

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC**  
**CENTRO DE ARTES - CEART**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA - DMU**

**UMA ANÁLISE SOBRE RECURSOS INTERPRETATIVOS  
EMPREGADOS NO CANTO POPULAR BRASILEIRO**

**Romy Angélica María Martínez Garay**

Trabalho de Conclusão apresentado como requisito parcial para a obtenção da graduação do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina.

**Orientador:** Prof. Ms. Paulo Demetre Gekas

**FLORIANÓPOLIS 2008**

## RESUMO

Esta monografia trata acerca de algumas possibilidades na interpretação da canção popular brasileira. O trabalho visa proporcionar uma compreensão mais aprofundada sobre recursos empregados por cantores na execução de uma composição musical, envolvendo uma abordagem analítica sobre a interpretação e a canção brasileira. São apresentadas descrições exemplificadas sobre alguns recursos interpretativos; e uma análise motívica da canção Só Danço Samba (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), gravada pela cantora Rosa Passos.

**Palavras chave: Música brasileira - Canto popular – Recursos interpretativos**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	05
<b>1 INTERPRETAÇÃO</b> .....	09
1.1 Uma definição.....	09
1.2 Uma perspectiva histórica da interpretação.....	09
1.2.1 Até 1600.....	11
1.2.2 Período Barroco.....	12
1.2.3 Período Clássico.....	13
1.2.4 Período Romântico e Primeira metade do século XX.....	14
<b>2 UMA RETROSPECTIVA DA CANÇÃO NO BRASIL</b> .....	15
2.1 Período Colonial.....	15
2.2 Primeira metade do século XX.....	19
2.3 Segunda metade do século XX.....	21
<b>3 A VARIAÇÃO COMO RECURSO INTERPRETATIVO NO CANTO POPULAR</b> .....	23
3.1 Procedimentos metodológicos.....	23
3.2 No parâmetro de altura – Variações melódicas.....	24
3.3 No parâmetro de duração.....	27
3.3.1 Variações na métrica.....	27
3.3.2 Variações rítmicas.....	29
3.4 Outros recursos interpretativos.....	31
<b>4 UMA ANÁLISE DA INTERPRETAÇÃO DE ROSA PASSOS PARA A CANÇÃO SÓ DANÇO SAMBA: CORRELAÇÃO ENTRE ASPECTOS ESTRUTURAIS E RECURSOS INTERPRETATIVOS</b> .....	34
4.1 Procedimentos metodológicos.....	34
4.2 Análise motívica da partitura de referência.....	36
4.2.1 Parte A.....	37
4.2.2 Parte B.....	39
4.2.3 Parte A'.....	41
4.3 Correlações entre partitura de referência e transcrição da interpretação de Rosa Passos.....	43
4.3.1 Parte A.....	44
4.3.1.1 Frase 1.....	44
4.3.1.2 Frase 2.....	47
4.3.2 Re-exposição da Parte A.....	48
4.3.3 Parte B.....	49
4.3.3.1 Frase 3.....	49
4.3.3.2 Frase 4.....	52
4.3.4 Segunda re-exposição parte A.....	55
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	58

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>61</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>63</b>

## INTRODUÇÃO

A minha formação musical se deu desde o início na prática do canto. Ingressei aos 8 anos num coral que exigia várias horas de estudo de técnica vocal onde aprendi a utilizar minha voz como instrumento musical de maneira saudável, correta e eficaz. Depois de alguns anos de prática coral, senti a necessidade de ampliar o processo da minha formação musical, atuando também como cantora solista em grupos musicais menores ou bandas. A partir dessas práticas musicais, aliadas à freqüente audição de discos do gênero pop, rock e música paraguaia e influenciada pelos cantores que ouvia na época, comecei a experimentar algumas sonoridades diferentes com minha voz.

Em 2005, quando ingressei no curso de Licenciatura em Música desta universidade, pude estabelecer meu primeiro contato com a música brasileira, uma vez que em meu país de origem, Paraguai, tive muito pouco contato com essa música. À medida que ia conhecendo a música de vários compositores e intérpretes brasileiros, comecei a aprender canções de Tom Jobim e Milton Nascimento, que já desde então chamavam bastante a minha atenção. Em 2006, paralelo ao trabalho de música latino-americana que desenvolvia com o baixista Carlos Lamarque, decidi começar a cantar também música brasileira. Iniciaram então os ensaios com o guitarrista Leandro Fortes e o baterista Mauro Borghezán, onde comecei a me interessar sobre a interpretação de canção brasileira, como um aspecto tão importante quanto prazeroso que eu deveria desenvolver na minha prática musical.

A partir de então, aliado ao estudo da técnica vocal, tenho investigado bastante sobre como empregar alguns recursos interpretativos no meu repertório. Contudo, muito tempo passou até que eu pudesse elaborar algumas conclusões mais objetivas a partir das práticas, ensaios e apresentações musicais diversas. Este

trabalho surgiu naturalmente desse interesse em aprofundar o assunto relacionado aos recursos interpretativos empregados por intérpretes de canção brasileira. Assim sendo busquei levantar através de transcrição e análise alguns recursos interpretativos utilizados por Rosa Passos na canção Só Danço Samba de autoria da histórica dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes composta e estreada em 1963.

Esta composição foi bastante difundida entre os músicos da área da música popular brasileira e do jazz sendo gravada e interpretada por diversos cantores e intérpretes, e também é uma das mais executadas nas “canjas<sup>1</sup>” até hoje em dia. A música fez sucesso sendo lançada nos Estados Unidos por Tom Jobim e João Gilberto. Tendo Jobim lançado em seu primeiro disco instrumental para a gravadora Verve e João Gilberto no álbum Getz/Gilberto, ambos gravados em 1963.

