordas e nas flautas, minimizando o papel dos saxofones, reforçando a leveza e o intimismo contidos na música. A infusão do ritmo de Bossa Nova e a substituição da célula de acompanhamento por notas longas substituem o caráter rítmico marcado do arranjo original. Ogerman trabalha prioritariamente com as ideias de Jobim, mas o nível de desenvolvimento das ideias originais aumenta comparativamente ao arranjo de “Insensatez” (1963).

Desafinado

Arr. Jobim (1959)

O arranjo de Jobim para essa música foi gravado por João Gilberto em seu álbum de estreia, *Chega de Saudade* (1959). A instrumentação consiste de flauta, trombone,

¹⁴ GUEST (1996) menciona a grande eficácia de se utilizar a técnica de tríade de estrutura superior de forma isolada, “como ênfase no ponto alto da frase” (vol. 3, p. 33).

violinos, violoncelos e seção rítmico-harmônica (violão, baixo e bateria). Embora conste parte de piano na grade, não há registro do piano no fonograma. A Tonalidade do arranjo é Mi Maior.

Este arranjo utiliza com parcimônia as intervenções da orquestra, predominando, nestas, contracantos passivos, notas pedais e cortinas harmônicas. Essa parcimônia remete à sonoridade despojada que Jobim buscou em outros arranjos que fez para João Gilberto, como o de “Insensatez” (1961), analisado anteriormente. As opções de arranjo valorizam os instrumentos de base, em especial a batida do violão.

Na introdução (c. 1-3, ex. 23), o violão articula um acorde de E7M e, a partir do segundo compasso, são acrescentadas notas de tensão gradativamente (nona, décima primeira aumentada e sexta maior):

A photograph of a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in ink and consists of four staves. The top staff is labeled 'Fl.' (Flute) and contains a melodic line with various notes and rests. The second staff is labeled 'Trombone' and contains a line of notes, some with slurs. The third staff is labeled 'Violão' (Guitar) and shows a series of chords and notes, with some notes marked with '+' signs. The bottom staff is labeled 'Piano' and contains a line of notes, also with some '+' signs. The music is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The handwriting is somewhat cursive and includes some annotations and markings.

Exemplo 23: introdução (c. 1-3).

Embora não seja articulado o piano, o manuscrito permite inferir a intenção do arranjo (entrada gradativa das vozes, expandindo a extensão do acorde do violão em *crescendo*).

A forma da melodia principal segue um padrão A-A'-B-A'' (c. 4-69) Na parte A da melodia, que vai dos compassos 4 a 35, predominam os contracantos de resposta, preenchendo os espaços em que a melodia descansa em notas longas ou pausas. Há um bloco em posição espalhada no compasso 19, que funciona como ponte entre A e A'. Somente na parte B da melodia (c. 36-50 e 48-50) entram outros blocos, cortinas harmônicas nos violinos distribuídas em *drop 2*. Na parte A'' (c.51-69), a flauta faz, em uníssono com as cordas, um contracanto ativo sobre um contracanto passivo dos trombones (c. 58-67). Na coda (c. 70-final), em *fade out*, o violão alterna acordes de Mi Maior e Si Menor, trazendo uma breve, porém expressiva, atmosfera modal. Essa harmonia não está grafada no final.

Comparados com arranjos anteriores de Jobim, da década de 1950, este arranjo, assim como de "Insensatez" (1961), diminui a intervenção da orquestra do ponto de vista do número de instrumentos, de blocos e de volume de som. Entretanto, as intervenções tornam-se melodicamente mais marcantes, menos pontuais, e tentam com mais afinco estabelecer um diálogo contrapontístico com a melodia principal. Essa mudança estilística denota uma transformação na técnica de elaboração de arranjo do compositor, como também pode significar uma opção para melhor caracterizar a Bossa Nova como estilo.

Arr. Ogerman (1967)

Gravado em *A Certain Mr. Jobim* (1967), esse arranjo foi escrito para os seguintes instrumentos: 3 flautas, trombone, violinos, violoncelos e seção rítmico-harmônica (piano, violão, baixo e bateria) e voz. A tonalidade, diferentemente do arranjo de Jobim, é Ré Maior.

A participação da orquestra neste arranjo, comparativamente com o arranjo de Jobim, é notavelmente maior. Embora ainda predominem os contracantos passivos e cortinas harmônicas, há um número maior de contrapontos de grande atividade e identidade melódica. Ogerman explora também a sobreposição vertical de contracantos ativos, passivos e cortina harmônica, criando texturas orquestrais mais densas. O arranjo de Jobim contém uma textura similar de contracantos simultâneos entre violinos e trombone, que pode ter inspirado os contracantos simultâneos de flauta e violino de Ogerman no mesmo trecho.

A contagem de compassos desse arranjo foi feita a partir da marcação de ensaio “A”, no manuscrito. Há dois compassos antes do “A”, que representam uma primeira parte da introdução (ex. 24): duas melodias, uma nos violinos, no extremo agudo e outra nos violoncelos, no extremo grave, caminham homorritmicamente em movimento contrário, em colcheias. Os violinos sustentam o Sol4 e os violoncelos o Lá1, constituindo, assim, os extremos do acorde de A7(b5), que entra em seguida com a divisão das cordas:



Exemplo 24: primeira seção da introdução (dois compassos antes de “A”).

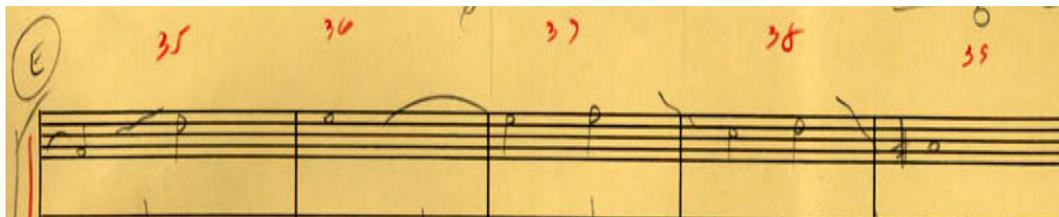
A segunda parte da introdução (c.1-10, a partir da marcação de ensaio “A”) consiste numa melodia¹⁵ em colcheias. Essa melodia é acompanhada pelo naipe das cordas (inclusive o contrabaixo, com arco) em bloco. A técnica de distribuição de vozes desses blocos segue a seguinte trajetória: entre os compassos 1 e a primeira metade do compasso 6, os violoncelos dobram em uníssono com os contrabaixos, configurando uma distribuição em posição espalhada. Na segunda metade do compasso 6, as cordas se destacam do contrabaixo (o fato é destacado pelas flautas, que reforçam pontualmente o acorde desse trecho) e seguem uma configuração em *drop 2* até o final da introdução. Na segunda metade do compasso 7, os primeiros violinos se destacam do resto do naipe, ascendendo ao agudo (recurso típico das orquestrações de Ogerman). Os segundos violinos se dividem para completar a voz restante do *drop 2*. O exemplo 25 reproduz a cortina harmônica das cordas no trecho.

¹⁵ Jobim compôs essa melodia como introdução posteriormente à composição da música com Newton Mendonça, em 1959. Esse trecho recebeu letra de Ronaldo Bôscoli, (CASTRO, 1990). Nesse arranjo, entretanto, a melodia é cantada em inglês.



Exemplo 25: cortina harmônica das cordas na segunda seção da introdução (c. 1-10)

A forma da melodia principal permanece inalterada (A-A'-B-A'', c. 11-77). Na parte A da melodia, (c. 11-26), surgem contracantos de resposta (que curiosamente imitam a melodia e cortinas harmônicas em posição espalhada). Na parte A' (c. 27-38), também há contracanto de resposta, executado pelas cordas em harmônicos (c. 30). Porém, mais dignos de nota são os contracantos de flauta e violinos, executados simultaneamente (c. 33-39). Um deles, de caráter mais passivo, com notas longas, é executado pelos primeiros violinos. O outro, mais ativo, é executado pelas flautas em uníssono (ex. 26). São acompanhados por uma cortina harmônica das cordas cuja técnica de distribuição de vozes é variada: ora posição cerrada, ora posição espalhada, ora *drop 2*. O contracanto das flautas é particularmente característico da orquestração de Ogerman, pela ocorrência de grandes saltos intervalares:



Exemplo 26: contracanto das flautas (35-39). Clave de Sol. Armadura de 2 sustenidos.

A partir desse trecho, surgem outros contracantos com essas características. Na parte B (c. 39-58), dos compassos 51 a 54, os violinos fazem um contracanto ativo com bastantes saltos. Com a entrada de um contracanto das flautas no compasso 54, o contracanto dos violinos vai se tornando gradativamente mais passivo, menos saltado e

com notas cada vez mais longas. A atividade passa para as flautas, assim como os grandes saltos intervalares. Esses contracantos executados simultaneamente duram até o compasso 59, seguindo o padrão de que quando um se torna mais ativo, o outro se torna mais passivo (ex. 27).



Exemplo 27: Contracanto dos violinos, simultâneo ao das flautas (c. 51-59). Claves de Sol. Armadura de 2 sustenidos.

Na parte A'' da melodia principal (c. 59-77) também há contracantos executados simultaneamente pelas flautas e violinos. Entretanto, aqui ambos têm caráter mais passivo. Nos compassos 65 e 66 os violinos fazem um contracanto breve, homorritmicamente com a melodia, começando pela mesma nota, porém estabelecendo movimento contrário. Na coda (c. 78-79, Ex. 28), a harmonia modula, por acorde pivô (C7M), ao tom homônimo do relativo de Ré Maior (Si Maior). Os violinos se destacam novamente do naipe das cordas e terminam numa tríade de estrutura superior¹⁶ (tríade de Ré Sustenido Menor sobre B7M). Uma frase no trombone remete à melodia principal¹⁷.

¹⁶ Além de ser interessante para utilização em pontos culminantes do arranjo, conforme mencionado anteriormente, a técnica de tríade de estrutura superior também é bastante eficaz para ser utilizada em finais de música (GUEST, 1996, vol. 3, p. 33)

¹⁷ No manuscrito, essa frase é indicada para a flauta. Há inclusive uma nota sobre a partitura indicando "Jerome – Solo", em referência ao flautista Jerome Richardson. Porém, no fonograma, a frase é executada pelo trombone.



Exemplo 28: Coda (c. 78-79). Claves de Sol, exceto na terceira e última pautas, onde é Clave de Fá. Armadura de 2 sustenidos.

Este arranjo apresenta uma intervenção mais profunda de Ogerman nos âmbitos da inserção de ideias novas e da ampliação do papel da orquestra, embora o arranjador ainda utilize bastantes das ideias originais de Jobim. Apesar da ênfase na combinação de texturas e da exploração das regiões agudas das cordas de forma pontual, o intimismo e a contenção são preservados nesse arranjo pelo uso de uma instrumentação de timbres suaves, com base nas cordas e flautas, e dinâmicas leves.

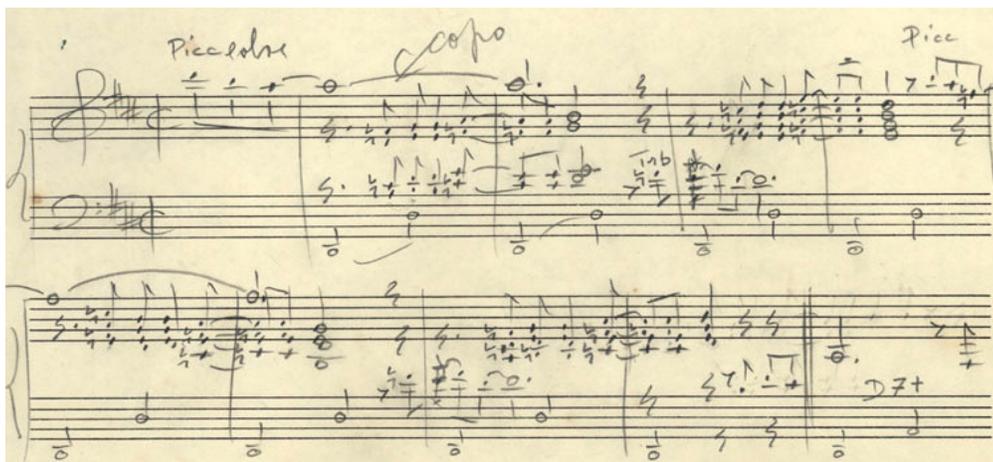
Wave

Arr. de Jobim (1967)

A partir dessa análise, começa a se tornar perceptível como a segunda linha de trabalho assumida por Jobim em seus álbuns com Ogerman começa a influenciar a maneira como trabalham os dois. Começam a predominar canções inéditas nos álbuns de Jobim, e este passa a tomar mais o controle dos arranjos de suas obras. Pode-se perceber, portanto, nas análises comparativas entre esses manuscritos, que a intervenção de Ogerman como arranjador fica minimizada nos fonogramas produzidos dentro dessa linha de trabalho.

Esse manuscrito de Tom Jobim serviu de base para o arranjo de Ogerman¹⁸ (1967). Há anotações de Ogerman referentes à instrumentação a ser utilizada. A tonalidade do arranjo é Ré Maior.

A introdução (c. 1-9, ex. 29) é praticamente a mesma que Ogerman viria a utilizar no início e na coda do seu arranjo (1967)¹⁹. Pode-se dizer que a melodia da introdução, anacrústica, aproveita o início da melodia principal, também uma anacruse de três colcheias (c. 9).



Exemplo 29 (c. 1-9): Introdução. A grafia indicando instrumentação é de Ogerman.

Entre os compassos 10 e 52, a melodia principal da música é integralmente apresentada. Não há indicações de contracantos ativos, apenas de harmonia e linha do baixo. Entre os compassos 53 a 67, está escrita uma melodia que não foi aproveitada para no arranjo de Ogerman (1967). Essa melodia foi, entretanto, utilizada na composição instrumental “Tide”, no álbum homônimo de 1970. Na versão de “Wave” para o álbum *Jobim Inédito*, essa melodia também é aproveitada. A coda (c. 68-78) repete a melodia da introdução e termina com a citação do início da melodia (essa citação não foi utilizada por Ogerman (1967), mas foi utilizada na versão de *Jobim Inédito*).

A estrutura, melodia, harmonia e alguns contracantos já estão presentes nesse arranjo de Jobim. Ogerman utilizou-os como base para desenvolver o arranjo do álbum *Wave*, descrito a seguir.

¹⁸ Segundo informações do Instituto Antonio Carlos Jobim.

¹⁹ Há um segundo arranjo de Ogerman para “Wave”, no disco *Terra Brasilis* (1980) Para evitar ambiguidades, toda vez que for feita referência ao arranjo de Ogerman nesta seção do trabalho, o ano estará entre parênteses.

Arr. Ogerman (1967)

Arranjo gravado no álbum *Wave* (1967), é a primeira versão em fonograma conhecida da composição. A instrumentação do arranjo consta de flautas, trombone, violinos, violoncelos e seção rítmico-harmônica (violão, piano baixo e bateria). O papel de Ogerman nesse arranjo, de forma geral, consiste na elaboração da instrumentação, na definição da forma e na criação de breves, pontuais intervenções da orquestra.

A introdução (c. 1-6, ex. 30) aproveita trecho da introdução do arranjo de Jobim (a melodia da introdução do arranjo de Jobim será utilizada na sua integridade apenas na coda).



Exemplo 30 (c. 1-6): introdução. O primeiro pentagrama corresponde ao flautim soa, portanto, uma oitava acima. O terceiro pentagrama corresponde à flauta contralto em Sol e soa, portanto, uma quarta justa abaixo.

Puderam ser observadas algumas discrepâncias entre esse manuscrito e o fonograma. Na apresentação da melodia principal (c. 7-50), um trecho indicado no manuscrito para ser executado pelo piano (c. 19-30) é executado, no fonograma, pelo trombone e a flauta em uníssono (pela extensão utilizada, pode-se inferir que se trata de uma flauta baixo). Dos compassos 51 a 74, a partitura indica reapresentação da melodia principal pelo trombone e pelo piano. No trecho correspondente do fonograma, há um improviso de piano.

Ogerman é bastante econômico na maneira como utiliza a orquestra. Há apenas um bloco no arranjo, uma cortina harmônica com melodias independentes caminhando por dentro do acorde (c. 31-38, ex. 31).



Exemplo 31: Cortina harmônica das cordas. O pentagrama superior corresponde aos violinos, em clave de Sol. Os dois pentagramas inferiores correspondem aos violoncelos, em Clave de Fá. Armadura de 2 sustenidos.