Rosa Passos é cantora, compositora e violonista. É lembrada constantemente como a “João Gilberto de saias”. Em seus depoimentos ela afirma que tem João Gilberto como uma das suas mais importantes referências musicais. Sua discografia conta com quatorze discos gravados, o primeiro deles em 1979, e o segundo denominado Curare, lançado doze anos mais tarde, que contém a música Só Danço Samba, a qual é analisada neste trabalho. Em 1996 marca o início de sua carreira internacional que despontou a partir de uma apresentação nos Estados Unidos com Oscar Castro-Neves<sup>2</sup>, a qual se seguiu de intensas turnês mundiais, as quais se mantêm até hoje. Desde então, tem gravado e se apresentado com importantes músicos como Paquito de Rivera, Cyro Baptista, Yo-Yo Ma, Ron Carter, Toots Thielemans, Paulo Paulleli, Lula Galvão, Teco Cardoso, entre outros, tendo atuado

---

<sup>1</sup> O termo canja é utilizado aqui no sentido que se tornou popular entre os músicos, o qual é equivalente a *jam session*, que define encontros musicais onde os músicos se reúnem sem uma extensa preparação ou arranjos predefinidos, baseando-se muitas vezes num tema, forma ou progressão harmônica conhecida.

<sup>2</sup> Oscar Castro-Neves é considerado como uma das figuras que ajudou a estabelecer o movimento da bossa nova no mercado internacional, principalmente nos Estados Unidos.

em importantes cenários da música entre os quais cabe destacar o Lincoln Center de New York, Blue Note e Carnegie Hall (onde fez uma apresentação solo, acompanhando-se ao violão) <sup>3</sup>.

No primeiro capítulo desta pesquisa apresento alguns conceitos sobre interpretação, seguida de uma abordagem histórica da interpretação a partir do final da renascença até o romantismo e primeira metade do século XX a fim de estabelecer um panorama geral sobre o assunto.

O capítulo seguinte situa a canção no Brasil percorrendo o período colonial, primeira metade do século XX e segunda metade do século XX. Pelo fato de ser paraguaia aprofundo alguns aspectos nos dois primeiros sub- capítulos que, apesar de desviar um pouco do assunto principal desta pesquisa, considero relevante para minha compreensão sobre o desenvolvimento da música no Brasil.

O terceiro capítulo apresenta alguns dos recursos interpretativos encontrados no canto popular através do uso de variações nos parâmetros de altura, duração, e intensidade, citando também outros recursos bastante correntes como *vibrato* e *portamento*. Apresento também alguns exemplos que ilustram principalmente aspectos rítmicos e melódicos, os quais são analisados com profundidade no quarto capítulo.

O quarto capítulo focaliza o assunto principal desta pesquisa que, através da análise motívica, e posterior correlação entre partitura de referência e transcrição, apresenta alguns recursos interpretativos empregados por Rosa Passos na sua interpretação da canção Só danço samba. A correlação entre partitura de referência e transcrição busca estabelecer relações entre aspectos estruturais e interpretativos, ressaltando as variações melódicas e rítmicas realizadas pela cantora.

---

<sup>3</sup>BIOGRAFIA. In: Rosa Passos, 2007. Disponível em:  
<<http://www.rosapassos.com.br/stage/pt/biography.asp?s=off&m=bi>>

Acredito que todo intérprete, seja cantor ou instrumentista, está sempre à procura de novos caminhos com o intuito de atuar não somente como reprodutor de uma obra musical, mas como um artista que enriquece o repertório expressando sua musicalidade através da interpretação. Pelo exposto anteriormente, considero que este trabalho poderá servir como apontamento inicial para uma compreensão da maneira em que diversos recursos interpretativos podem ser usados por cantores, contribuindo para a interpretação de uma composição musical.



## 1. INTERPRETAÇÃO

### 1.1 Uma definição

Segundo Donnington, interpretação “é o elemento em música necessário pela diferença entre a notação (que preserva o registro ou gravação da música) e a *performance* (que traz a própria experiência musical para uma existência renovada)<sup>4</sup>.”

Este conceito aborda o foco principal deste trabalho cujo objetivo é fazer uma correlação entre uma partitura de referência e a transcrição da interpretação de uma canção. Cabe, no entanto, ressaltar que a transcrição também tem suas limitações, já que existem inúmeros recursos que podem ser utilizados pelo cantor a fim de expressar os mais particulares nuances da voz humana, os quais dificilmente poderão ser representados de maneira exata em uma partitura.

### 1.2 Breve perspectiva histórica da interpretação

Laboissière complementa a definição de interpretação anteriormente citada e conceitua a interpretação musical como “uma atividade recriadora (...) na medida em que a música é uma arte de produção, *performance* e recepção individuais, subordinada a diferentes fatores”<sup>5</sup>. Sobre o caráter “recriador” da interpretação, não somente em música, mas em relação às outras artes, Dart faz uma classificação que distingue as artes entre as que são “criadas em definitivo” e as que precisam ser “recriadas para ser vividas”<sup>6</sup>. Deste modo, infere que uma apresentação de teatro, música ou dança são fenômenos únicos, que podem ser similares, mas nunca serão

---

<sup>4</sup>DONNINGTON, R. *The new Grove dictionary of Music and Musicians*. Vol.9. Pág. 276. (1980)

<sup>5</sup>LABOISSIÈRE, M. *Interpretação musical*. Pág. 16. (2007)

<sup>6</sup>DART, T. *Interpretação da música*. Pág.3. (1990)

idênticos. Segundo o autor, essas artes “recriativas” têm algo em comum, pois todas dependem de um modo ou outro, de um conjunto de símbolos visuais que transmitem as intenções do artista ao seu intérprete, e através deste, ao ouvinte.

Apesar de existirem muitos outros conjuntos de símbolos, Dart chama a atenção para aqueles que são utilizados pela civilização ocidental nas artes literárias e musicais, e discorre sobre o assunto fazendo a seguinte reflexão:

“As artes literárias usam um conjunto básico de símbolos, o alfabeto romano, que levou cerca de 3.000 anos para ser desenvolvido e que suprimiu muitos sistemas intrincados nesse percurso. As artes musicais usam um sistema inteiramente diferente – a notação em pautas. Apesar do seu período de evolução continua ter sido mais breve – tal vez não mais de 1.500 anos -, sua missão é muito maior. (...) O alfabeto é um sistema que se presta a duas intenções. Ele pode ser aprendido visualmente e também pode ser transformado em sons - mas não é necessário ouvir-se um livro para que seu significado seja compreendido. Em contrapartida, o sistema musical **deve** ser ouvido para que tenha significado<sup>7</sup>.”

O conjunto de símbolos em música, que é a partitura, tem passado por uma série de transformações em busca de uma representação cada vez mais exata da música. Também é importante considerar a forte inter-relação que existe entre o intérprete e a época em que ele vive. De acordo com Dart, a intérprete pode incluir elementos que são um reflexo dos ideais intelectuais e artísticos da sua época<sup>8</sup>. Assim sendo, considero importante situar a interpretação dentro um contexto histórico e cultural. Por esse motivo, faço uma síntese que aponta algumas das características contempladas na interpretação musical, do final da renascença até o romantismo e primeira metade do século XX.

---

<sup>7</sup> IDEM, *Ibidem*. Pág 4-5

<sup>8</sup> Visto que estes estão em constante transformação, classificados posteriormente em períodos.

### 1.2.1 Até 1600

Grande parte dos estudiosos de história da música concorda que a interpretação da música antiga é um problema complexo que talvez nunca será completamente resolvido. Segundo Harnoncourt, praticamente não é possível saber nada ao certo com respeito à sonoridade antes de 1500. O que hoje se pode fazer se limita a tentar imaginar da melhor maneira possível a prática musical da época tendo como base textos e documentos iconográficos. Dificilmente seria possível reproduzir a música de forma inalterada, já que para uma interpretação assim, seria necessário transformar-nos em indivíduos daquele tempo<sup>9</sup>.

O autor afirma que ao contrário do que acontece em períodos posteriores, até o século XVI é bastante comum encontrar indicações como: “para tocar e cantar em todos os tipos de instrumento”. Um grande número de obras não podem ser classificadas em um estilo próprio vocal ou instrumental, pois de acordo com o instrumental disponível, a música podia ser interpretada em diversas combinações onde as partes de cada instrumento eram improvisadas no decorrer da execução.

O papel do músico na música antiga e o de hoje possuem uma diferença fundamental: pois quando a música ocidental ainda iniciava o seu desenvolvimento em grande parte não era sequer anotada, conseqüentemente, compositor e intérprete se confundiam na mesma pessoa

Especificamente em relação à prática interpretativa vocal, o autor faz uma citação importante:

“Esta rica variedade de instrumentos era contraposta à voz humana, o único instrumento que permanece inalterado até hoje, pelo menos em suas características fisiológicas. Apesar disto, não nos é dado presumir que o canto naquela época soasse de modo igual ao atual. As raízes na música

---

<sup>9</sup> HARNONCOURT, N. *O diálogo musical*. Pág. 11-12. (1993)

ocidental originam-se no Oriente. (...) A técnica vocal empregada pelos cantores orientais difere substancialmente da nossa. (...) o som da voz humana no Ocidente era semelhante ao encontrado hoje entre os cantores populares do Egito, na Turquia e, por vezes, na Espanha, que utilizam um som gutural e anasalado numa escala dinâmica de grande amplitude<sup>10</sup>.”

Neste período é muito comum que os intérpretes e compositores incluam a variação e improvisação nas suas práticas musicais. Segundo Darst o intérprete de uma obra musical podia improvisar *roulades*, que eram variações sobre partes escritas. Outra prática importante era a improvisação de melodias em contraponto a um *cantus firmus*. Cabe citar também a ornamentação ou ornamento, que no renascimento também era chamado de diminuição, que consistia em reduzir a duração de notas longas de uma peça musical substituindo as mesmas por várias notas curtas<sup>11</sup>.

### 1.2.2 Período Barroco

No período barroco as ornamentações continuam sendo utilizadas, no entanto algumas delas começam a ser indicadas na partitura. Considera-se como ornamentação as “notas ou grupo de notas acrescentadas a uma melodia a fim a adornar a mesma”. Med afirma que até o início do século XVII, os ornamentos em geral não eram grafados ou mesmo indicados na execução<sup>12</sup>. Esta liberdade de ornamentação fez com que muitas vezes algumas melodias ficassem irreconhecíveis, o que levou aos compositores a indicarem através de sinais gráficos alguns tipos de ornamentos para determinadas notas ou frases. Alguns compositores escreviam alguns ornamentos, e onde estas eram indicadas, era

---

<sup>10</sup> IDEM, *Ibidem*. Pág. 13.

<sup>11</sup> DART, T. *Ibidem*. Pág. 68 -70

<sup>12</sup> MED, B. *Teoria Musical*. Pág. 293. (1996)

porque o compositor desejava uma interpretação dentro do que ele havia sugerido<sup>13</sup>. Por outro lado, a valorização das qualidades emocionais da música no período Barroco levou a muitos músicos, tanto instrumentistas como cantores a introduzir variações virtuosísticas nas suas interpretações<sup>14</sup>.