A orquestra pontua trechos breves. Os contracantos originais do arranjo são predominantemente passivos ou de resposta. Nos compassos 75 a 82, os violinos realizam um contracanto característico das orquestrações de Ogerman: ele inicia com a mesma nota da melodia, e é articulado homorritmicamente com a ela. Porém, estabelece movimento predominantemente contrário à melodia (ex. 32).



Exemplo 32: na primeira pauta, melodia no trombone em clave de Fá. Na última, contracanto dos violinos em clave de Sol. Armadura de 2 sustenidos.

Nesse arranjo, Ogerman volta a ter o papel observado em seu arranjo de “Insensatez” (1963), do primeiro disco em que trabalhou em parceria com Jobim: articular e elaborar ideias do compositor. Entretanto, o uso da orquestra se torna ainda mais parcimonioso, de modo que o arranjo dá total destaque à melodia principal, valorizando-lhe o ineditismo.

É interessante observar que o nível baixo de participação de Ogerman na elaboração desse arranjo não torna essa participação menos importante. Suas escolhas na

instrumentação, sua condução dos arranjos de base e suas breves intervenções com a orquestra marcaram a identidade desta composição, tornando este fonograma uma referência para diversos arranjos posteriores desta composição.

Águas de Março

Arr. Jobim, sem data.

O manuscrito de Jobim para Águas de Março estabelece grande semelhança com o arranjo atribuído a Ogerman, gravado no álbum *Matita Perê* (1973). Embora difiram na tonalidade (Dó Maior, em Jobim, e Si Maior, em Ogerman), a forma musical, grande parte dos contracantos e até mesmo dos *voicings* são literalmente iguais. A instrumentação não é listada explicitamente, mas há indicações para flautas e cordas. Em ambos os arranjos, o piano é frequentemente usado não só como instrumento de acompanhamento, mas também para dobrar as vozes da orquestra e compor com o timbre dos naipes, num papel semelhante ao de instrumentos de percussão orquestral. Embora não esteja creditado no acervo do Instituto Jobim, é provável que Dori Caymmi tenha colaborado com o manuscrito de Jobim²⁰.

A contagem dos compassos foi feita a partir da entrada da melodia. Dessa forma, os compassos ficam com a mesma numeração do arranjo de Ogerman, facilitando a visualização comparativa. Anteriormente a essa entrada, há quatro compassos de introdução, no qual um violão executa, sozinho, um acorde de tônica com a sétima no baixo. Essa introdução foi reproduzida no arranjo de Ogerman.

Predominam, no arranjo em questão, os contracantos passivos e as cortinas harmônicas. As técnicas de distribuição de vozes não fogem muito ao tradicional (posição espalhada, cerrada ou *drop 2*, predominantemente). Em alguns pontos, os *voicings* são construídos a seis, sete e até oito vozes, causando um efeito de maior densidade textural (Ex. 33).

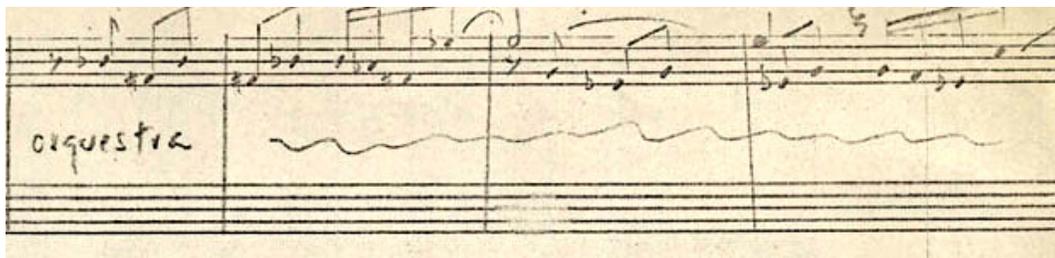
²⁰ Ver a subtópico relativo à entrevista de Dori Caymmi no capítulo “Descrição e Crítica das fontes” para informações detalhadas sobre sua participação na elaboração dos arranjos do álbum *Matita-Perê*.



Exemplo 33: Contracanto passivo dos compassos 41 a 44, em clave de Sol. *Voicings* a sete, oito vezes, com indicações para as cordas dobrando com o piano. Clave de sol, sem armadura.

A técnica do emprego de pedal da tônica foi utilizada em alguns trechos também (c. 17-20, 45-48, 88-95). Esses pedais são todos reproduzidos no arranjo de Ogerman. O uso desses pedais na região grave se distingue do movimento cíclico do baixo da harmonia, e esse contraste causa interessante efeito.

No interlúdio instrumental, que compreende os compassos entre 60 e 74, é grafada a palavra “orquestra” sob o trecho, mas não é grafada nenhuma nota. É possível que Jobim tenha idealizado uma cortina harmônica para esse trecho, mas não quis ter o trabalho de elaborá-la (ex. 34). Adiante, na análise do arranjo de Ogerman, será demonstrado que a cortina harmônica foi elaborada no trecho correspondente do manuscrito do arranjador alemão.



Exemplo 34: trecho (c. 60-63) do interlúdio instrumental, com indicação de Jobim para a entrada de uma cortina harmônica da orquestra. Clave de Sol, sem armadura.

A coda do arranjo de Jobim foi elaborada em duas partes. Na primeira (c. 107-118) consiste numa frase, executada pelas flautas, que estabelece um pedal na tônica. Essa parte da coda foi aproveitada no arranjo de Ogerman. A segunda parte (c.119-final) consiste na apresentação de uma melodia simples baseada em poucas notas, reminiscentes da melodia principal. Esse trecho não foi utilizado por Ogerman em seu arranjo.

Freeman (2004b) defende que essa canção é caracterizada por um contraste entre a simplicidade melódica e a complexidade da estrutura harmônica, que é bastante variada sobre ciclos de quatro compassos. O contraste entre o simples e o complexo parece ser uma marca dessa composição. Pode-se afirmar, portanto, que a densidade textural das

intervenções da orquestra renova a harmonia cíclica e a simplicidade da melodia principal, contribuindo para o contraste que caracteriza “Águas de Março”.

Arr. Ogerman (1973)

O arranjo de Ogerman foi gravado no álbum *Matita Perê*. A instrumentação do arranjo consta de flautas, alternando com flautins e flautas em Sol, 12 violinos, 5 violoncelos e seção rítmico-harmônica (violão, baixo, bateria e piano). A contagem dos compassos é feita a partir da entrada da melodia (os quatro compassos anteriores são desconsiderados na contagem).

Como mencionado anteriormente, esse arranjo mantém grande parte dos elementos que compõem o arranjo anterior de Jobim. O trabalho de Ogerman consistiu, em grande parte, na adaptação dessas ideias, seja no âmbito da reorquestração, da complementação ou da elaboração.

A instrumentação e orquestração do arranjo é, majoritariamente, transcrita do arranjo original de Jobim. No entanto em alguns trechos, Ogerman muda sutilmente a orquestração ou acrescenta novos instrumentos. Nos compassos 24 a 28, por exemplo, Ogerman acrescenta flautas-baixo dobrando com cellos.

Em alguns casos, é acrescentada uma voz à figuração já existente. É o caso da cortina harmônica do compasso 37, que é acrescida de um contracanto nas flautas para alcançar mais suavemente o salto intervalar das cordas no compasso 41 (Ex. 35).

Exemplo 35: trecho da cortina harmônica (c. 37-41), reproduzida literalmente do arranjo de Jobim no arranjo de Ogerman. O contracanto das flautas (primeiro pentagrama) só existe no arranjo de Ogerman, e suaviza o salto das cordas entre os compassos 40 e 41. Claves de Sol, exceto nas duas últimas pautas, em claves de Fá. Armadura de 5 sustenidos.

Um efeito similar é utilizado nos compassos entre 53 e 56. A figuração é reproduzida literalmente, mas é acrescida de uma voz aguda nos violinos.

A cortina harmônica dos compassos 61 a 75, para a qual Jobim não escreveu arranjo (ver ex. 34), é escrita no arranjo de Ogerman. As vozes são distribuídas em posição espalhada e, conforme o uso de suas orquestrações, os violinos ascendem ao agudo a partir do compasso 73 (ex. 36), destacando-se do resto do naipe.

Exemplo 36: trecho final da cortina harmônica, em que os violinos se destacam do resto do naipe.

Outro trecho digno de nota é referente aos compassos 100 a 106, em que há um contracanto escrito no arranjo de Jobim (ex. 37) para ser tocado pelas cordas em oitavas. No arranjo de Ogerman, esse contracanto é harmonizado em bloco pelas flautas e cordas (ex. 38).



Exemplo 37: compassos 100 a 103 no arranjo de Jobim. Contracanto em uníssono.

Exemplo 38: mesmo trecho no arranjo de Ogerman. Contracanto harmonizado em bloco.

A participação de Ogerman na elaboração do arranjo de Águas de Março é pequena, se comparada às parcerias anteriores de Jobim e Ogerman. Entretanto, os detalhes de instrumentação e orquestração acrescidos são de inegável importância na lapidação das ideias originais de Jobim.

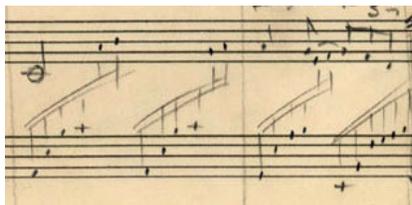
Milagre e Palhaços (excerto)

Arr. Jobim (1971) / arr. Claus (1973)

Como as primeiras páginas no manuscrito de Ogerman não estão disponíveis no acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim, a análise comparativa só pôde ser efetuada, no manuscrito de Jobim. A partir da segunda página, segundo sistema, segundo compasso, onde está grafada a indicação de andamento “agitato”. A contagem dos compassos será feita a partir desse. A tonalidade dos trechos é de Mi Bemol Menor.

A forma musical e todas as intervenções contrapontísticas dos dois manuscritos são idênticas. A base da instrumentação também é quase a mesma: flautas, cordas e piano. O arranjo de Ogerman acrescenta violão, dobrando com o piano e contrabaixo.

O discurso musical e a harmonia do trecho são conduzidos pelos arpejos do piano (ex. 39). O arranjo de Ogerman muda algumas notas desses arpejos, mas a essência do caminho harmônico é preservada (ex. 40).



Exemplo 39: trecho dos arpejos no arranjo de Jobim (c. 31-32). Claves de Sol e Fá. Armadura de 6 bemóis.



Exemplo 40: mesmo trecho no manuscrito de Ogerman (c. 3-4). Observa-se mudança no segundo tempo do primeiro compasso da figura. Clave de Sol, soando oitava abaixo. Armadura de 6 bemóis.

A melodia principal, em ambos os arranjos, está nas flautas. Essa melodia é respondida, em eco, pelas cordas. O ritornelo entre os compassos 7 e 11 do manuscrito de Jobim também ocorre no trecho equivalente do manuscrito de Ogerman. A melodia e os arpejos são acompanhados por uma cortina harmônica das cordas, geralmente em posição espalhada. Quando não reproduzem exatamente o arranjo de Jobim, a distribuição de vozes no arranjo de Ogerman se baseia na melodia e nos arpejos do arranjo original e poucas mudanças significativas são observadas.

A função de Ogerman, nesse arranjo, não se distancia muito da de um copista, principalmente se for compreendida de maneira mais ampla a função deste profissional. Segundo Pereira (2006), ao adaptar uma grade reduzida o copista deve tomar decisões, adaptar, reconfigurar ideias concebidas previamente, dando-lhe viabilidade prática, sem alterar sua essência.

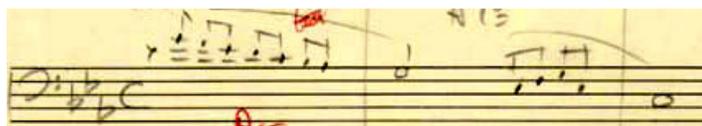
Modinha

Arr. Jobim (1972)

O arranjo de Jobim para “Modinha” foi gravado no álbum *Elis & Tom* (1974). A instrumentação compreende 4 flautas, 2 violinos, 2 violas, violoncelo e contrabaixo, piano e voz. Diferentemente dos arranjos que foram analisados até aqui, esse arranjo não possui seção rítmico-harmônica, ficando toda a harmonização da melodia a cargo do naipe de cordas. O naipe das cordas é um sexteto, simplesmente, não consta de vários instrumentos dobrando vozes. Dessa forma, o *ensemble* é substituído por um efeito camerístico. As violas foram incluídas no naipe das cordas, o que, mais comumente, não acontece. A tonalidade é Dó Menor.

A orquestração é relativamente simples e despojada, com função primordial de conduzir a harmonia, apoiando e destacando a melodia principal. Os contracantos de resposta em terças, na primeira parte da melodia e a célula de acompanhamento das cordas podem ser considerados os pontos mais marcantes do arranjo, de modo que são replicados no arranjo de Ogerman (1980) e em diversos arranjos posteriores.

A introdução (c. 1-4) consiste numa melodia descendente (ex. 41), elaborada com base no motivo melódico descendente que permeia a melodia principal (ex. 42).



Exemplo 41: melodia da introdução.



Exemplo 42: fragmento da melodia principal. Clave de Sol. Armadura de 3 bemóis.

A forma da melodia principal (c. 5-27) segue o padrão A-A'-B. Nas partes A e A' da melodia (c. 5-12 e c. 13 a 19, respectivamente), é elaborado um contracanto de resposta, que toma atividade nos descansos da melodia. Esse contracanto é harmonizado em terças, ora executado pelos violinos, ora pelas flautas. Em alguns trechos o acompanhamento se resume a um baixo, um intervalo de terça (c. 6) ou quinta (c. 10, segundo tempo), ou mesmo é totalmente suprimido. Poucas diferenças são observadas nos *voicings* aplicadas nas partes A e A' da melodia, mas pode-se dizer que, na segunda parte, o naipe de cordas se torna sensivelmente mais participativo.

Na parte B da melodia principal, são utilizados acordes mais cheios, distribuídos em posição espalhada, com vozes independentes caminhando por dentro do acorde. No compasso 24, os violinos dobram a melodia, harmonizando-a em terças. Na coda (c. 28-30, ex. 43a), consta um fragmento melódico e uma frase em terças nos violinos. Esses mesmos fragmentos melódicos haviam sido utilizados na coda de “Amparo (Olha Maria)” (ex. 43b) composição gravada no álbum *Stone Flower* (1970).



Exemplo 43a e 43b: Coda do arranjo de “Modinha” (c. 28-29), à esquerda, e a coda da composição “Amparo (Olha Maria)”.

Arr. Ogerman (1980)

O arranjo de Ogerman foi gravado no álbum *Terra Brasilis* (1980). Representante da terceira linha de trabalho assumida por Jobim em parceria com Ogerman, esse álbum revela o retorno de Ogerman a uma atividade mais participante como arranjador. A exploração de algumas técnicas mais elaboradas de harmonização, distribuição de vozes,

elaboração motivica e formal caracterizam a terceira linha, em contraste com a primeira. A densidade e a complexidade dos arranjos são, de modo geral, maiores do que as observadas nos álbuns *The Composer of Desafinado Plays* e *A Certain Mr. Jobim*. A instrumentação usada consta de 5 flautas, alternando com flautas contralto e baixo, harpa, violinos, violas, violoncelos e voz. A contagem dos compassos, diferentemente do arranjo de Jobim, é feita a partir da entrada da melodia principal, onde tem a marcação de ensaio A. Antes, há 4 compassos de introdução. A tonalidade é de Dó Menor.

A primeira parte do arranjo de Ogerman (c. introdução e 1-25) é, praticamente, uma reorquestração do arranjo de Jobim, acrescentando mais peso à textura original, que era mais camerística. A melodia da introdução, nos quatro compassos anteriores à entrada a melodia principal, é executada só em um violoncelo no arranjo original, mas é acrescida de flautas e harpa neste arranjo. Na apresentação da melodia principal (c. 1-25), o contracanto de resposta em terças é mantido. Em alguns trechos, como, por exemplo, os compassos de 9 a 12, algumas vozes de acompanhamento se unem ao contracanto, de modo a tornarem mais densa a textura. Entre as poucas diferenças que podem ser observadas nesse trecho vale observar a do compasso 20, em que as vozes dos acordes são conduzidas por movimento contrário entre a voz mais grave, nos violoncelos, e a mais aguda, nos violinos (ex. 44 e 45). Como é característico das orquestrações de Ogerman, os violinos se destacam do resto do naipe mediante a ascensão para os agudos.