### 1.2.3 Período Clássico

Harnoncourt fala sobre a importância da notação musical para qualquer compositor que deseje através dela comunicar sua obra ao executante a fim de garantir sua correta interpretação<sup>15</sup>.

A partir do Classicismo onde os ornamentos começam a ser cada vez menos comuns, geralmente as alturas das notas, assim como o ritmo são notados na partitura<sup>16</sup>. Não obstante, paralelo ao desenvolvimento da escrita musical até então, ainda existe uma margem de interpretação principalmente no que diz respeito à articulação, conforme indica Harnoncourt:

“O que importa para nós é que os compositores tinham de registrar tudo aquilo que fugia da norma, ou seja, das regras que eram geralmente aceitas. (...) A notação de articulação não representava senão uma pequena parte do que o compositor desejava (...)”<sup>17</sup>

Contudo, o autor afirma que as tradições de execução de cada época cumprem do mesmo modo, um papel de grande relevância. Sendo assim, algumas regras gerais deviam ser conhecidas pelo intérprete para que ele pudesse executar o repertório respeitando as mesmas. Em todo caso, se o compositor desejava um

---

<sup>13</sup> HARNONCOURT, N. *Ibidem*. Pág. 38

<sup>14</sup> COLLINS, M. *Groove Dictionary*. APUD GARCIA, L. Pág. 8 (2004)

<sup>15</sup> HARNONCOURT, N. *Ibidem*. Pág. 131

<sup>16</sup> MED, B. *Ibidem*. Pág. 293.

<sup>17</sup> HARNONCOURT, N. *Ibidem*. Pág.. 135

resultado diferente, ele deveria explicitá-lo na partitura<sup>18</sup>.

#### **1.2.4 Período Romântico – Primeira metade século XX**

No período romântico, as indicações para o intérprete são indicadas na partitura o mais detalhadamente possível. Estas indicações não se referem somente às notas das melodias que serão tocadas ao longo da composição, incluindo seus ornamentos, mas também aparecem sinais precisos de dinâmica, fraseado e expressão. Já compositores como Stravinsky e Schoenberg, na primeira metade do século XX, limitam significativamente a liberdade ao intérprete, pois toda nuance é prescrita de uma maneira muito específica<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> IDEM, *Ibidem*. Pág. 131.

<sup>19</sup> DART, T. *Ibidem*. Pág. 67

## 2 Uma retrospectiva da canção no Brasil

Pelo mesmo motivo que optei escrever o capítulo onde discorro sobre a voz e alguns de seus aspectos interpretativos do início da Renascença até a primeira metade do século XX, considero de vital importância situar historicamente a canção no Brasil a fim de apresentar parte dos acontecimentos que tiveram vital repercussão na criação e interpretação da canção brasileira.

### 2.1 Período colonial

O Brasil é um país que se caracteriza pela sua ampla diversidade cultural, cujas raízes são marcadas pela miscigenação que desde o período colonial vem caracterizando toda a sua história, cultura e arte. Paralelo a isso, e ao fato de que se trata de um país com uma enorme extensão territorial, a música popular brasileira foi se desenvolvendo ao longo do tempo desde os primeiros séculos de colonização. No entanto, pouco se sabe sobre as bases estruturais que a caracterizavam naquela época. Segundo Mário de Andrade não se sabe nada de técnico sobre a música popular dos três séculos coloniais<sup>20</sup>. A respeito da relação entre o canto e essa diversidade étnica o autor faz a seguinte afirmação:

“Esse povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, trazia junto com as falas dele as cantigas e danças que a Colônia escutava. E foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional<sup>21</sup>.”

---

<sup>20</sup> ANDRADE, M. *Pequena história da Música*. Pág. 180. (1980)

<sup>21</sup> IDEM, *Ibidem*. Pág. 180.

Fazendo referência a esses grupos étnicos Castagna menciona a existência de registros históricos que remetem às práticas musicais que aconteciam desde os séculos XVI e XVII. No entanto, os dados que se têm sobre essas práticas limitam-se aos registros encontrados na iconografia musical, relatos e documentos oficiais. Somente a partir do século XVIII suas práticas musicais foram registradas<sup>22</sup>. Contudo, as informações que estes materiais trazem apresentam limitações pelo próprio caráter dos registros que são muito mais históricos do que teórico-musicais, e pela escassez de seus exemplares.

Em relação à diversidade de influências presentes na música brasileira Alvarenga afirma o seguinte:

“Porque elas se misturam intensamente, muito pouca coisa poderá ser atribuída, com segurança, a qualquer uma das três fontes principais da nossa nacionalidade: portuguesa, ameríndia, negra.”<sup>23</sup>

No entanto, segundo Andrade, alguns elementos podem ser considerados como provenientes dos indígenas, como: o som nasal, freqüentemente empregado no canto; a multiplicidade dos assuntos nas canções, em contrapartida às do português que geralmente falavam sobre temas amorosos; e o fraseado oratório de algumas melodias que provavelmente provém dos cantos gregorianos aprendidos com os padres. Entre os elementos provenientes dos portugueses cabe citar o tonalismo harmônico, a quadratura estrófica, os instrumentos europeus e a síncope, a qual foi desenvolvida amplamente com a influência africana<sup>24</sup>. De acordo com Andrade, foi através do contato com o africano que a “rítmica alcançou a variedade

---

<sup>22</sup> CASTAGNA, P. *Música indígena e afro brasileira: relatos e iconografia dos séculos XVII e XVIII*. Pág. 1. (2003)

<sup>23</sup> ALVARENGA, O. *Musica popular brasileira*. Pág. 15. (1982)

<sup>24</sup> ANDRADE, M. *Ibidem*. Pág. 180 – 186.



que tem”. Para isso, os instrumentos percussivos trazidos pelos escravos tiveram uma notável repercussão<sup>25</sup>.

Dentro desta variedade de influências, a música popular brasileira foi desenvolvendo gêneros musicais entre os quais a dança e o canto sempre estiveram muito presentes nas práticas musicais tanto nas regiões rurais quanto urbanas. Sendo assim, Alvarenga indica que música popular brasileira está formada pela música folclórica (praticada nas regiões rurais)<sup>26</sup> e pela música urbana (praticada nas regiões urbanas ou cidades). A música folclórica se distingue por ser anônima, difundida dentro do povo de geração em geração, por tanto não mediada. A música urbana é definida como aquela que é autoral e mediada pelo comércio e cosmopolitismo<sup>27</sup>.

Dentro da música folclórica, o autor cita, por exemplo, as danças dramáticas, que são “bailados populares brasileiros que tem uma parte representada ou que se baseiam num assunto”, entre as quais se encontram, por exemplo, os reisados, maracatu, moçambique, e outros. Também dentro desta classificação inclui as danças, que se distingue das danças dramáticas pela sua essencial contribuição que influenciou toda a coreografia e o jeito de dançar brasileiro. Alguns exemplos das danças são o batuque, o samba e o lundu. Os cantos de trabalho, cujo nome por si faz referência ao ato de acompanhar os afazeres do trabalho com cantigas. Os cantos puros definidos por Alvarenga como “aquelas modalidades do canto popular que têm em si mesmas a sua destinação, (...) desligados de qualquer fato que esteja ao lado ou fora da música”. Entre os cantos puros estão, por exemplo, os romances, toadas, modas e outros.

---

<sup>25</sup> Alguns destes elementos são descritos detalhadamente por Mário de Andrade em *Aspectos da música brasileira*.

<sup>26</sup> Alvarenga, O. *Ibidem*. Pág. 27, 147, 148, 259, 297.

<sup>27</sup> Distinção proposta por Alvarenga num congresso de folclore em 1950. APUD SANDRONI, C. *Adeus à MPB*. In: Outras conversas sobre os jeitos da canção. (2004)

A música popular urbana inclui, por exemplo, maxixes, sambas, marchas, e choros, os quais foram difundidos conseguindo sua aceitação em diferentes maneiras conforme comento no seguinte sub-capítulo.

Vista deste modo, a Música Popular Brasileira é enfocada por Rezende da seguinte maneira:

“Veículo de trocas a música popular corta transversalmente a Cidade e integra públicos diversos; fornece os temas e o vocabulário e, que o debate sobre a realidade brasileira se torna possível; produz, enfim, referências comuns, em um mundo marcado por particularismos”<sup>28</sup>.

Em 1888 com abolição da escravatura e posterior migração de afro-baianos para o Rio de Janeiro, são marcadas as primeiras referências ao samba e o choro<sup>29</sup>.

Segundo Bastos:

“No Rio, esses migrantes, que vão residir nas regiões circunvizinhas ao cais do porto e na Cidade Nova - bairro popular que inscrevia a mítica Praça Onze vão constituir a chamada “Pequena África”, núcleo comunitário de arregimentação de sua identidade e verdadeiro laboratório de criação musical<sup>30</sup>”.

Dentro deste marco, acontecem as festas nas casas das “Tias” baianas. Ali aconteciam assíduos encontros musicais onde o samba e choro estavam continuamente presentes<sup>31</sup>.

A partir do panorama histórico desenvolvido até aqui acredito que é possível compreender alguns dos acontecimentos que tiveram grande repercussão na criação do que hoje se considera como canção brasileira, os quais se refletem em vários de seus recursos interpretativos que é o assunto principal desta pesquisa.

---

<sup>28</sup> DE CARVALHO, M. A. Rezende. *O samba, a opinião e outras bossas*. In: Outras conversas sobre os jeitos da canção. Pág. 39. (2004)

<sup>29</sup> BASTOS, R. *A origem do samba como invenção do Brasil*. Pág. 2. (1994)

<sup>30</sup> IDEM, *Ibidem*. Pág. 2.

<sup>31</sup> SANDRONI, C. *Feitiço decente*. Pág. 103. (2001)

## 2.2 Primeira metade do século XX

No final do século XIX e início do século XX, a música popular brasileira teve uma trilogia de compositores cuja importância remete ao fato de que, não somente marcaram época com suas produções, mas também marcaram aspectos rítmico-melódicos da música brasileira cuja influência é evidente em gerações posteriores apesar das diversas novidades vistas nos últimos anos<sup>32</sup>. Segundo Barros:

“Esse notável triângulo musical popular é formado por Joaquim Calado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré, (...) artífices principais de combinações rítmicas e melódicas que passaram a caracterizar a música popular brasileira (...)”<sup>33</sup>.

Na década de 1920, a música popular já contava com uma grande aceitação do público, inclusive das elites cariocas. Não passou muito tempo para que o samba e o choro se integrassem à vida musical do Rio de Janeiro<sup>34</sup>, que se distinguiu desde o começo do século XX pelo seu mundo buliçoso e com presença no espaço urbano de festas e rodas musicais<sup>35</sup>. Uma importante consequência e prova desta aceitação foi a viagem a Paris do grupo liderado por Donga e Pixinguinha denominado Oito Batutas, patrocinada por intelectuais e artistas frequentadores do Cine Palais, local o grupo frequentemente se apresentava<sup>36</sup>. Permanecendo na cidade francesa por nove meses, o grupo teve um intenso contato com os músicos norte-americanos que

---

<sup>32</sup> BARROS, Armando de Carvalho. *A música: sua história geral em quadros rápidos, ambientes históricos, artes comparadas*. Cap. XXXVI (sem paginação). (1973)

<sup>33</sup> IDEM, *Ibidem*.