Exemplo 44 e 45: progressão harmônica (c. 20) do arranjo de Ogerman, à esquerda, onde se percebe a ascensão dos violinos (terceira pauta) ao agudo em movimento contrário ao dos

violoncelos (sexta pauta), e, à direita, o trecho equivalente do arranjo de Jobim (c. 24). Em ambos os exemplos, claves de Sol e, no último pentagrama, de Fá. Armadura de 3 bemóis.

A partir do compasso 26, até o 47, há um interlúdio instrumental, com a orquestra rerepresentando a melodia principal. A partir daí, são introduzidos alguns elementos de arranjo tecnicamente mais elaborados. O acorde Cm7 é substituído por um acorde Cm6(7M,9,11), nos compassos 26 e 27, causando um efeito de maior tensão. O fragmento da melodia principal do compasso 33 é desenvolvido para gerar um motivo de acompanhamento nos compassos entre 33 e 37. Essa elaboração demonstra domínio das técnicas eruditas de distribuição de vozes (ex. 46).



Exemplo 46: fragmento do contracanto em bloco do naipe das cordas (c. 33-36). No primeiro compasso da primeira pauta, o fragmento da melodia principal que gera o acompanhamento dos compassos seguintes. Claves de Sol nas duas primeiras pautas, de viola na terceira e de Fá nas duas últimas. Armadura de 3 bemóis.

No compasso 33, observa-se o uso da técnica de tríade de estrutura superior, para harmonizar o trecho o acompanhamento mencionado. O baixo do naipe movimenta-se independentemente, muitas vezes por movimento contrário, mais uma vez demonstrando domínio da técnica erudita de condução de vozes. Em trechos diversos, são utilizados trêmulos nas cordas, de modo a contribuírem para uma atmosfera carregada de notas de tensão e dissonâncias (c. 35, 37, 42-43, por exemplo). Algumas figurações melódicas são modificadas, a título de variação (contracanto do c. 38, melodia principal no violoncelo, c. 45). Há outros trechos em que os violinos se destacam do naipe de cordas por movimento contrário ao baixo do naipe (c. 45, 48-49). A voz faz um breve retorno entre os compassos 48 e 54. A coda (54-final, ex. 47) aproveita e desenvolve a do arranjo de Jobim, distribui as

vozes sobre um pedal da tônica, conduzindo-as por movimento independente, predominantemente contrário entre vozes extremas.

A handwritten musical score for strings, consisting of four staves. The top two staves are for violins (Claves de Sol) and the bottom two are for violas (Claves de Fá). The music is in 3/4 time and features a key signature of three flats. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'mp' and 'p'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Exemplo 47: Trecho das cordas na coda (c. 54-58). Claves de Sol nas duas pautas superiores, de viola na terceira e de Fá nas duas inferiores. Armadura de 3 bemóis.

De forma geral, Ogerman trabalha nesse arranjo, como na maior parte das vezes, sobre as ideias originais de Jobim. No entanto, após a exposição da melodia, com um profundo trabalho de reorquestração, Ogerman retrabalha com liberdade os elementos da composição, inserindo novos acordes, motivos de acompanhamento, técnicas de orquestração e de elaboração e condução de vozes. A densidade orquestral observada na segunda parte desse arranjo poucas vezes é observada em outros arranjos de Ogerman na obra de Jobim, excetuando-se, talvez, as orquestrações das obras de cunho erudito.

Se Todos Fossem Iguais a Você

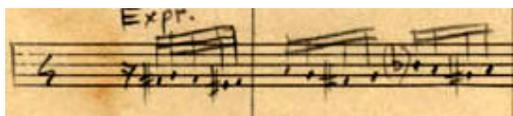
A composição “Se Todos Fossem Iguais a Você” é o único exemplo da amostra em que se puderam analisar quatro arranjos distintos: o primeiro foi escrito para o cantor Roberto Paiva, no álbum de músicas da peça de teatro *Orfeu da Conceição* (1956); o segundo foi gravado no álbum *Encantamento* (1958), de Maria Helena Raposo; o terceiro, no álbum *A Certain Mr. Jobim* (1967). O quarto, no álbum *Terra Brasilis*. Os dois primeiros são de autoria de Jobim. O terceiro e o quarto são de autoria de Ogerman e correspondem, respectivamente, à primeira e terceira linhas de trabalho. A forma da melodia principal é binária (A-B), sendo que a parte A constitui uma espécie de preâmbulo para a parte B. Em cada um dos arranjos, as partes da melodia estarão indicadas dentro da numeração de compassos.

Arr. Jobim (1956)

Apesar de constarem pautas para clarinetes, clarone, trombones, trompa e saxes no manuscrito, apenas flautas, corne-inglês, cordas e seção rítmico-harmônica (violão, piano, baixo, bateria) e voz têm notas escritas. A tonalidade do arranjo é de Si Bemol Maior. O arranjo de 1956 foi feito para o álbum de Roberto Paiva contendo músicas da peça *Orfeu da Conceição*. É a primeira gravação dessa canção, que já continha muitos dos elementos que viriam a ser incorporados à sua identidade.

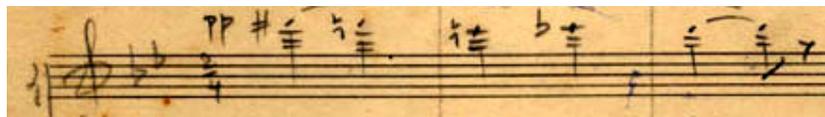
No arranjo, as intervenções da orquestra são pontuais, explorando-se prioritariamente os solos e uníssonos das cordas, não ocorrendo combinações timbrísticas entre os naipes. A melodia é apresentada na sua integridade e a segunda parte dela é repetida por um coral (c. 52-83). Nessa repetição, a densidade sonora do arranjo é intensificada pela entrada das vozes e pela elaboração de contracantos simultâneos ao coral. Entretanto, predominam, de modo geral, contracantos de resposta pontuais, preenchendo os espaços em que a melodia repousa em notas longas ou pausas.

Grande parte dos contracantos é elaborada a partir de motivos advindos da melodia principal. Alguns desses contracantos são bastante característicos da composição, e aparecem em todos os arranjos analisados da mesma. Um caso típico é o contracanto dos compassos 17-18 (ex. 48), que faz a ponte entre as partes A e B da música:



Exemplo 48: contracanto de resposta executado pelo corne-inglês (c. 17-18). Clave de Sol. Soa quinta justa abaixo. Armadura de 2 bemóis.

O contracanto passivo dos compassos 11 a 13 (ex. 49) também é utilizado nos outros arranjos:



Exemplo 49: contracanto passivo (c. 11-13).

A introdução do arranjo (c. 1-2) é uma simples antecipação da melodia, executada ao violão. Na parte A da melodia (c. 3-18), há apenas um contracanto passivo (c.11-13), os demais são de resposta. O piano executa alguns dos contracantos de resposta até o

compasso 10. Logo após, as cordas assumem essa função. São utilizadas cortinas harmônicas nas cordas, em posição espalhada. A parte A da melodia, formalmente, serve como preâmbulo para a parte B, dentro da estrutura composicional.

A parte B da melodia principal é apresentada duas vezes. Na primeira apresentação da melodia (c. 19-48), continuam predominando contracantos de resposta, executados no violino. Os violoncelos e as violas realizam, ao longo desse trecho, uma cortina harmônica a duas vozes. Os violoncelos dobram com os contrabaixos enquanto as violas articulam a terça ou a sétima dos acordes. Entre os compassos 49-51 o piano realiza uma ponte harmônica entre a primeira e a segunda apresentação da parte B da melodia principal²¹.

Na segunda apresentação da B parte (52-83), a melodia principal é cantada num coro de vozes masculinas e femininas. Predominam os uníssonos, embora algum trecho apresente a melodia a duas vozes, em sextas ou terças. Há trechos em que a mesma melodia é cantada com letras diferentes, o que, de certa forma, contribui para adensar a textura. Alguns dos contracantos de resposta são executados novamente. No penúltimo compasso do arranjo, a harmonia faz um retardo no acorde de empréstimo modal Gb, antes de resolver no acorde da tônica (Bb).

Nesse arranjo, os contracantos são, quase que em sua totalidade, breves respostas à melodia, o que denota uma visão de arranjo de melodias acontecendo sucessivamente, não simultaneamente. O compositor viria a superar essa visão em arranjos posteriores.

Como primeira gravação dessa canção, percebe-se que se procurou, neste arranjo, minimizar introdução e coda, deixando a melodia principal em destaque na forma geral do arranjo. Os arranjos posteriores desenvolvem melhor essas seções da música.

Arr. Jobim (1958)

A instrumentação desse arranjo é mais densa do que a do arranjo anterior, de 1956 e realiza alguns efeitos grandiosos, que viriam a ser evitados nos arranjos de Jobim do período da Bossa Nova. Consta de cinco saxes, três trompetes, dois trombones, oito violinos, violão, piano e contrabaixo. Embora esteja escrito em Sol Maior, há uma nota no manuscrito que diz “Sol b (meio ponto abaixo)”. O fonograma soa, portanto, em Sol Bemol Maior. Para facilitar a orientação dentro do manuscrito, o arranjo foi analisado, aqui, na tonalidade de Sol Maior.

²¹ A página referente a essa ponte (página 6) está ausente no manuscrito.

Comparado ao arranjo de 1956, esse apresenta a orquestra com um papel mais participativo, com uma textura mais densa e maior ocorrência de fusão de timbres entre naipes distintos. A forma do arranjo exclui a reapresentação da segunda metade da melodia principal, e insere elementos de novidade harmônica, que não estavam presentes no primeiro arranjo.

A introdução (c.1-5, ex. 50) é construída pela entrada de um motivo melódico, elaborado a partir de um fragmento da melodia principal (a frase inicial da parte B da melodia). Logo depois uma frase nos violinos e trompetes, inspirada no mesmo fragmento melódico, e acompanhada por uma pesada textura orquestral, arrematam a introdução. O acorde dessa textura orquestral é um Fá Sustenido Dominante, cujas vozes caminham internamente, pelo acorde, formando configurações diversas do mesmo. Uma comparação com o fragmento inicial da melodia demonstra essa semelhança (ex. 51).



Exemplo 50: Introdução (c.1-5).



Exemplo 51: Fragmento da melodia principal que deu origem à introdução. Clave de Sol. Armadura de 1 sustenido.

O acorde da introdução, ao invés de resolver em Si Maior, como esperado pela condução tonal do trecho, resolve deceptivamente em Ré Maior²².

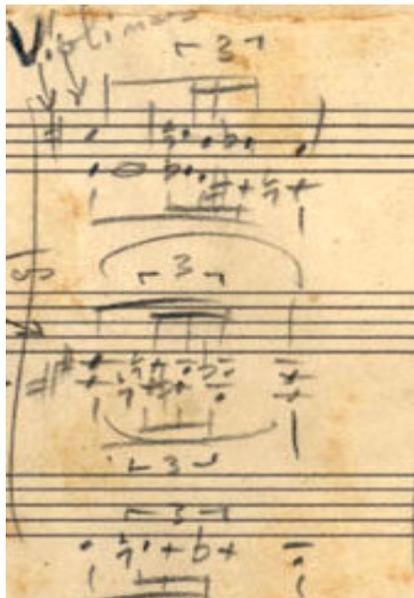
²² Guest (2006, p. 70) define resolução deceptiva como aquela em que o acorde dominante não é conduzido à resolução esperada, ou seja, ao acorde formado sobre a fundamental uma quarta justa acima,

Os contracantos de resposta continuam predominando nesse arranjo. Porém, não são tão pontuais como no arranjo anteriormente descrito, e chegam até mesmo a aparecer simultaneamente com a melodia, assumindo, de modo geral, caráter mais passivo quando esta se movimenta. Alguns contracantos reproduzem literalmente os contracantos do arranjo de Jobim de 1956 (ex. 52 e 53):



Exemplo 52 e 53: contracanto do piano, utilizado do arranjo de 1958 (à esq., c. 12-13) e do arranjo de 1956 (à dir. c. 9-10).

A parte A da melodia compreende os compassos 6 a 21. Nesse trecho, há contracantos dos saxofones em terças (c. 6-11) e dos violinos em oitavas (c. 17-18). Na parte B da melodia (c. 22-51), alguns trechos remetem, em caráter, ao primeiro arranjo descrito, ou simplesmente o reproduzem literalmente. Há um bloco, que funciona como resposta à melodia, harmonizado por estrutura constante no compasso 31 (ex. 54). Embora tenha potencial para gerar uma atmosfera de expansão tonal, a técnica aqui é utilizada dentro das expectativas do tonalismo, não fugindo muito ao som que lhe é característico.



quinta justa abaixo da fundamental do acorde dominante. O trítone não resolve de maneira habitual (terça maior do acorde dominante ascendendo à tônica do acorde de resolução e sétima menor do dominante descendo à terça do acorde de resolução), causando efeito inesperado. No caso dessa resolução, ocorre modulação para o tom relativo do homônimo.

Exemplo 54: bloco do compasso 31. Clave de Sol nos dois primeiros pentagramas e clave de Fá No terceiro. Armadura de 1 sustenido.

O dobramento da melodia em terças e sextas, feito por um coral de vozes no arranjo de 1956, aqui é reproduzido literalmente, porém utilizando-se os violinos como segunda voz (c. 38-43). Na coda (c. 52-54, ex. 55), novamente é utilizada a técnica de elaboração de bloco por estrutura constante, sem fugir muito da prática comum do tonalismo (são empregados acordes de empréstimo modal).



Exemplo 55: compassos 52 a 54 da coda.

Nesse arranjo, Jobim elabora melhor as seções de introdução e coda, intensifica o papel da orquestra e explora texturas mais elaboradas, pela mistura das sonoridades de instrumento de naipes distintos. Entretanto, o resultado geral do arranjo não difere radicalmente do anterior, com o predomínio de intervenções orquestrais em uníssono das cordas ou em instrumentos solo, articulando contracantos de resposta. Opta-se, ainda, por relativa parcimônia das intervenções e elaborações texturais da orquestra, de modo a destacar a interpretação da melodia principal.

Arr. Ogerman (1967)

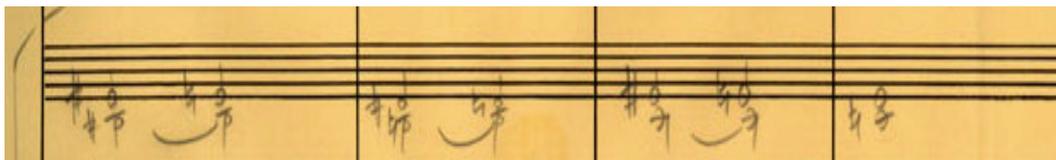
A instrumentação do arranjo consta de três flautas, uma delas alternando com oboé, trombone, violinos, violoncelos, piano, violão, contrabaixo e bateria. A tonalidade do arranjo é Lá Maior.

Ogerman, neste arranjo, explora a orquestra de forma mais ampla que Jobim, nos arranjos anteriormente descritos. Ao longo de praticamente toda a melodia principal, as cordas articulam uma cortina harmônica, com a movimentação das vozes do naipe se destacando eventualmente. Essa cortina harmônica demonstra bem a habilidade de

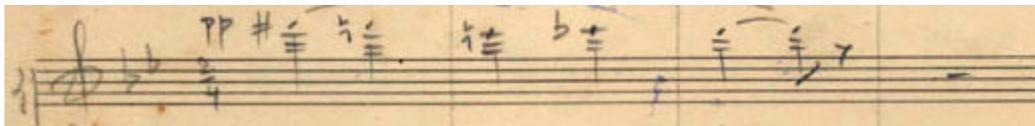
Ogerman de trabalhar as vozes do naipe de forma independente, ora destacando a voz mais aguda, ora uma voz intermediária, ora o baixo. Em alguns trechos, Ogerman combina blocos a duas vozes (das flautas ou dos violinos) à cortina harmônica, misturando timbres dos naipes da cordas e das flautas. É frequente, também, neste arranjo, que os violinos se movimentem à parte dos violoncelos, como um naipe distinto. Nesses casos, Ogerman utiliza, por vezes, as flautas para completar ou reforçar uma voz da cortina harmônica dos violoncelos.