<sup>34</sup> ALVARENGA, O. *Ibidem*. Pág. 336.

<sup>35</sup> DE CARVALHO, M. A. Rezende. *Ibidem*. Pág. 41.

<sup>36</sup> IDEM, *Ibidem*. Pág. 42.

por lá também se apresentavam naquela época, marcando um dos primeiros contatos da música brasileira com o jazz<sup>37</sup>.

Segundo Sandroni, a palavra “choro” surgiu por volta dos anos 1870 e designava um agrupamento cuja formação clássica era flauta, cavaquinho e violão<sup>38</sup>. Apesar de que o choro se trata de um gênero mais instrumental do que vocal, acredito que ele teve uma importante influência para os principais aspectos que este trabalho aborda. Sobre a ampla liberdade de interpretação presente já no choro, Piedade afirma que:

“Há na musicalidade brasileira um estilo simultaneamente brincalhão e desafiador exibindo audácia e virtuosismo (...) Trata-se de um gesto profundo, impresso já na gênese de alguns gêneros como o choro. Por exemplo, no final do século XIX e início do século XX, período de gênese do choro, a performance era marcada por frases modificadas em relação ao original, como que desafiando seus acompanhantes a segui-lo”<sup>39</sup>.

Segundo Alvarenga, o samba é dividido em duas modalidades, a partir da passagem que teve do morro para a cidade. Uma é o samba que vive onde habitavam as classes paupérrimas da cidade e onde eram cultivadas as escolas de samba, que por volta de 1922 começaram a organizar os ranchos carnavalescos nos morros do Rio de Janeiro, para cuja execução a voz e os instrumentos de percussão estavam constantemente presentes. As linhas vocais muitas vezes, eram divididas em partes corais e solistas, onde este último podia ter uma ampla liberdade para interpretar e até mesmo improvisar melodias sobre um texto pré-estabelecido.

A outra modalidade do samba surge da descida deste do morro à cidade a qual foi criada por compositores que mantinham uma íntima relação com os meios

---

<sup>37</sup> CALADO, C. *O jazz como espetáculo*. Pág. 235. (1990)

<sup>38</sup> IDEM, *Ibidem*. Pág. 103.

<sup>39</sup> PIEDADE, A. *Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical*. In: Simpósio de Pesquisa em Música. Pág. 65. (2006)

musicais dos morros<sup>40</sup>. Constava geralmente de partes como introdução instrumental, estrofe e refrão. A linha melódica da estrofe e refrão era acompanhada por violões e instrumentos de percussão, ou por conjuntos de choro. Dentro deste processo, cabe citar o compositor Noel Rosa e sua importante atuação na difusão do samba que propiciou sua popularização. Logo, na denominada Era do Rádio, o samba é amplamente divulgado em 1930 através do rádio, sendo considerado um dos mais importantes gêneros da música brasileira.

### **2.3 Segunda metade século XX**

Ao mesmo tempo em que os meios de comunicação ampliavam seu alcance através do rádio e da televisão, a música brasileira estabelecia um estreito contato com o jazz e o blues, os quais eram maciçamente divulgados pela mídia. Este fato teve importantes repercussões na produção musical do Brasil do século XX, ao mesmo que as empresas fonográficas viam no país um mercado potencial para a gravação de discos<sup>41</sup>.

A esta altura inicia na cidade do Rio de Janeiro um dos movimentos musicais, considerado como um dos mais importantes do Brasil, a Bossa Nova. Suas importantes figuras, entre as quais compositores, poetas e intérpretes como Tom Jobim, João Gilberto, Nara Leão, Elis Regina, Vinicius de Moraes, entre outros tiveram uma intensa atuação para a criação e recriação da canção no Brasil. Seu começo, marcado historicamente em 1958, com a gravação da canção Chega de Saudade, interpretada por João Gilberto, cujo modo de cantar e tocar violão marca importantes características da interpretação “bossa-novística”. O modo de cantar

---

<sup>40</sup> ALVARENGA, O. *Ibidem*. Pág. 336-343.

<sup>41</sup> MARIZ, V. *Vida musical*. Pág. 143-144. (1997)

bossa nova definido por Tom Jobim como cantar *cool*, é ilustrado por Campos como “cantar sem procura de arroubos melodramáticos, (...) o canto flui como na fala normal<sup>42</sup>.” Segundo Mello, outro dos aspectos mais chamativos na interpretação de João Gilberto é a expectativa de como ele irá cantar frases de uma música já conhecida por ser sido gravada ou cantada<sup>43</sup>. O autor discorre sobre o modo em que João Gilberto introduz elementos de elasticidade e flexibilidade no canto, retardando ou antecipando frases ou sílabas da melodia.

Na década de 60, surge em Minas Gerais outro importante movimento da música brasileira. Em 1963, Milton Nascimento e Wagner Tiso que tocavam juntos desde a adolescência mudam-se para a cidade de Belo Horizonte, onde conhecem os irmãos Márcio e Lô Borges dando início ao “Clube da Esquina”. Em seguida, outros nomes como Toninho Horta, Beto Guedes, Fernando Brant e Flávio Venturini se somam ao movimento, cujo resultado é a gravação do disco “Clube da Esquina” em 1972<sup>44</sup>.

Em seguida, em 1967 aparece o Tropicalismo, movimento encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, cujas canções se caracterizavam por conter letras que se manifestavam contra a ditadura. Acontecimentos de grande relevância foram os festivais onde, somados aos compositores e intérpretes anteriormente citados, se apresentaram também importantes nomes para canção brasileira como Edu Lobo, Chico Buarque, Toquinho, Geraldo Vandré, entre outros.