Na introdução do arranjo (c. 1-6), os violinos, tocando em registro grave executam a terça do acorde E7(9) e passam, cromaticamente pelas notas Lá, Lá Sustenido e Sol Bequadro. A harmonia do violão acompanha as mudanças.

Pode-se dizer que, com relação aos arranjos anteriores de Jobim, o arranjo de Ogerman explora os contracantos passivos, ou mesmo ativos, simultâneos à melodia, em detrimento dos contracantos de resposta, pontuais. Alguns desses contracantos são aproveitados dos arranjos de Jobim, mas são desenvolvidos e elaborados de modo a não ficarem tão pontuais. De modo geral, a exemplo do que ocorre no seu arranjo de “Insensatez” (1963), acima descrito, o arranjo de Ogerman estende alguns contracantos, começando-os antes ou terminando-os depois do momento equivalente no arranjo original. A cortina harmônica iniciada no compasso 15 movimentada, por exemplo, movimentada a voz aguda do acorde, gerando um contracanto passivo presente também nos arranjos anteriores. Essa movimentação se estende até o compasso 18 (ex. 56) seguindo a mesma lógica, o que não ocorre nas versões de Jobim (ex. 57).



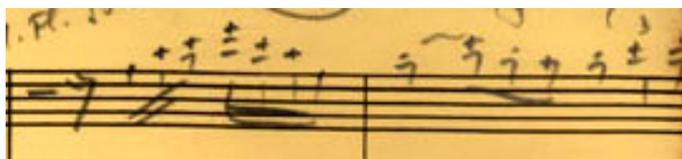
Exemplo 56: cortina harmônica dos compassos 15-18. Clave de Sol. Armadura de 3 sustenidos.



Exemplo 57: trecho equivalente do arranjo de Jobim (1956). Movimentação só dura três compassos.

Um exemplo notável ocorre com o contracanto dos compassos 29-31 do arranjo de Ogerman (ex. 58). No arranjo de Jobim, 1956 (c. 25, ex. 59), consiste numa frase pontual

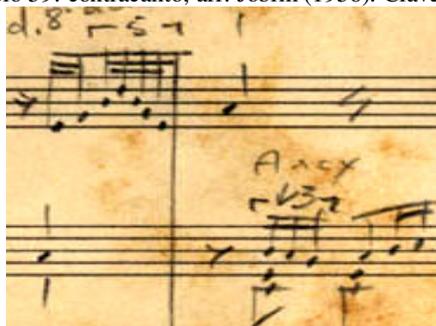
das flautas. No arranjo de 1958 (c. 28-29, ex. 60), é estendido pelos violinos em um compasso, para preencher totalmente o espaço em que a melodia descansa. No arranjo de Ogerman, o contracanto do arranjo de 1958 é executado apenas pela flauta, unificando-o, e é estendido, em uma nota, ao compasso seguinte, de modo a fazer uma elisão com a melodia principal.



Exemplo 58: contracanto, arr. Ogerman (1967) (c. 29-31). Clave de Sol. Armadura de 3 sustenidos.



Exemplo 59: contracanto, arr. Jobim (1956). Clave de Sol.

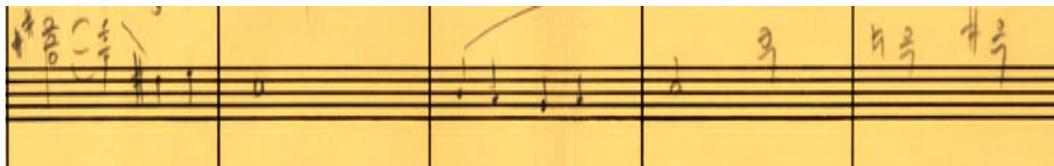


Exemplo 60: contracanto, arr. Jobim (1958)

A parte A da melodia principal (c. 7-22) é acompanhada por uma cortina harmônica em posição espalhada. Há um longo contracanto passivo das flautas (c. 8-15).

Na parte B (c. 23-52) da melodia, o arranjo de Ogerman se mostra mais econômico nos contracantos, não executando muitos dos contracantos dos arranjos de Jobim, que respondiam à melodia frequentemente em seus descansos. Um trecho em específico revela algumas práticas comuns da orquestração de Ogerman. Nos compassos entre 32 e 38, os violinos executam um contracanto (ex. 61), ora passivo, ora ganhando alguma projeção dentro do contexto. A primeira nota do trecho é harmonizada por tríade de estrutura superior, utilizada de forma isolada. A partir do compasso 35, os violinos ascendem ao

agudo, destacando-se do resto do naipe de cordas. Alguns saltos intervalares também aparecem no trecho.



Exemplo 61: contracanto (c. 32- 36).

A cortina harmônica das cordas, ora em posição espalhada, ora em *drop 2*, permeia também a parte B da melodia. Entre os compassos 39 e 41 são utilizados trêmulos nas cordas.

A coda (53-62), no arranjo de Ogerman é mais longa do que nos arranjos de Jobim. Realmente representa um trecho à parte, e não uma simples sequência de acordes para arrematar a música. A melodia revisita a primeira frase da parte A da música, transposta para as tonalidades de Si Bemol e Lá Bemol. Assim como na parte A, a coda é harmonizada com acordes de estrutura dominante que não se resolvem (F7, G7, Eb7, F7, a saber) e, portanto, não têm função dominante. A melodia é executada em bloco, a duas vozes.

As técnicas de orquestração de que Ogerman fez uso neste arranjo adensam a textura orquestral sem a necessidade de uma instrumentação pesada, com muitos instrumentos ou timbres diferentes. A técnica de trabalhar as vozes da cortina harmônica independentemente “engrossa” a textura, em comparação com o paralelismo entre as vozes. O arranjo exemplifica como Ogerman trabalha a orquestra por meio da elaboração e condução das vozes e da sobreposição de texturas. Dessa forma, enfatiza o papel da orquestra no arranjo, sem comprometer o intimismo característico do estilo que Jobim buscava consolidar nessa época.

Arr. Ogerman (1980)

A instrumentação consta de cinco flautas, duas trompas, três trombones, três trompetes, piano, violinos, viola, violoncelos e contrabaixo. Representa um retorno à instrumentação mais densa, para efeitos de maior sonoridade. Percebem-se, nesse arranjo, uso de texturas mais largas e blocos harmonizados com várias vozes, frequentemente com

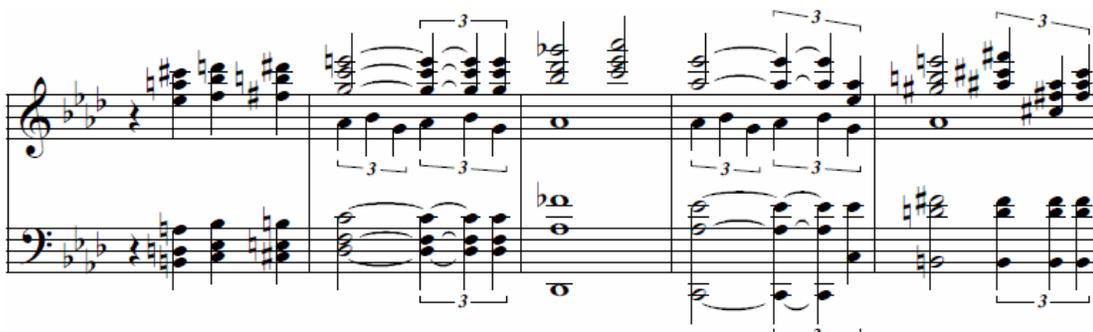
técnicas arrojadas. A tonalidade do arranjo é Lá Maior, embora a primeira parte da introdução seja apresentada em Lá Bemol Maior.

Assim como em “Modinha” (1980) e outros arranjos de Ogerman para o álbum *Terra Brasilis* (1980), representante da terceira linha de trabalho, o papel da orquestra atinge o ápice da participação, sonoridade e densidade textural. O uso de uma instrumentação numerosa, a sobreposição de texturas orquestrais, a exploração das potencialidades dos instrumentos (registros do extremo grave ao extremo agudo, principalmente das cordas, sonoridades, articulações, peculiaridades), a complexidade na elaboração das técnicas de distribuição e condução de vozes levam o arranjo a um resultado sonoro muito distinto do som que Jobim procurou consolidar nos anos de 1960.

Até mesmo o arranjo de base traz uma novidade com relação aos arranjos dessa canção anteriormente analisados. O samba é aqui substituído por um ritmo de marcha-rancho. A sensação sonora que se tem do arranjo é de, senão uma ruptura estilística com o passado, uma resignificação desta composição na obra de Jobim. A forma do arranjo é similar à do arranjo de 1967, porém com as seções de introdução e coda são desenvolvidas e fracionadas em duas seções, trazendo também novidade ao trecho e enfatizando o trabalho do arranjador.

A contagem dos compassos considera a anacruse como compasso, conforme numeração anotada no manuscrito. A introdução (c. 1-13) é estruturada em duas partes. Na primeira, (c. 1-7, com anacruse) uma melodia, remetente à última frase da melodia principal transposta ao tom de Lá Bemol é apresentada. Para acompanhá-la, as cordas executam um contracanto que, embora seja predominantemente passivo, apresenta notável movimentação melódica nos momentos em que a melodia repousa (ex. 62). Esse contracanto é harmonizado por tríades de estrutura superior durante todo o trecho²³, e comporta alguns saltos característicos das orquestrações de Ogerman. O contracanto é iniciado ainda na anacruse, onde uma figuração cromática, harmonizada por tríade de estrutura superior em estrutura constante dá início ao arranjo.

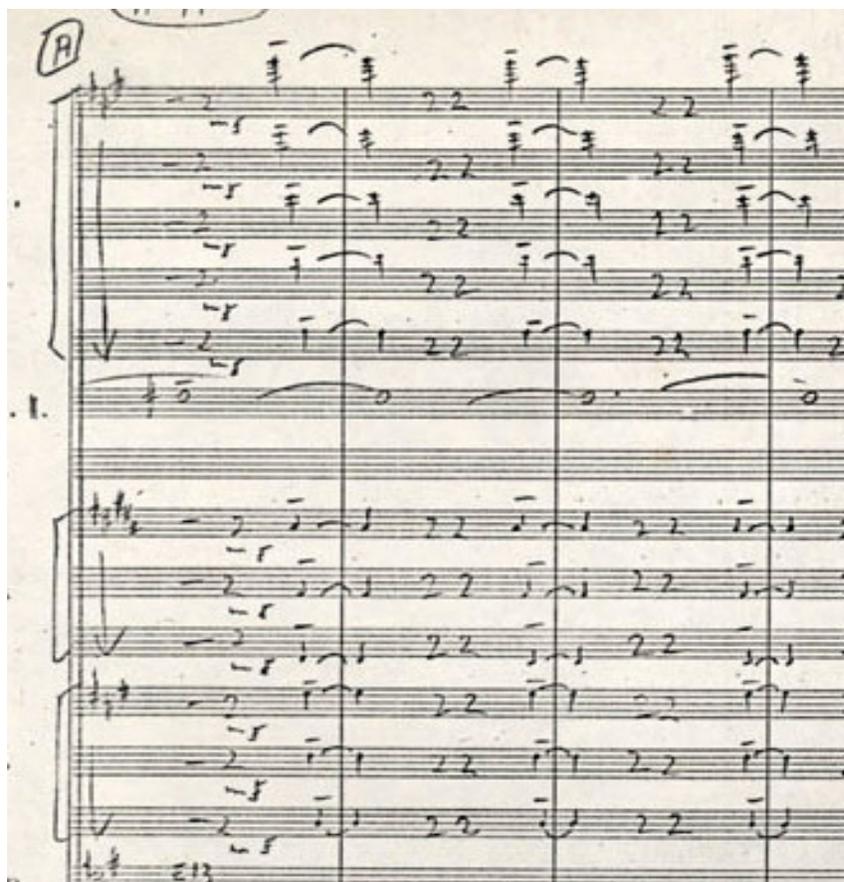
²³ Os arranjos de Ogerman anteriores ao álbum *Terra Brasilis* apresentaram a técnica de tríade de estrutura superior em trechos isolados. Aqui, como no arranjo de “Modinha (1980)” ela é usada durante toda a introdução. Isso demonstra como Ogerman, em *Terra Brasilis*, usufruiu de maior liberdade para explorar técnicas de arranjo mais elaboradas.



Exemplo 62: trecho da introdução executado pelas cordas (c. 1-4).

A estrutura inferior, executada pelos violoncelos, é reforçada pelos trombones. As flautas, ora em uníssono, ora a duas vozes, sempre em trêmulos, preenchem o espaço intervalar entre a estrutura inferior (violoncelos e trombones) e a estrutura superior.

Na segunda parte da introdução, (c. 8-13) ocorre modulação ao tom de Lá Maior. Figura no trecho um bloco de caráter rítmico-harmônico, construído por tríade de estrutura superior (ex. 63). Os trompetes executam a tríade (C#m), enquanto os trombones executam a estrutura inferior (E7(9)). Das cinco flautas, as três primeiras reforçam a tríade duas oitavas acima, enquanto as outras duas completam o som do acorde. As cordas executam uma cortina harmônica em posição espalhada. A harmonia do trecho é baseada no acorde de E7, e remete à introdução utilizada no arranjo de 1967, em que as vozes caminhavam por dentro do acorde de E7. O trecho é um claro exemplo de como Ogerman promoveu o adensamento por meio da sobreposição de texturas.



Exemplo 63: trecho do manuscrito que evidencia o bloco formado em tríade de estrutura superior (c. 8-11). Os cinco primeiros pentagramas representam as flautas, em clave de Sol. O sexto, a trompa sustentando a nota melódica do último compasso (clave de sol, soando quinta justa abaixo). Nos três pentagramas grafados seguintes, os trompetes (clave de sol, soando um tom abaixo). Nos outros três, os trombones em clave de Fá. Por último, a harmonia ao violão.

Na parte A da melodia principal (c. 14-29) é mais econômica nos contracantos do que todos os arranjos dessa canção anteriormente analisados. Apenas o contracanto passivo dos compassos 22 a 24 e o contracanto de resposta dos compassos 28 e 29, que faz a conexão entre as parte A e B, são mantidos. A melodia principal, entre os compassos 26 e 28, é executada em bloco a cinco vozes, em posição cerrada, com dobramento melódico oitava abaixo, executado pelas cordas e flautas em uníssono. Eventualmente, a melodia oitava abaixo excede o limite grave da extensão da flauta, contando o bloco apenas com quatro vozes nesses momentos.

Na parte B da melodia principal (c. 30-59), os contracantos voltam a ter um papel mais proeminente. Aproveitando a ideia dos arranjos anteriores de Jobim, alguns contracantos surgem no descanso da melodia. Uma cortina harmônica a cinco vozes, predominantemente em posição cerrada aparece nas flautas entre os compassos 34 e 45.

Entre os compassos 46 e 59, a melodia principal é executada em bloco a seis vozes, com padrões variados de distribuição de vozes (*drop 2* e *drop 3*, principalmente), sempre utilizando o recurso da melodia independente, nos trompetes e trombones. Os violinos passam a fazer um contracanto no mesmo trecho. Esse contracanto tem caráter de resposta até o compasso 50, e se torna mais ativo a partir desse ponto. As demais cordas, em uníssono com as trompas, destacam a harmonia em posição espalhada. Entre os compassos 46 e 49 é utilizado pedal no baixo da harmonia. Entre os compassos 54 e 58, trompas e flautas executam, em uníssono, o mesmo contracanto de resposta do arranjo de 1967. Nos descansos do contracanto, as flautas abrem acorde em posição cerrada a cinco vozes. O contracanto dos violinos, que ocorre simultaneamente com esse, torna-se quase inaudível no fonograma. Violas e violoncelos dobram com os trombones entre os compassos 54 e 59.

A coda (60-74) é construída em duas partes. A primeira (60-67) reproduz a coda do arranjo de 1967. À melodia das cordas, a duas vozes, é acrescentado um bloco de caráter percussivo executado pelos trompetes, trombones e flautas, a sete ou oito vozes. A segunda parte da coda consiste numa melodia executada pelos violinos e violas em tétrades a três vozes e acompanhada por um contracanto percussivo, executadas a três vozes por flautas, trompetes e trombones, com cada naipe executando a figuração em uma oitava distinta.

O arranjo é um dos exemplos da amostra que melhor demonstra a participação de Ogerman como arranjador na obra de Jobim em um nível mais profundo. A regravação de uma obra, já então consagrada e explorada em diversas versões, como “Se Todos Fossem Iguais a Você” permitiu ao arranjador mais liberdade para explorar-lhe outras potencialidades e retrabalhá-la do ponto de vista estilístico, levando o arranjo a um nível relativamente alto de densidade, complexidade e sonoridade orquestral.

Tem-se aqui o cuidado de enfatizar que o nível de participação de Ogerman, em qualquer arranjo que elaborou para Jobim, não pressupõe um julgamento de valor, importância ou relevância para a obra do compositor. O reconhecimento geral da importância de Ogerman num determinado arranjo nem sempre é proporcional ao quanto o maestro alemão modificou das ideias originais de Jobim, e não cabe a este trabalho conferir tal juízo.

6. A ABORDAGEM ESTILÍSTICA DOS ARRANJOS E O DESENVOLVIMENTO DA PARCERIA

No capítulo anterior, foi feita a descrição dos elementos ocorrentes nos arranjos. Neste, será elaborada uma reflexão crítica acerca do material observado. Este capítulo foi, portanto, dividido em duas seções: na primeira, tenta-se organizar as características estilísticas dos arranjadores na abordagem do material composicional; na segunda busca-se analisar de que maneira a parceria entre os músicos se deu ao longo dos 17 anos em que trabalharam juntos, e de que maneira esse desenvolvimento se relaciona com as linhas de trabalho assumidas por Jobim nesse período.

As técnicas e abordagens estilísticas de Jobim e de Ogerman: uma comparação

Um estudo aprofundado das técnicas de arranjo de Jobim exigiria um trabalho à parte, focado em todo seu material produzido nos anos de 1950, enquanto arranjador da Rádio Nacional. O mesmo pode ser dito da vasta obra de Claus Ogerman como compositor e arranjador. O presente trabalho levanta apenas características gerais observadas na amostra comparativa que se procurou abranger neste trabalho. A ideia, portanto, não é generalizar os aspectos aqui observados, mas levantar aspectos específicos dos elementos estilísticos que Jobim e Ogerman construíram em parceria.

Os arranjos que Jobim compôs nas décadas de 1950, 1960 e 1970 serviram de base para grande parte dos arranjos realizados por Ogerman em parceria com o compositor. Muitas das harmonias, dos contracantos originais, seções de introdução, *intermezzo* e coda foram preservados ou, pelo menos, retrabalhados com base no mesmo material. Os arranjos de Jobim já carregam bastante riqueza melódica e harmônica, por meio de melodias secundárias e encadeamentos, que se confundem com a identidade da própria composição.

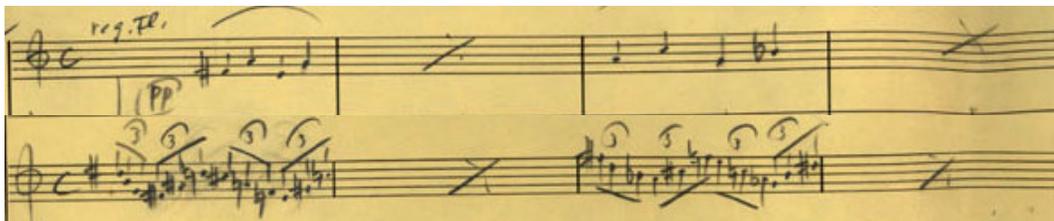
Grande parte dos contracantos dos arranjos de Jobim tem origem no próprio material composicional. A melodia principal, com frequência, fornece motivos, trajetórias, abordagens intervalares que, retrabalhadas, dão origem a outro material com identidade própria. Esse material pode ser retrabalhado de diversas maneiras: reutilização da

articulação rítmica e da trajetória melódica de um motivo; inversão da trajetória melódica do motivo; referência à melodia principal por meio da utilização de uma mesma ideia escalar (por exemplo, cromatismo); reprodução da ambiência, do “clima” trazido pela melodia principal ou harmonia; aumento ou diminuição da duração rítmica do motivo melódico, buscando contrastes.

A técnica composicional e de arranjo de Jobim foi se transformando ao longo desses anos. Os arranjos de Jobim, Na década de 1950 e início dos anos de 1960, se destacam pela qualidade da composição melódica dos contracantos, introduções e codas. Muitas dessas melodias acabaram associadas à identidade das próprias composições, sendo replicadas em diversos arranjos posteriores. A orquestra tem papel primordial de enunciar essas melodias e, portanto, Jobim não tem tanta preocupação, em seus arranjos, com a textura e densidade orquestral. Em seus arranjos é frequente que a orquestra tenha papéis pontuais, realizando frases breves, localizadas, muitas vezes em trechos onde a melodia repousa em notas longas ou pausas. É bastante comum que essas melodia sejam executadas por instrumentos solo, por uníssono das cordas, em blocos simples. Não se explora muito o instrumento em toda sua extensão ou em todos seus recursos peculiares. Há trechos em que o compositor explora densidade e volume de som, mas são também trechos localizados, geralmente introduções ou codas, não buscando o espaço da melodia principal. Jobim não explora extensamente a fusão entre timbres de naipes diferentes (embora esta também apareça em trechos localizados) geralmente concentrando as intervenções da orquestra em um naipe de cada vez.

Nas décadas de 1960 e 1970, a produção de Jobim como arranjador em álbuns de diversos artistas da música popular caiu bastante numericamente, em especial depois do início de parcerias com arranjadores como Claus Ogerman, Eumir Deodato e Nelson Riddle. Jobim passou a lançar seus discos como artista principal, reduzindo sua funções como arranjador. Entretanto, seu trabalho como compositor e orquestrador de suas próprias obras continuou se desenvolvendo, especialmente na composição de obras para trilha sonora de filmes, que mais tarde viriam a ser regravadas em seus álbuns. A comparação entre essas obras e os arranjos de Jobim para suas próprias canções não procede, pois as demandas orquestrais são totalmente distintas. Entretanto, é notável que, a partir do álbum *Matita Perê* (1973), começa a trabalhar sonoridades mais densas e texturas mais complexas. A orquestra passa a ter um papel proeminente e a incorporação dos elementos da música erudita se torna mais perceptível. Mesmo as canções ganham um tratamento

diferenciado, em termos de estruturação formal e de orquestração. Jobim começa a explorar mais extensamente o modalismo²⁴, os pedais, a estrutura constante e até mesmo, em ocasiões mais raras, o polimodalismo, principalmente na sua obra instrumental para filmes e na parte da sua obra mais ligada ao estilo tradicional erudito. Na obra “Tempo do Mar”, escrita como trilha sonora do filme homônimo, a melodia em modo octatônico é harmonizada com acordes aumentados em estrutura constante:



Exemplo 64: melodia e acompanhamento dos compassos iniciais de “Tempo do Mar”.

Em “Trem para Cordisburgo” obra feita para o filme *Crônica da Casa Assassina*, Jobim confronta os centros modais da música (que alternam entre o Mi Bemol Mixolídio e o Mi Bemol Dórico) com notas longas estranhas às escalas, como Lá bequadro e Mi Bequadro, bem como acordes distantes como Ré Maior (ex. 65). Com isso, o compositor cria uma atmosfera polimodal, demonstrando rara habilidade no manejo de técnicas de composição extremamente complexas.



Exemplo 65: Transcrição de trecho de “Trem para Cordisburgo”. Exemplo de polimodalismo na obra de Jobim.

Os arranjos de Ogerman trazem as composições de Jobim para outra atmosfera. Os fatores que caracterizam essa mudança serão explanados a seguir.

²⁴ O modalismo sempre esteve presente na obra de Jobim. Nos álbuns *Tide* e *Stone Flower* tende a se tornar mais evidente, em composições como “Rockanalia”, “Chovendo na Roseira”, “God and The Devil In The Land of The Sun” e “Stone Flower”. No álbum *Matita-Perê*, o compositor expande essa concepção por meio da utilização de modos não-diatônicos e até de polimodalismo.

Ogerman promoveu importantíssimo papel como orquestrador²⁵ da obra de Tom Jobim. Suas opções, como orquestrador, contribuíram para definir a sonoridade de Tom Jobim a partir da década de 1960. Ogerman utilizou o leque timbrístico da orquestra com parcimônia, privilegiando, de modo geral, as cordas e as madeiras, as flautas em especial. As cordas são exploradas em muitos dos seus recursos timbrísticos, como trêmulos, harmônicos, *glissandi*, *pizzicati*, etc. Nos arranjos de Ogerman esse naipe desempenha geralmente a função de base harmônica da orquestração. Nos arranjos de Jobim, além das cordas, é frequente o uso de outro naipe, como o dos saxofones, para realizar essa função.

Nos arranjos de Ogerman seus arranjos há, quase sempre, um naipe de três, quatro, às vezes até cinco flautas. Frequentemente, é requisitado aos flautistas, nas partituras, alternar a flauta soprano (*regular flute*) com flautas em sol, flautas baixo e *piccolo*²⁶. Essas flautas graves, menos usuais, são uma das principais marcas do trabalho de orquestração de Ogerman na obra de Tom Jobim, e frequentemente desempenham papéis importantes nos arranjos. A composição “Diálogo”, do álbum *Wave*, por exemplo, consiste na alternância entre duas melodias principais, executadas pelo trombone e pela flauta baixo.

Algumas das sonoridades ásperas dos arranjos de Jobim em sua fase pré-Bossa Nova, na década de 1950 foram substituídas pelas cordas e madeiras. Essa sonoridade era afinada com o intimismo característico da Bossa Nova, embora já fosse distinta daquela dos primeiros álbuns de João Gilberto, que ficaram mais caracterizados como Bossa Nova. Sobretudo a partir do álbum *Wave*, o trombone figura frequentemente como solista, explorando suas possibilidades lírico-melódicas, em detrimento do uso em bloco com caráter harmônico e percussivo ou rítmico.

O papel da orquestra na obra de Jobim se torna cada vez mais proeminente a partir dos anos de 1970, assim como a importância de Ogerman como orquestrador. Apesar de aproveitar grande parte dos elementos estruturais dos arranjos prévios de Jobim, principalmente nas obras de caráter orquestral, o papel de conferir densidade orquestral a essas ideias muitas vezes fica a cargo de Ogerman. Passam a ter papel fundamental na instrumentação as outras madeiras, inclusive o corne-inglês, e, em algumas faixas, os tímpanos e até mesmo um coral na obra orquestral “Saudade do Brasil”.

²⁵ Neste trabalho, o orquestrador deve ser compreendido como aquele que transporta a ideia musical para uma instrumentação distinta.

²⁶ A arregimentação de músicos capazes de dominar diversos instrumentos é apontada por Paulo Jobim, em entrevista ao autor deste trabalho, como uma das razões pela qual Tom Jobim preferia delegar a terceiros a função de arranjador.

Foram observadas, basicamente, duas maneiras pelas quais o trabalho de Ogerman como orchestrador ocorre: a criação de uma nova instrumentação a partir de uma redução pianística ou, então, a partir de outro arranjo orquestral. A primeira abordagem é observada com frequência nos álbuns correspondentes à segunda linha de trabalho: *Wave*, *Matita Perê* e *Urubu*. A partitura original de Jobim para a composição “Wave”, disponível no acervo do Instituto Jobim, trata-se de uma grade reduzida, à qual Ogerman grafou quais instrumentos executariam cada trecho melódico. Em “A Correnteza”, gravada no álbum *Urubu*, diversos manuscritos de Jobim continham, em redução pianística, a estrutura do arranjo, contracantos, introdução, coda, etc. A orquestração de Ogerman para essa composição é original. Na segunda abordagem, Ogerman substitui a instrumentação dos arranjos de Jobim por outra instrumentação.

A instrumentação de Ogerman é, por um lado, mais comprometida com a “estética de contenção” característica da Bossa Nova²⁷ e, por outro, mais densa, resultante de uma distribuição de vozes em mais camadas texturais, oitavando as vozes, etc. Ou seja, por meio da elaboração das técnicas em bloco, da sobreposição de texturas e exploração das potencialidades dos instrumentos, das cordas em especial, Ogerman consegue sonoridades densas sem a utilização de instrumentação numerosa ou de grande massa sonora. Um exemplo de como Ogerman suaviza a sonoridade original do arranjo de Jobim pode ser observada em “Insensatez”. A frase da introdução executada pelo trombone em registro agudo no arranjo de Jobim é substituída pelos violinos em uníssono no arranjo de Ogerman (1963). Outro exemplo é a frase da introdução de “Estrada do Sol”, que no arranjo de Jobim (1958) é executada pelo saxofone, e é substituída por flautas no arranjo de Ogerman. Um exemplo bastante claro de retrabalho orquestral visando ampliar a densidade da orquestração pode ser observado nos arranjos de “Modinha” de Jobim (1972) e Ogerman (1980). A primeira parte do arranjo de Ogerman reproduz os elementos melódicos e harmônicos do arranjo, mudando o peso da orquestração por meio de dobramentos em oitavas, redistribuição das vozes, preenchimento de espaços deixados no original, mudança da instrumentação. A orquestração de Ogerman expande a de Jobim, portanto, em aspectos extremos: por um lado, a sutileza na escolha da instrumentação, seja na busca de efeitos intimistas, nuances na exploração timbrística ou peso orquestral; por outro, maior densidade na textura orquestral, por meio da exploração de técnicas complexas de

²⁷ O termo entre aspas aparece em Naves (2000). No entanto, autores como Brito (1960) já discutiam as características da Bossa Nova, no sentido da contenção sonora, intimismo, repúdio aos exageros dramáticos e operísticos.

distribuição e condução de vozes, sobreposição de texturas orquestrais, fusões timbrísticas entre os naipes.

É notável que Ogerman tenha utilizado muito do material originalmente concebido por Jobim, e demonstrado bastante respeito pelas suas ideias, procurando sempre trabalhar com base nos seus arranjos, reconhecendo seu valor como compositor. Segundo Paulo Jobim (entrevista ao autor, 2009), Tom Jobim já elaborava suas canções cheias de contracantos, fazia introduções, codas, etc. Ou seja, apesar de trabalhar prioritariamente no âmbito da chamada música “popular”, já estruturava toda a concepção do “arranjo” da composição. Ogerman, que trabalhou com Jobim sempre em colaboração, respeitou esse espaço construído por Jobim, que, afinal, é considerado um dos grandes compositores da música popular do século XX. Entretanto, ainda segundo Paulo Jobim os “espaços” deixados por Tom Jobim em seus pré-arranjos são determinantes no trabalho dos arranjadores com quem o compositor trabalhou. É frequente, nos arranjos de Ogerman, que os contracantos de Jobim sejam aproveitados, porém estendidos, iniciados compassos antes ou terminados compassos depois, de modo a preencher a lacuna deixada originalmente pelo compositor. Muitos dos contracantos originais dos arranjos de Ogerman também são elaborados nesses espaços. Embora não seja regra que Ogerman tenha aproveitado as ideias de Jobim (o arranjo de “Wave”, no álbum *Terra Brasilis*, talvez seja um dos melhores exemplos de reelaboração extrema), essa conduta predomina no trabalho de Ogerman com Jobim, e pode ser observada ao longo de toda a parceria.

No âmbito da reelaboração do arranjo, Ogerman utiliza, com certa recorrência, alguns elementos que caracterizam seu trabalho. Seu estilo de composição melódica, por exemplo, apresenta uma recorrência de grandes saltos intervalares, geralmente não observados nos arranjos de Jobim. O efeito dessa técnica é ambivalente. Por um lado, contrasta com a melodia principal da composição, construída predominantemente por graus conjuntos e saltos intervalares de terça e, portanto, mais “cantáveis”. Os saltos de quinta, sexta e sétima tornam a melodia mais difícil de entoar. O recurso é bastante eficaz para garantir aos contracantos seu caráter secundário, mesmo quando ocorre simultaneamente com a melodia principal. Por outro, torna a melodia interessante, por sua trajetória melódica inusitada. Essa característica de composição melódica de Ogerman pode ser observada também em seus trabalhos como arranjador para outros artistas. No álbum *Amoroso*, um dos mais conhecidos e aclamados registros fonográficos de João Gilberto, arranjado por Ogerman, há diversos exemplos dessa prática. Serão ressaltados,

aqui, apenas dois, extraídos de composições de Jobim gravadas nesse álbum: a introdução de “Wave” e a coda de “Triste” (ex. 66 e 67). No primeiro exemplo, a flauta realiza uma melodia sinuosa sobre uma cortina harmônica das cordas. No segundo, a flauta, em uníssono com um teclado, faz uma melodia cíclica, que se repete em *fade out*, sobre um acorde da seção rítmico-harmônica e das cordas. O álbum possui mais duas composições de Jobim, entre as oito faixas. As reduções foram feitas pelo autor deste trabalho.