Entendo que para os fins desta pesquisa essa retomada histórica atende aos objetivos uma vez que remonta a grande diversidade da canção brasileira apontando algumas de suas características principais, compositores e movimentos musicais.

---

<sup>42</sup> CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. Pág. 35. (1986)

<sup>43</sup> MELLO, Z. *Folha explica: João Gilberto*. Pág. 45. (2001)

<sup>44</sup> VIDA. In: Milton Nascimento, 2008. Disponível em <[www.miltonnascimento.com.br](http://www.miltonnascimento.com.br)>

### 3 A variação como recurso interpretativo no canto popular

#### 3.1 Procedimentos metodológicos

Neste capítulo apresento trechos de músicas representativas do cancionário nacional, de autores como Tom Jobim, Dorival Caymmi, João Bosco e Carlos Lyra. Também escolhi gravações e intérpretes de diferentes épocas: João Gilberto (uma gravação de 1961 e outra de 2002), Elis Regina, Sarah Vaughan<sup>45</sup> (ambas de 1979), Leila Pinheiro (1994) e Izabel Padovani (2005).

Todas as partituras de referência utilizadas foram extraídas dos *songbooks* de Almir Chediak, que em sua maioria foram revisadas juntamente com os autores, além de particularmente considerar que são livros de canções que se tornaram muito populares entre músicos e estudantes brasileiros. As transcrições dos trechos selecionados foram feitas por mim, e vale a pena ressaltar que encontrei algumas dificuldades perante os limites da escrita musical para representar todas as nuances executadas pelo intérprete. Para análise em si, apoiei-me nos conceitos de Schoenberg, aprendidos em sala de aula com o professor Sérgio Freitas na disciplina de Fundamentos da linguagem musical que cursei no ano de 2005.

Senti a necessidade de incluir este capítulo após ter concluído os demais apresentados, pois mostrando exemplos de variação melódica e rítmica empregados na canção brasileira, creio que consegui me aproximar ao assunto desta pesquisa, utilizando as ferramentas de transcrição e análise.

Segundo Schoenberg a variação acontece quando alguns elementos são

---

<sup>45</sup> Apesar de não ser brasileira, fiz questão de incluí-la neste capítulo por ser uma cantora que teve uma grande importância na difusão da música brasileira nos Estados Unidos, já que possui dezenas de gravações de temas brasileiros, e inclusive um disco gravado com o lendário guitarrista Hélio Delmiro.

repetidos e outros são modificados. Os conceitos abordados apóiam-se nos *Fundamentos da composição Musical* de Arnold Schoenberg<sup>46</sup>.

A seguir apresento alguns exemplos transcritos e comparados com partituras de referência classificados principalmente em parâmetros de altura e duração, com o objetivo de ilustrar alguns conceitos que, por falta de bibliografia específica, encontram-se descontextualizados em relação ao objeto de estudo nesta pesquisa: a canção brasileira. Neste mesmo capítulo discorro também sobre outros recursos (como por exemplo, *vibrato*, *portamento*) que são apontados em um dos exemplos. Alguns dos exemplos extraídos das partituras de referência foram transpostos para a tonalidade em que o intérprete canta na gravação, com o intuito de facilitar a visualização dos aspectos que pretendo ressaltar.

Segundo Piedade, a “análise musical é uma ferramenta fundamental no estudo de qualquer repertório musical, pois ela ilumina de forma reveladora o texto musical propriamente”. Apesar de que grande parte da música popular não está perpetuada em partituras e sim em gravações fonográficas, a partitura - que, envolve sistemas de notação como *leadsheets*, *songbooks*, *etc.* - e as transcrições têm um papel bastante importantíssimo, na medida em que, muitas vezes, a análise musical aborda aspectos como *performance* e recepção musical<sup>47</sup>.

### **3.2 No parâmetro altura - Variações na melodia**

a) Ornamentação melódica: É o acréscimo de notas de passagem, bordadura, apojaturas.

b) Acréscimo de intervalos: Acontece quando intervalos são acrescentados.

---

<sup>46</sup> SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. Pág. 36-42. (1991)

<sup>47</sup> PIEDADE, A. *Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical*. Pág. 1. (2006)



c) Omissão de intervalos: Ocorre quando alguns intervalos são excluídos.

d) Compressão intervalar: Sucede quando a distância dos intervalos é comprimida.

e) Expansão intervalar: É oposto ao anterior, e consiste na ampliação da distância dos intervalos

f) Intervenção: Consiste na variação que é obtida a traves da mudança da ordem original das notas.

Os exemplos nas figuras 1 e 2 apresentam algumas variações melódicas indicadas com as letras correspondentes às definições de cada tipo de variação comentadas anteriormente.

O primeiro exemplo na figura 1 é um trecho da melodia de introdução da canção “Dindi” de Tom Jobim, interpretada pela cantora Sarah Vaughan<sup>48</sup>. Neste exemplo chamo a atenção somente às alturas das notas. Os aspectos rítmicos não são correlacionados em vista de que o trecho transcrito é cantado *ad libitum*, isto é sem andamento constante.

---

<sup>48</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. Vol. 3. Pág. 43. (1990)

**Figura 1: Exemplo 1 - Variações melódicas – “Dindi”**

Partitura de referência

The image shows a musical score for the song "Dindi". It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The melody is marked with measures 1 through 8. Measures 1, 2, 3, and 4 are marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. Measures 5, 6, 7, and 8 are also marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. The accompaniment consists of eighth notes and quarter notes.

Transcrição Interpretação de Sarah Vaughan

The image shows a musical score for the song "Dindi", specifically Sarah Vaughan's interpretation. It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The melody is marked with measures 1 through 8. Measures 1, 2, 3, and 4 are marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. Measures 5, 6, 7, and 8 are also marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. The score includes annotations: 'A' (Ornamentação melódica) is circled around notes in measures 2 and 4; 'B' (Acréscimo de intervalos) is circled around notes in measures 1, 2, 5, and 8; and 'C' (Omissão de intervalos) is circled around notes in measure 3.