Exemplo 66: Introdução de “Wave”, arranjada por Ogerman, no álbum *Amoroso*, de João Gilberto.

Exemplo 67: Coda de “Triste”, arranjada por Ogerman no álbum *Amoroso*, de João Gilberto.

Entre as técnicas de elaboração de blocos mais elaboradas, merece destaque nas orquestrações de Ogerman a tríade de estrutura superior. O uso dessa técnica pode ser observado tanto em pontos isolados, como forma de criar uma tensão localizada em ponto importante do arranjo (clímax, final de frase, final de música, etc.), como em seções inteiras, quando Ogerman buscou efeitos de maior tensão. As tríades de estrutura superior são utilizadas nos dois arranjos de Ogerman para “Se Todos Fossem Iguais a Você”. No primeiro, apenas em pontos isolados. No segundo, com a parceria mais consolidada, permitiu-se utilizar a técnica em trechos inteiros, promovendo maior tensão harmônica.

Relata Paulo Jobim (entrevista ao autor, 2009) que um dos fatores que promoviam a afinidade entre Tom Jobim e Claus Ogerman era o domínio do alemão de técnicas e práticas típicas da música tradicional erudita. Ogerman não explorava tão somente os blocos em movimento paralelo, dominava também as técnicas que primavam pela independência das vozes, privilegiando movimentos contrários, autonomia rítmica e até mesmo polifonia. Isso afastava a música de Jobim do estilo jazzístico e resultava na busca por uma sonoridade nova, mais afim com as influências eruditas do compositor. De fato, algumas declarações permitem inferir que a música que Jobim buscou fazer tinha raízes mais profundas na música tradicional europeia e em Villa-Lobos do que na música americana e no Jazz. Castro (2001) discute a questão: “Durante anos, Tom Jobim foi acusado de “americanizado”. A pecha lhe doía porque, em sua cabeça, como podiam ser tão surdos? Logo ele, tão francês, tão amante de Chopin e Debussy”. Já o próprio Jobim declara, em entrevista a Chediak (1994, vol. 2, p. 14):

“No terreno erudito, [ouvia] o Villa-Lobos, Debussy, Ravel, Chopin, Bach, Beethoven etc. Mas Villa-lobos e Debussy são influências profundas na minha cabeça. Ao jazz, ao verdadeiro jazz, não tive muito acesso. O que a gente ouvia aqui não era o jazz. Eram aquelas orquestras norte-americanas. O negócio do jazz era para colecionador, para um cara rico, playboy, coisa assim. Não sou um profundo conhecedor de jazz (...) depois eu vi que os puristas daqui diziam que a bossa nova era em cima do jazz. Isso virou um ‘jazz’ danado. Quando esse pessoal dizia que a harmonia da bossa nova era americana, eu achava engraçado, porque essa mesma harmonia já estava em Debussy. Não era americana coisa nenhuma. Chamar o acorde de nona de invenção americana é um absurdo. Esses acordes de décima primeira, décima terceira, alteradas com tensões, com adendos, com notas acrescentadas, isso aí você não pode chamar de americano”.

Naturalmente, é provável que a vivência de Ogerman com a música europeia tenha facilitado a afinidade entre os dois músicos. Embora fossem bastante comuns nos arranjos de Ogerman técnicas típicas da distribuição de vozes comum dos arranjos de música popular com movimentação paralela, também era frequente a prática de Ogerman de quebrar com esses padrões. Não se tentará, neste trabalho, tentar classificar quais das técnicas utilizadas por Ogerman são influências diretas da música tradicional erudita europeia, pois toda a música popular tonal recebeu, em algum nível, essa influência, e qualquer tentativa de estabelecer limites poderia ser tendenciosa ou enviesada. Apenas serão discutidos, a seguir, alguns dos procedimentos que se afastam do paralelismo típico das orquestrações estritamente jazzísticas.

A movimentação das vozes internas do acorde, frequente em composições de Jobim, principalmente em pontos em que a melodia é estática, também é amplamente

utilizada por Ogerman. Essa movimentação ocorre mais frequentemente entre notas de tensão do acorde (13, b13; 9, b9), mas podem ocorrer até mesmo na terça do acorde. Entre os diversos exemplos, podem ser citadas a cortina harmônica do arranjo de “Wave” de Ogerman (1967) e a introdução do arranjo de “Se Todos Fossem Iguais a Você” de Ogerman (1967). O mesmo ocorre no arranjo de Jobim (1958) para esta composição em que um acorde de Fá# Dominante tem quase todas as vozes movimentadas simultaneamente.

Outro recurso característico dos arranjos de Ogerman na obra de Jobim é a criação de contracanto em bloco com a melodia principal em movimento contrário a esta. A técnica enfatiza a independência entre as vozes e confere maior densidade harmônica ao bloco. Há exemplos desse procedimento em pelo menos dois dos arranjos de Ogerman analisados integralmente no capítulo anterior: “Wave” (1967) e “Desafinado” (1967). Outro exemplo notável encontra-se no arranjo de Ogerman de 1963 para “Garota de Ipanema”, especificamente no final da parte B (ex. 68). A ideia fundiu-se tão bem ao caráter da música que foi reproduzida em algumas versões posteriores, cantadas inclusive, como a do álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.



Exemplo 68: Final da parte B de Garota de Ipanema, no arranjo de Ogerman de 1963.

Um procedimento específico de Ogerman, que promove ruptura com a sonoridade usual do arranjo em música popular é a elaboração de blocos para o naipe de cordas com os violinos se tornando gradativamente independentes do resto do bloco. Neste padrão, a melodia dos violinos ascende ao agudo e destaca-se do naipe, pela distância intervalar entre os violinos e as outras cordas. Às vezes, os violinos que ascendem ao agudo dividem-se de maneira a criar outro bloco, uma estrutura superior, com uma divisão rítmica distinta. Não é incomum que dois blocos independentes ocorram simultaneamente, mas a divisão gradativa de um dos blocos em duas estruturas distintas parece ser um recurso específico de Ogerman como arranjador. Diversos dos manuscritos analisados integralmente contendo exemplos podem ser citados, entre os quais: “Estrada do Sol” (1967), “Desafinado” (1967), “Águas de Março” (1973), “Modinha” (1980) e “Se Todos Fossem Iguais a Você” (1967).

Ogerman dominava técnicas extremamente elaboradas de arranjo. Nos trabalhos que realizou ao lado de artistas como Jobim, e tantos outros, buscou sempre utilizar essas técnicas como ferramentas para melhor traduzir a essência inerente à música do artista com quem trabalhava. Seu trabalho abrange, portanto, a complexidade e a simplicidade, de modo que nenhuma das duas se sobressai como característica essencial, e nos seus arranjos ao lado de Jobim é possível observar, se não todos, pelo menos um espectro significativo dos matizes dessa paleta.

O desenvolvimento da parceria e sua relação com as linhas de trabalho

No subtópico anterior, procurou-se apresentar algumas das características gerais dos arranjos de Jobim e de Ogerman. Neste ponto, serão apresentadas características do desenvolvimento da parceria, ou seja, a maneira como o papel de Ogerman se transformou ao longo dos anos e de que forma se relaciona com as três linhas de trabalho identificadas nesta pesquisa. Ogerman quase sempre trabalhou com base no material pré-concebido por Jobim, com um grau maior ou menor de liberdade, e é justamente a natureza e o desenvolvimento desse trabalho que será analisado a seguir.

Na primeira linha de trabalho, que compreende os álbuns *The Composer of Desafinado Plays* (1963), *A Certain Mr. Jobim* (1967) e *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), vê-se um compositor preocupado em se lançar como artista solo no exterior, explorando, basicamente, versões das composições que lhe trouxeram renome no Brasil.

Ogerman trabalha, nesses álbuns, com um nível moderado de liberdade, embasando seus arranjos nas ideias originais de Jobim. Conforme explanado no subtópico anterior, a prática de Ogerman de aproveitar as ideias originais de Jobim (forma, introduções, codas, harmonia, contracanto) permeia toda a parceria. Nessa linha de trabalho, predomina a elaboração dos arranjos tendo como base arranjos anteriores de Jobim. As ideias musicais dos arranjos originais são desenvolvidas, elaboradas ou modificadas. Com frequência, Ogerman toma contracantos de resposta originais de Jobim, usados simplesmente para preencher o espaço em que a melodia descansa em notas longas ou pausas e estende seu início e seu final, fazendo soar também com as partes ativas da melodia. Isso o torna mais interativo, do ponto de vista contrapontístico, com a melodia, dando-lhe um caráter menos pontual, específico, e enriquece a música do ponto de vista vertical. Nos arranjos de

Ogerman para “Insensatez” (1963, na introdução) e “Se Todos Fossem Iguais a Você” (1967) há exemplos de como essa prática se manifesta. Há passagens em que ideia original é transfigurada, transformada em algo novo, mantendo-se apenas o caráter, o “clima” desta. Uma comparação entre as introduções dos arranjos de “Estrada do Sol”, explicada no capítulo anterior, revela essa prática. Outro exemplo se encontra na coda de “Se Todos Fossem Iguais a Você”. Jobim, no arranjo de 1958, apresenta uma sequência de acordes de empréstimo modal em estrutura constante. No arranjo de Ogerman (1967) o trecho é completamente modificado, porém mantém-se a ideia de se usar acordes que se afastam da tonalidade original da música.

Um aspecto interessante do desenvolvimento da parceria é que a intervenção de Ogerman se torna gradativamente mais profunda ao longo desses álbuns. É possível, por exemplo, observar, numa análise auditiva, o aumento do grau de retrabalho entre os arranjos de “Desafinado” dos álbuns *The Composer of Desafinado Plays* e *A Certain Mr. Jobim*, em comparação com o arranjo de Jobim (1959). As composições, de modo geral, estão mais distintas das respectivas gravações originais no álbum de 1967. Neste, é também a primeira vez em que Ogerman faz um arranjo para uma composição original de Jobim, “Zíngaro”. No álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, o nível de participação de Ogerman na reelaboração das composições originais chega ao máximo. Isso se deve tanto ao estreitamento e ao desenvolvimento da parceria Jobim/Ogerman como no fato de que esse álbum não era inteiramente de Jobim, ele dividia o lugar de destaque com um artista de muito mais renome nos Estados Unidos do que ele. Muitas as composições ganham arranjos mais elaborados do ponto de vista orquestral. O arranjo de “Garota de Ipanema”, por exemplo, mantém certa referência ao arranjo do álbum *The Composer of Desafinado Plays*, mas desenvolve as ideias e amplia o papel da orquestra. Em “Insensatez” ocorre fenômeno semelhante, e a melodia original da introdução é substituída por uma variação melódica sobre a mesma harmonia (ex. 69). Esse grau de liberdade na elaboração dos arranjos só viria a ser superado na terceira linha de trabalho, com o álbum *Terra Brasilis*.

Exemplo 69: Introdução de “Insensatez”, com arranjos de Ogerman, no álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.

Além dos exemplos analisados no capítulo anterior, outros exemplos podem ser citados para corroborar a predominância de arranjos elaborados a partir de um arranjo anterior de Jobim. O arranjo de Ogerman para “Corcovado” (1963), gravado em *The Composer of Desafinado Plays* aproveita boa parte do material do arranjo de Jobim gravado por João Gilberto no álbum *O Amor, o Sorriso e a Flor* (estrutura, introdução, coda harmonia, contracantos, etc.). O arranjo de Jobim para “Chega de Saudade” (1959), gravado no álbum homônimo de João Gilberto, também tem a maior parte de seus elementos reaproveitados no arranjo de Ogerman (1963).

Embora essa prática possa ser observada nos álbuns correspondentes à primeira linha, alguns exemplos, encontrados a partir do álbum *A Certain Mr. Jobim*, permitem vislumbrar a forma como Jobim passaria a trabalhar com Ogerman na segunda linha de trabalho, principalmente em com obras inéditas ou escritas como trilha sonora para filmes: com pré-arranjos, grades reduzidas ou orquestrações prévias, reduzindo consideravelmente o papel de Ogerman no arranjo final. Em “Outra Vez” (1967), Jobim trabalha com Ogerman por meio de uma grade reduzida, onde já constam a estrutura e parte considerável dos contracantos passivos e cortinas harmônicas. Ogerman complementa, com sua grafia, algumas melodias secundárias, sem alterar a essência do pré-arranjo, mantendo até os perfis de distribuição e condução das vozes dos blocos. Na primeira composição inédita de Jobim que teve a oportunidade de arranjar, Ogerman também trabalhou com uma grade reduzida, e pouco acrescentou em termo de retrabalho do arranjo. É possível observar sua grafia, no final do manuscrito, definindo a forma do arranjo.

A segunda linha de trabalho compreende os álbuns *Wave* (1967), *Matita Perê* (1973), e *Urubu* (1976). Consagrado como artista e compositor nos Estados Unidos, Jobim começa a investir em trabalhos mais pessoais, com maiores pretensões artísticas em detrimento de interesses comerciais. Busca romper com as barreiras estilísticas da Bossa Nova, incorporando à sua obra elementos mais explicitamente jazzísticos. A estética musical erudita começa, também a permear mais abertamente sua obra, em especial a partir dos dois últimos álbuns. Conforme explanado no capítulo “Descrição e Crítica das Fontes de Pesquisa”, as partituras, nessa fase, começam a se tornar mais escassas, pois, devido à predominância de músicas inéditas, grande parte das músicas não tem uma grade anterior de Jobim. Entretanto, algumas composições possuem pré-arranjos, no formato de redução

pianística, ou *lead sheets*, que também serão aproveitados na apuração do desenvolvimento da parceria.

Pode-se observar Ogerman operando de maneira mista, nessa linha de trabalho. Por um lado, sua intervenção é sensivelmente menor. A tendência de Jobim de explorar recursos mais elaborados de técnica composicional e de arranjo permitiu que ele elaborasse suas composições de forma mais completa, com todas as indicações de forma, introdução, coda, contracantos, e, às vezes, até de instrumentação. Nesses casos, o papel de Ogerman ficava reduzido, observando-se pouca intervenção, muitas vezes limitada a orquestrar ou complementar a orquestração. Isso ocorre principalmente nas obras feitas como trilhas sonoras de filmes, nas composições pré-arranjadas em parceria com Dori Caymmi, e nas obras de caráter sinfônico ou erudito. Essa maneira de trabalhar, se não predomina quantitativamente nos álbuns correspondentes à segunda linha, é observada nas composições mais conhecidas, importantes ou representativas desse período. Por outro lado, é necessário observar que parte dessas composições não possui pré-arranjos ou grades reduzidas, apenas melodias cifradas (*lead sheets*). Nesses casos, é provável que Ogerman tenha cumprido importante papel na elaboração do arranjo de forma completa.

No álbum *Wave*, o arranjo da faixa-título é elaborado a partir de um pré-arranjo de Jobim. Em essência, Ogerman pouco alterou as ideias originais, retrabalhando a obra do ponto de vista predominantemente formal (a análise comparativa integral dos dois manuscritos encontra-se no capítulo anterior). Entretanto, sua capacidade de orquestrar parcimoniosamente e acrescentar ideias fundamentais é de grande mérito, reconhecido pela indicação ao Grammy em 1967 por esse arranjo.

Entre as composições em que Jobim trabalhou com Ogerman por meio de *lead sheet*, destaca-se “Mojave”, cujo manuscrito possui anotações de Ogerman²⁸. É notável o fato de que, nesse álbum, a orquestra é usada com muita parcimônia, talvez para valorizar o ineditismo das composições. Portanto, mesmo em composições em que, teoricamente, Ogerman poderia ter mais liberdade de criação, opta-se por intervenções econômicas da orquestra. Seu papel, nessa linha de trabalho, encontra maior expressão no âmbito da orquestração, o que não diminui, de forma alguma, sua importância.

Em *Matita Perê*, o trabalho de Ogerman sobre composições pré-arranjadas passa a predominar definitivamente. Além de “Águas de Março” e do trecho de “Milagre e

²⁸ É curioso observar que as anotações de Ogerman nesse manuscrito não são referentes a “Mojave”, e sim ao arranjo de “Estrada do Sol”, gravado no mesmo ano no álbum *A Certain Mr. Jobim*.

Palhaços” da trilha sonora de *Crônica da Casa Assassinada*, analisados no capítulo anterior, outros exemplos podem ser citados. Uma análise auditiva das gravações da composição orquestral de “Tempo do Mar” no filme homônimo e no álbum permitem inferir que elas não diferem sob praticamente nenhum aspecto. No arranjo que assinou, Ogerman exerceu, essencialmente, a função de copista. Manuscritos dos segmentos restantes da trilha de *Crônica da Casa Assassinada*, embora não representem literalmente o fonograma contido como foram gravados em *Matita Perê*, revelam que também foram usados como base para os arranjos de Ogerman, quando comparados com as gravações destes. “Chora Coração”, por exemplo, é representada por um manuscrito atribuído a Jobim e Dori Caymmi. Neste, há anotações de Ogerman referentes à instrumentação e à entrada de cortinas harmônicas. Caymmi afirma que os arranjos de “Ana Luiza” e “Matita Perê” são de sua autoria, alterando Ogerman pouco do conteúdo. Sobram no álbum as composições “Nuvens Douradas” e “Rancho das Nuvens”. A primeira não possui disponível uma partitura anterior de Jobim, o que dificulta avaliar a participação de Ogerman. A segunda possui um pré-arranjo atribuído a Ogerman, uma grade reduzida com sua grafia. Por causa desse documento, é possível inferir que seu nível de intervenção foi maior. Há ainda, no álbum, uma composição de Paulo Jobim arranjada por Ogerman, “The Mantiqueira Range”.

As orquestrações desse álbum, de um modo geral, apresentam uma novidade com relação aos álbuns anteriores. A orquestra se faz muito mais presente, as técnicas de arranjo e distribuição de vozes começam a ficar mais elaboradas e a instrumentação se torna mais variada, principalmente no naipe das madeiras. Essa crescente importância do papel da orquestra será observada até o final da parceria Jobim/Ogerman.

No álbum *Urubu*, tem-se uma divisão estilística entre os lados A e B. O lado A é constituído de canções e o lado B, de obras orquestrais. Percebe-se a continuidade do processo de criação observada nos outros álbuns da segunda linha de trabalho: arranjos sobre pré-arranjos, com pouca intervenção de Ogerman.

Entre as canções, uma grade reduzida de “A Correnteza” demonstra que o arranjo já havia sido pré-concebido por Jobim, numa redução pianística que demonstra toda a estrutura, seções e contracantos da composição, conforme foi gravada no álbum. A Ogerman coube o papel de orquestrar as ideias de Jobim. Entre as obras orquestrais, pode ser citada a emblemática “Saudade do Brasil”, que Jobim concebeu a princípio como uma

peça pianística. Mais tarde, Ogerman realizou a orquestração para o álbum. Relata Dori Caymmi (1997):

“*Saudade do Brasil* é uma obra prima, se bem que o Tom Jobim tocava no piano igualzinho. Mas o Claus instrumentou a música com uma beleza, com uma capacidade de emocionar, que a música orquestrada ficou muito melhor do que tocada pelo Tom no piano. Eu fiquei surpreso, porque geralmente as músicas só com o Tom no piano ficavam melhores do que com outra instrumentação qualquer”.

Acerca do valor musical dessa obra, declara:

“*Saudade do Brasil* é a minha música de cabeceira. Eu gosto mais da abertura do violoncelo em *Saudade do Brasil* do que do fagote no começo da Sagração da Primavera do Stravinsky”.

Ainda sobre o arranjo de “*Saudade do Brasil*”, Oliveira (2002) declara:

“Tudo vem de Tom, no médio, no grave, no agudo. Com Ogerman fica principalmente o valioso mérito de transcrever as partes para os instrumentos corretos, conseguindo perfeita combinação de timbres, com colorido e dinâmica adequados. Não é pouco, ainda mais se somado à regência irrepreensível”.

Ogerman foi indicado ao Grammy pelo arranjo de “*Saudade do Brasil*”.

O papel de Ogerman como orquestrador também se revela importante na composição “*Arquitetura de morar*”, feita como trilha sonora para o filme homônimo. A grade, de autoria de Jobim, revela, quando confrontada com o fonograma do arranjo de Ogerman, que todas as ideias musicais já estavam ali presentes. Ogerman reorquestrou todas as seções, incluindo, até mesmo, um acompanhamento no piano elétrico Fender Rhodes ao final da obra.

Na terceira linha de trabalho, observa-se de certa forma um retorno à primeira. O reconhecimento e a realização pessoal de Jobim possibilitaram ao maestro a gravação do álbum duplo *Terra Brasilis* (1980) que consiste, predominantemente, de regravações de composições de sucesso. Embora haja semelhança com a primeira linha de trabalho, há um fato que distingue as duas linhas: o compromisso de Jobim com interesses mercadológicos não é o mesmo. Muitas dessas composições já são conhecidas e aclamadas mundialmente. Esse novo panorama, fundado na sólida reputação que construiu Jobim, distingue a primeira e a terceira linhas e causa duas conseqüências fundamentais: (1) o compositor permite que Ogerman dê nova roupagem às suas músicas, conduzindo-as para uma ambiência mais densa ou complexa; (2) o papel da orquestra, que vinha crescendo desde o

álbum *Matita Perê*, encontra aqui seu ápice, tanto na quantidade e variedade de instrumentos e timbres como no arrojo das técnicas de distribuição de vozes. Segundo Paulo Jobim (entrevista ao autor, 2009), esse é o momento em que Ogerman dá vazão a técnicas mais complexas de elaboração e tem sua participação mais profunda.

Conforme demonstrado nos arranjos integralmente analisados no capítulo anterior (“Modinha” e “Se Todos Fossem Iguais a Você”) Ogerman não deixou de trabalhar tendo como base arranjos anteriores das mesmas composições. Mas sua contribuição no produto final se torna mais profunda e/ou tecnicamente mais complexa, em comparação aos arranjos anteriores. A seguir, serão listados alguns exemplos que corroboram as observações.

O arranjo de “Chovendo na Roseira” aproveita muito das ideias do arranjo original, gravado no álbum *Stone Flower*, notavelmente o contracanto passivo cromático descendente e as respostas à melodia principal, na parte B da música. Mas diversas são as novidades incorporadas ao arranjo. A introdução, em compasso quaternário (embora a composição seja em compasso ternário), é construída pela criação de *voicings* complexos, alternado entre as flautas e as cordas, sobre a harmonia da parte “A” da música (ex. 70).

Exemplo 70: Trecho da introdução de “Chovendo na Roseira”, com arranjos de Ogerman (1980), para o álbum *Terra Brasilis*.

Novos contracantos (com os grandes saltos intervalares característicos de Ogerman), a cortina harmônica do naipe de cordas e uma coda estendida também caracterizam o arranjo.

Diversos são as músicas em que esse processo de trabalho ocorre, nesse álbum. Na canção “Sabiá”, os principais elementos estruturais e contrapontísticos presentes no arranjo original de Eumir Deodato são mantidos e desenvolvidos. A introdução é reorquestrada sobre uma cortina harmônica das cordas e das flautas em trêmulo, de modo a valorizar a melodia da flauta, que simula o canto típico do sabiá, e enfatizar a sonoridade modal do trecho, de forte caráter impressionista. A harmonia da introdução é desdobrada em um número maior acordes e a melodia da flauta é estendida. Ao longo da canção, contracantos com grandes saltos intervalares costuram a melodia principal, às vezes orquestrados com

técnicas em bloco bastante elaboradas. O arranjo de “Desafinado” pouco acrescenta em forma e estrutura ao arranjo de 1967, gravado no álbum *A certain Mr. Jobim*, mas é notável o acréscimo de dissonâncias, nesse arranjo. Como resposta ao verso “you insist my music goes against the rules”, Ogerman apresenta uma melodia harmonizada em blocos fortemente dissonantes, que comenta musicalmente a letra (os acordes fogem à regra do que é esperado dentro do estilo musical).

Provavelmente o exemplo que melhor demonstra um trabalho de rearranjo completo de uma música esteja na versão de “Wave” gravada para esse álbum. Ogerman modifica praticamente todos os elementos contidos no célebre arranjo de 1967. Vale-se amplamente da reestruturação formal, de variações melódicas, rearmonizações, novos contracantos, elaboração de blocos executando a melodia principal, levando a música ao extremo do arrojo técnico de sua escrita. Assim como o de 1967, esse arranjo rendeu a Ogerman uma indicação ao Grammy de 1980.

Nessa versão de “Wave”, o tratamento dado à obra é mais influenciado pela música erudita. Seu andamento é mais lento e não há preocupação com a continuidade rítmica. A interpretação utiliza largamente recursos como *rubatos*, *fermatas* e *ad libitum*. Por isso, embora seja reduzida formalmente, em comparação com o primeiro arranjo, essa versão acaba por durar mais. Essa diferença na abordagem também se reflete na instrumentação: a seção rítmico-harmônica (violão, bateria e contrabaixo) é excluída do segundo arranjo, conferindo-lhe um caráter mais orquestral. Não há seção de improvisação nesta versão, embora a quantidade de variações sobre a melodia original confira-lhe uma atmosfera de performance improvisada.

A introdução e a coda dos arranjos são completamente diferentes. Na primeira versão, a introdução (ex. 71) reproduz a ideia contida no manuscrito original de Jobim, conforme explanado no capítulo anterior. A melodia da introdução é uma figuração anacrústica, que remete ao primeiro motivo da melodia principal. Na segunda versão, a introdução é uma variação da parte “B” da melodia.

Exemplo 71: introdução de Wave no arranjo de Ogerman (1980).

A coda, na primeira versão, é uma rerepresentação do material da introdução. Na segunda, é uma liquidação gradual do último motivo da melodia principal.

Embora haja bastante da harmonia original toma-se a liberdade de substituir e rearmonizar alguns trechos, promovendo maior atividade na harmonia. Há partes em que cada nota melódica é harmonizada por um acorde diferente, afastando-se definitivamente da harmonia original. O exemplo 72 é uma transcrição de um desses trechos:

Exemplo 72: Trecho de bastante atividade harmônica.

Pode ser apontada, também, no âmbito melódico/harmônico, outra notável diferença entre os arranjos: no arranjo de 1980, a melodia da parte “B” do tema encontra-se transposta uma terça menor abaixo, conferindo à música uma atmosfera peculiar, distinta da original.

Pôde-se observar, do desenvolvimento da parceria Jobim/Ogerman, que este não apresenta um caráter homogêneo, regular. As diversas abordagens de Ogerman sobre as composições de Jobim estão presentes em todas as linhas de trabalho. Procurou-se, inclusive, não relacionar o nível de intervenção com a importância do trabalho de Ogerman, pois muitos dos arranjos mais reconhecidos têm uma participação relativamente “baixa”, apenas no nível da orquestração (como é o caso de “Saudade do Brasil”).

Embora não seja divisível em compartimentos teóricos, o desenvolvimento da parceria apresenta alguns padrões que, se não são predominantes, são pelo menos característicos de cada uma das linhas de trabalho. Na primeira linha, o padrão característico é a elaboração do arranjo sobre outro anterior de autoria de Jobim, com um nível moderado de intervenção, porém crescente, ao longo dos álbuns. Na segunda linha, observa-se por um lado, o trabalho sobre pré-arranjos e orquestrações anteriores, com nível baixo de modificação do conteúdo musical, e por outro, o trabalho sobre *lead sheets* e composições sem arranjo prévio permite uma elaboração mais participativa, embora Ogerman opte por participar aí de maneira parcimoniosa. O papel da orquestra é crescente ao longo dos álbuns da segunda linha. Na terceira linha observa-se, como na primeira, um trabalho com base em arranjos pré-existentes de Jobim e, agora, do próprio Ogerman. O nível de reformulação é, porém, mais profundo e ousado do ponto de vista técnico. O papel da orquestra atinge seu nível máximo na quantidade e variedade de instrumentos e no arrojo das técnicas de distribuição e condução de vozes.

7. CONCLUSÃO

A presente pesquisa visou contribuir para um melhor entendimento do arranjo musical, demonstrando as diversas maneiras pelas quais pode um arranjador intervir na elaboração de uma obra, usando como exemplo uma das parcerias compositor/arranjador mais prolíficas e importantes da música brasileira.

A parceria Ogerman/Jobim mostrou-se bastante rica para o objetivo da pesquisa, pois revela diversas facetas e vertentes possíveis da prática do arranjador, num espectro que engloba desde a transcrição quase literal da ideia do compositor até a completa reelaboração formal, harmônica e melódica da obra. Devido à natureza de trabalho dos músicos, elaborando em parceria o arranjo final, é, por vezes, difícil determinar com exatidão qual a contribuição de cada um. Porém, a recorrência de certos elementos nos arranjos analisados permite traçar perfis estilísticos, que puderam ser comparados.

Pôde-se observar que o trabalho de Ogerman esteve, na maior parte das vezes, condicionado às linhas de trabalho assumidas por Jobim ao longo de sua carreira. Essas linhas de trabalho resultavam de uma negociação entre interesses comerciais e aspirações pessoais como compositor. Observa-se, de modo geral, que a intervenção do arranjador é mais profunda em trabalhos menos ‘pessoais’ de Jobim, que já haviam obtido ampla circulação ou que tinham por interesse consolidar sua carreira, dos pontos de vista comercial e de prestígio internacional. Por outro lado, verifica-se uma intervenção menor (embora não necessariamente menos importante) nas obras de caráter mais pessoal, que buscavam transcender barreiras estilísticas e comerciais determinadas pela Bossa Nova, nas obras inéditas e/ou de menor circulação.

Os arranjos de Jobim nos anos de 1950 e início dos anos de 1960 apresentam forte caráter melódico, em detrimento da exploração da densidade e da textura orquestral. A utilização de instrumentação de timbres fortes, como metais e saxofones, denota a afinidade de Jobim com a estética musical praticada no período anterior ao advento da Bossa Nova. Ao longo dos anos de 1960, sua atuação como arranjador ficou mais restrita, mas continuou se desenvolvendo nas orquestrações que fez para trilhas sonoras de filmes. Nessas, Jobim demonstra domínio de técnicas elaboradas de composição e orquestração.

Ogerman expandiu a concepção orquestral que Jobim utilizou nos arranjos para suas próprias composições, explorando a sobreposição de camadas texturais, combinações

timbrísticas e técnicas de distribuição e condução de vozes advindas das técnicas tradicionais da música erudita, que lhe possibilitaram adensar a textura orquestral e aprofundar o papel da orquestra nos arranjos, sem necessariamente aumentar a quantidade de instrumentos e sem descaracterizar a sonoridade intimista de Jobim. Suas orquestrações sobre a obra de Jobim nos anos de 1960 ajudaram a estabelecer uma sonoridade típica da Bossa Nova no exterior privilegiaram uma instrumentação de sonoridade mais suave, com base nas cordas e flautas, minimizando o papel dos metais e praticamente excluindo os saxofones. Nos anos de 1970, começa a explorar uma instrumentação mais variada e a adensar ainda mais a textura orquestral, mas sempre privilegiando a exploração dos timbres na escolha da instrumentação dos arranjos.

Ogerman trabalhou, predominantemente, aproveitando o material original de Jobim. A concepção harmônica de Jobim é, na maioria dos arranjos, muito pouco modificada. Muitos contracantos são literalmente mantidos ou retrabalhados nos arranjos de Ogerman. Há também muitas intervenções nos arranjos de Ogerman, especialmente na elaboração de novos contracantos e na recomposição de muitas introduções, codas e *intermezzos*. Porém, é possível afirmar que Ogerman trabalhou, na maior parte das vezes, com reverência às ideias de Jobim, buscando a melhor forma de enunciá-las.

Em outras composições, Ogerman pôde trabalhar com mais liberdade e ressignificar, à sua maneira, a música de Jobim. Exemplos desse tipo, embora menos numerosos, são bastante emblemáticos. O arranjo de “Wave” no álbum *Terra Brasilis* talvez seja o melhor exemplo de como Ogerman era capaz de fazer um arranjo retrabalhando os diversos elementos da composição original. A gravação demonstra o seu domínio das técnicas de arranjo, harmonização, instrumentação e reestruturação formal.

Em suma, uma vez que a presente pesquisa teve como foco a verificação dos procedimentos e da importância do arranjo como um todo, foi de fundamental importância que a parceria analisada tivesse vários dos matizes que compõe esse espectro de práticas conceituadas como “arranjo”.

A pesquisa buscou também redimensionar o conceito de arranjo, demonstrando como o arranjo não é apenas um trabalho de recomposição de uma obra pré-existente, mas o próprio processo que enuncia a ideia musical. O compositor pode ser o próprio arranjador de suas obras (como foi Jobim), e não faltam exemplos de como essas figuras podem se encontrar aglutinadas na figura do compositor.

Ogerman, em nível específico, incorporou elementos nas composições de Jobim que, mais tarde, transformariam a percepção geral acerca das mesmas. Em nível geral, contribuiu para o estabelecimento da sonoridade típica de Tom Jobim e da Bossa Nova, nas décadas de 1960 e 1970, e da música brasileira como um todo. O trabalho do arranjador, longe de ser um produto secundário, derivado da verdadeira composição, é um processo que contribui para a formação e transformação da identidade da obra musical, promovendo, ainda que de forma circunstancial, nunca definitiva, a enunciação da mesma.

Procurou este trabalho demonstrar também que a obra musical não é uma instância fechada, imutável. É, sim, uma entidade, fluida e maleável. Cada arranjo é uma diferente forma de enunciação da obra, uma maneira peculiar de enunciar sua identidade e também de transfigurá-la.

O caráter do arranjo é ambivalente. Por um lado, pode-se entender que a maleabilidade da obra musical permite que a mesma seja posta de diversas maneiras em diversos arranjos, e ainda assim retenha os elementos que a tornam reconhecível. Por outro, pode-se entender que o arranjo não apenas integra a obras musicais, mas também a permeia intimamente o seu caráter fluido, a ponto de moldar a sua identidade. Dessa forma, conclui-se que o arranjo é um procedimento musical de fundamental importância para a formação da identidade da obra, pois, ao mesmo tempo, revela e transfigura a mesma.

8. REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ARAGÃO, Paulo. Considerações Sobre o Conceito de Arranjo em Música Popular. **Cadernos do Colóquio**, p. 94-107, 2001a.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929-1935)**. Dissertação de Mestrado, Uni-Rio, 2001b.

BEHAGUE, Gerard. Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Cultures. **Ethnomusicology**. vol. 17 no.2, p. 209-233, 1973.

BESSA, Virgínia de Almeida. Apontamento para O Estudo do Arranjo na Música Popular Brasileira. FFLCH – USP. 2005a

BESSA, Virgínia de Almeida. **Obra de Pixinguinha: História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30**. Dissertação de Mestrado. USP. 2005b

BLOCK, Mônica Dourado Furtado. **Caracterização Discursiva da Bossa Nova no Discurso Literomusical Brasileiro**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Ceará. 2007.

BOLLOS, Liliana Harb. A Bossa Nova Através da Crítica Musical: Renovação à Custa de Mal-Estar. **Música e Comunicação**. No. 13. PUCRS, Porto Alegre, 2005.

BOWEN, José A. “The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances”, *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 2.), p. 139-173, 1993.

BOYD, Malcolm. Arrangement, in: **The New Grove dictionary of music and musicians**. Macmillan Publishers of Music Inc, 2001.

BOYD, Malcolm. Arrangement, in: **The New Grove dictionary of music and musicians**. Macmillan Publishers of Music Inc, vol. 1, New York, 1980.

BRITO, Brasil Rocha. ”Bossa Nova” (1960), In: CAMPOS, Augusto. O Balanço da Bossa e Outras Bossas. 1968. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.17- 40.

CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim: Uma Biografia**. Lumiar Editora, 1997.

CAMPOS, Augusto. O Balanço da Bossa e Outras Bossas. Editora Perspectiva, 1986. São Paulo, 1968.

- CARAMURU, Fabio Luiz. **Aspectos da Interpretação Pianística na Obra de Antônio Carlos Jobim**. Universidade de São Paulo, Artes. São Paulo, 2000.
- CARDOSO, André. Elementos impressionistas na obra En Rêve de Henrique Oswald. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, p.23-32, 2006.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade – A História e as Histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ruy. **A Onda que se Ergueu no Mar – Novos Mergulhos na Bossa-nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CHATEAUBRIAND, Mônica. **Villa-Lobos, Tom Jobim, Edu Lobo: o terceiro vértice**. Dissertação de mestrado. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ, 2006.
- CHEDIAK, Almir (Ed.). **Songbook Tom Jobim**. Volumes 1, 2 e 3. 5a. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.
- COELHO, Márcio Luiz Gusmão. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2007.
- DIAS, Carlos Ernest. **Antônio Carlos Jobim: Imagens e Relações em Matita-Perê e Águas de Março**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, 2004.
- DUARTE, Luiz de Carvalho. A Estética Musical Impressionista na Obra de Antonio Carlo Jobim. **ANPPOM, XX Congresso**, UDESC, 2010.
- FREEMAN, P. A. Antônio Carlos Jobim: eclecticism in popular music. *Music Research: New Directions for a New Century* 1st ed., p. 263-275, Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2004a.
- FREEMAN, P. A. Complexity, Simplicity and Poetic Invention in Antônio Carlos Jobim's "Águas de março" (Waters of March). **Popular Music: Commemoration, Commodification and Communication**. Proceedings of the 2004 IASPM Australia New Zealand Conference, 2004b.
- FREEMAN, P. A. **Eclecticism in the music of Antonio Carlos Jobim: A consideration of stylistic diversity**. PhD Thesis, School of Music, The University of Queensland, 2006.
- FREIRE, Ricardo Dourado, OLIVEIRA, Heitor Martins. O uso de acordes de empréstimo modal na música de Tom Jobim. **ANPPOM, XV Congresso**, Departamento de Música da Universidade de Brasília, 2005.
- GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da Bossa Nova**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

- GEKAS, Paulo. **Correlações entre Desafinado e Moon Dreams: uma análise dos processos lineares a harmônicos**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Educação e Cultura da UDESC, 2005.
- GUEST, Ian. **Arranjo** – Método Prático – vol. 1, 2 e 3. Editora Lumiar, 2ª. edição, 1996.
- GUEST, Ian. **Harmonia** – Método Prático – vol. 1 e 2. Editora Lumiar, 2ª. edição, 2006.
- HAMMOUD, Leonardo Rocha. **Aspectos impressionistas no quarteto de cordas n.3 de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Música da UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.
- JOBIM, Helena. **Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado**. Trinova, Lisboa, 2000.
- JOBIM, Paulo et al. (Org.). **Cancioneiro Jobim**. Rio de Janeiro: Jobim Music: Casa da Palavra, 2001.
- KELLER, Hans. Arrangement for or against? **The Musical Times**, Vol. 110, No. 1511 (Jan., 1969), p. 22-25. Musical Times Publications Ltd., 1969.
- KUEHN, Frank Michael Carlos. **Antonio Carlos Jobim, a Sinfonia do Rio de Janeiro e a bossa nova: caminhos para a construção de uma nova linguagem musical**. Dissertação de mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.
- LEE, Kyung-Ae. **A Comparative Study of Claude Debussy's Piano Music Scores and His Own Piano Playing of Selections from His Welte-Mignon Piano Roll Recordings of 1912**. Tese de doutorado. University of Texas, Austin, 2001.
- LIMA, Patrícia Fuentes. **O imaginário de Antônio Carlos Jobim: Representações e Discursos**. Tese de Doutorado. University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.
- MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais** – Solos, Improvisos e Memórias Musicais. Editora Objetiva, p. 1-27, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. Desde que O Samba É Samba: A Questão das Origens no Debate Historiográfico Sobre A Música Popular Brasileira. **Revista Brasileira de História**, vol.20 n.39 São Paulo, 2000.
- NAVES, Santuza. Da Bossa Nova à Tropicália: Contenção E Excesso na Música Popular. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 15 n. 42, 2000.
- NOGUEIRA, Ilza. A Estética Intertextual na Música Contemporânea: Considerações estilísticas. **Brasiliana** – Revista da Academia Brasileira de Música, p. 2-12, 2003.
- NUNES, A.G.A. **Técnicas contrapontísticas aplicadas em arranjos de canções da música brasileira**. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2004.

OLIVEIRA, Joel Barbosa. **Arranjo Linear**: Uma Alternativa às Técnicas Tradicionais de Arranjo em Bloco. Dissertação de Mestrado em Música, Instituto de Arte, Universidade Federal de Campinas, 2004.

OLIVEIRA, Luiz Roberto. Tom Jobim e Seus Maestros. In: **Folha de São Paulo**, caderno Ilustrada, 9 de dezembro de 2002.

PEREIRA, L. R. **Rádio Nacional do Rio de Janeiro – A Música Popular e Seus Arranjadores** (Década de 1930 à década de 1960). Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

PEREIRA, Simone L. A escuta da Bossa Nova nos anos 50 e 60: mídias sonoras numa sociedade entre sons e imagens. **INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA**, 2002.

PERRONE, Charles. Poesia Concreta e Tropicalismo. *Revista USP*. Dezembro/Janeiro/Fevereiro, 1990.

POLETTI, Fabio Guilherme. **Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958**. Dissertação de mestrado. Curso de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

POPPER, Karl; ECCLES, John. Dialogue III. In: **The Self and Its Brain**. 1977. Boston: Routledge and Keegan Paul, p. 449-450, 1983.

PY, Pedro Oliveira. **Estrutura tonal na obra de Tom Jobim**: uma abordagem Schenkeriana da canção "Sábia". Dissertação de mestrado. UFRJ, 2004.

REILY, Suzel Ana. Tom Jobim and the Bossa Nova Era. **Popular Music**, Vol. 15, No. 1, p. 1-16, Jan., 1996.

ROSADO, Clairton. **Brasília – Sinfonia da Alvorada**: Estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

SANCHÉZ, José Luiz. **Tom Jobim – A simplicidade do Gênio**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTOS, Fábio Saito. As funções da harmonia e da melodia na Bossa Nova e no Jazz. **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**, Unicamp, 2004.

SCELBA, Anthony. In Defense of Arrangement. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.3, p. 17-26, 2002.

SCHULLER, Gunther. Arrangement. In.: **Grove Music Online**. ed. L. Macy, 2006.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. **A música e o violão de Dori Caymmi**. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2006.

SOUZA, Tárík de. **Tons sobre Tom**. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Três compositores da música popular brasileira: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim**. Uma análise comparativa que abrange período do Choro a Bossa Nova. USP, Artes. São Paulo, 2001.

TREITLER, Leo. History and the ontology of the musical work. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 51 no. 3, p. 483-497, 1993.

VENTURA, Zuenir et al. **3 Antônios e 1 Jobim – Histórias de Uma Geração**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

WINTER, Robert S. Orthodoxies, paradoxes, and contradictions: performance practices in nineteenth-century piano music. In: TODD, R. Larry. **Nineteenth-Century Piano Music**. Studies in Musical Genres & Repertoires. New York: Schirmer Books, p. 16-54, 1990.

ENTREVISTAS

AO AUTOR

JOBIM, Paulo. **Entrevista concedida ao autor**. Instituto Antonio Carlos Jobim. Rio de Janeiro, 2009.

FONTES SECUNDÁRIAS

CAYMMI, Dori. Entrevista. In: SMARÇARO, Júlio César Caliman. **A música e o violão de Dori Caymmi**. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2006.

CAYMMI, Dori. Entrevista. In: <http://www.jobim.com.br/dori/doriframe.html>. 28 de junho de 1997. Entrevista a Luiz Roberto Oliveira e Sérgio Lima.

JOBIM, Antonio Carlos. Entrevista. In: CHEDIAK, Almir (Ed.). **Songbook Tom Jobim**. 5a. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

JOBIM, Antonio Carlos. Entrevista (1971). In: LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Rocco, Rio de Janeiro, 2007.

ANEXO

Lista dos fonogramas utilizados e suas respectivas origens, partituras utilizadas, disponíveis no acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim.

Título da composição	Partitura – Jobim	Origem do Fonograma correspondente	Partitura - Ogerman	Origem do Fonograma correspondente
O Amor em Paz	<i>Lead sheet</i> (s.d.)	-	Grade completa (1963)	LP - <i>The Composer of Desafinado, Plays</i> (1963) V 8547
Corcovado	<i>Lead sheet</i> (1963)	-	Grade completa (1963)	
Insensatez	Grade reduzida (1961)	LP - João Gilberto - <i>João Gilberto</i> (1961) MOFB 3202	Grade completa (1963)	
Só Danço Samba	Partitura para piano e voz (1962)	-	Grade completa (1963)	
Desafinado	Grade completa (1959)	LP - João Gilberto - <i>Chega de Saudade</i> (1959) MOFB 3073	Grade completa (1967)	LP - <i>A Certain Mr. Jobim</i> (1967) DSCD-848
Estrada do Sol	Grade completa (1958)	LP - Maria Helena Raposo - <i>Encantamento</i> (1958)	Grade completa (1967)	
Outra Vez	Partitura de piano com algumas indicações de instrumentação	-	Grade completa (1967)	

Título da composição	Partitura – Jobim	Origem do Fonograma correspondente	Partitura - Ogerman	Origem do Fonograma correspondente
Por Causa de Você	Grade reduzida (s.d.)	LP - <i>Tom Jobim por Maysa</i> (196?) RGE - 342 6089.	Grade completa (1967)	
Dindi	<i>Lead sheets</i> (1962 e 1964)	-	Grade completa (1967)	LP - <i>Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim</i> (1967) RLP 77.006
Capitão Bacardi	<i>Lead sheet</i> (s.d.)	-	Grade completa (1967)	LP - <i>Wave</i> (1967) 7502-10812-2
<i>Look to the Sky</i>	<i>Lead sheet</i> (s.d.)		Grade completa (1967)	
Mojave (Mexicali)	<i>Lead sheet</i> (s.d.)	-	Grade completa (1967)	
Águas de Março	Grade reduzida (s.d.)	-	Grade completa (1973)	LP - <i>Matita Perê</i> (1973) MCA350
Crônica da Casa Assassinada - I - Trem para Cordisburgo	Grade Reduzida (1971)	Filme - <i>Crônica da Casa Assassinada</i> – dir.: Paulo César Sarraceni (1971)	Não consta no acervo	
Crônica da Casa Assassinada - II - Chora Coração	Três grades reduzidas reconstituem o movimento da suíte (1971) / Grade completa, de autoria atribuída a Jobim e Dori Caymmi com anotações de Ogerman (1973).	Filme - <i>Crônica da Casa Assassinada</i> – dir.: Paulo César Sarraceni (1971)	Não consta no acervo	
Crônica da Casa Assassinada - III - O Jardim Abandonado	Grade Reduzida (1971)	Filme - <i>Crônica da Casa Assassinada</i> – dir.: Paulo César Sarraceni (1971)	Não consta no acervo	

Título da composição	Partitura – Jobim	Origem do Fonograma correspondente	Partitura - Ogerman	Origem do Fonograma correspondente
Crônica da Casa Assassinada - IV - Milagre e Palhaços	Grade completa (1971)	Filme - <i>Crônica da Casa Assassinada</i> – dir.: Paulo César Sarraceni (1971)	Grade completa, a partir da última seção da música (1973).	
Tempo do Mar	Não consta no acervo	Filme - <i>Tempo do Mar</i> (1971) – dir.: Dora de Oliveira, Pedro Moraes, Gilberto Loureiro.	Grade completa (1973)	
Arquitetura de Morar	Grade completa (1974)	Filme - <i>Arquitetura de Morar</i> - dir.: Antonio Carlos Fontoura (1974)	Não consta no acervo	LP - <i>Urubu</i> (1976) BS 2928
A Correnteza	Partitura de piano e voz (1976) - Grade reduzida (s.d.)	-	Não consta no acervo	
Chovendo na Roseira	Partitura para piano	-	Grade completa (1980)	LP - <i>Terra Brasilis</i> (1980)
Modinha	Grade completa (1972)	LP - Elis e Tom (1974)	Grade completa (1980)	
Wave	Grade reduzida com anotações de Ogerman	-	Grade completa (1967)	LP - <i>Wave</i> (1967)
			Não consta no acervo	LP - <i>Terra Brasilis</i> (1980)
Se Todos Fossem Iguais a Você	Grade completa (1956)	LP - Roberto Paiva - Orfeu da Conceição (1956) MODB 3056	Grade completa (1967)	LP - <i>A Certain Mr. Jobim</i> (1967)
	Grade completa (1958)	LP - Maria Helena Raposo - Encantamento (1958)	Grade completa (1980)	LP - <i>Terra Brasilis</i> (1980)