A- Ornamentação melódica

B- Acréscimo de intervalos

C- Omissão de intervalos

O segundo exemplo de variações melódicas apresentado a seguir, é um trecho canção “Só danço samba” de Tom Jobim<sup>49</sup>, correlacionado com a interpretação da cantora Leny Andrade.

<sup>49</sup> CHEDIAK, A. *Songbook Bossa Nova*. 2ed Vol. 2. Pág. 123. (1990)

**Figura 2:** Exemplo 2 – Variações melódicas – “Só danço samba”

Partitura de referência

Transcrição da interpretação de Leny Andrade

B - Acréscimo de intervalos

C - Omissão de intervalos

E- Expansão intervalar

### 3.3 No parâmetro de duração

#### 3.3.1 Variações na métrica:

- a) Deslocamento métrico: Consiste na repetição de uma mesma seqüência de notas ou ritmo em que as notas são deslocadas. Na música popular é bastante comum este tipo de deslocamento através do qual pode um determinado motivo ou frase pode ser antecipada ou retardada.
- b) Deslocamento da acentuação: Acontece com uso de síncopes e

contratempos. Sobre os recursos interpretativos empregados por João Gilberto, Mello ressalta a síncope como um dos mais utilizados pelo cantor. Segundo o autor “esse realce é que cria o impulso rítmico, a leveza, o balanço, o swing<sup>50</sup>”.

Os exemplos nas figuras 3 e 4 apresentam deslocamentos na métrica e deslocamentos de acentuação, ambos transcritos a partir da interpretação de João Gilberto.

O primeiro exemplo que ilustra variações na métrica foi extraído de um trecho da canção “Coisa mais linda” de Carlos Lyra<sup>51</sup>, conforme apresento na figura 3.

**Figura 3:** Exemplo 1 – Deslocamento de retardo e acentuação – “Coisa mais linda”

Partitura de referência



Transcrição da interpretação de João Gilberto

A (retardo)



A- Deslocamento de retardo

<sup>50</sup> MELLO, Z. *Folha explica: João Gilberto*. Pág. 23. (2001)

<sup>51</sup> CHEDIAK, A. *Songbook Bossa Nova*. 2 ed. Vol. 2. Pág. 58-59. (1990)

O segundo exemplo de variações na métrica foi extraído de um trecho da canção “Doralice” de Dorival Caymmi<sup>52</sup>, conforme apresento na figura 4.

**Figura 4:** Exemplo 2 – Deslocamento de antecipação e acentuação – “Doralice”

Partitura de referência



Transcrição da interpretação de João Gilberto

A (antecipação) e B (síncopes)



A- Deslocamento métrico de antecipação

B- Deslocamento de acentuação

### 3.3.2 Variações rítmicas

a) Aumentação rítmica: É alargar o valor das figuras rítmicas.

b) Diminuição rítmica: Consiste na redução do valor das figuras rítmicas.

O seguinte exemplo foi extraído de um trecho da canção “Samba do avião”

<sup>52</sup> IDEM, *Ibidem*. 2 ed. Vol. 5. Pág. 75. (1990)

de Tom Jobim<sup>53</sup> interpretada por Leila Pinheiro, conforme apresentado na figura 5.

**Figura 5:** Exemplo 1 – Aumentação e diminuição rítmica – “Samba do Avião”

Partitura de referência



Transcrição da interpretação da Leila Pinheiro



c) Substituição rítmica: Ocorre quando determinadas figuras são substituídas por outras de aproximada duração. Por exemplo, segundo Sève, na música brasileira, uma das figuras características – a síncope – pode ser interpretada entre<sup>54</sup>:



O exemplo da figura 6, que ilustra uma substituição rítmica foi extraído da canção Mano a Mano de Chico Buarque<sup>55</sup> interpretada pela cantora Izabel Padovani.

<sup>53</sup> IDEM. *Songbook Tom Jobim*. Vol. 3. Pág. 97. (1990)

<sup>54</sup> SÈVE, M. *Vocabulário do Choro*. Pág. 11. (1999)

<sup>55</sup> IDEM, *Songbook Chico Buarque*. Pág. 111. Vol. 3. (1999)

**Figura 6:** Exemplo 1 - Substituição rítmica – “Mano a mano”

Partitura de referência



Transcrição da interpretação da Izabel Padovani



### 3.4 Outros recursos

Acredito que os recursos aqui comentados são identificáveis mais propriamente a través da audição, no entanto comento e exemplifico alguns como:

- a) Mudanças gradativas de intensidade
- b) Acentuação

c) Portamento: De acordo com Fucito, *portamento* é “carregar a voz muito suavemente de uma nota para outra. É um recurso muito efetivo e expressivo quando é empregado de maneira correta<sup>56</sup>.” O autor faz duas afirmações pertinentes sobre o modo em que o *portamento* deve ser aplicado. Em primeiro lugar, declara que o cantor deverá ter cuidado de não parar em nenhuma das notas intermediárias entre as notas de ataque e a de chegada, de modo que o *portamento* seja liso e ininterrupto. Logo, o insta a não empregar o *portamento* muito freqüentemente já

<sup>56</sup> FUCITO, S. *Caruso and the art of singing*. Tradução livre. Pág. 175. (1995)

que isso poderá afetar a regularidade e limpeza no seu cantar *legato*.<sup>57</sup>

d) Vibrato: Donington define o *vibrato* como “uma leve e mais ou menos rápida flutuação da altura de uma nota, empregada para propósitos expressivos. O termo pode referir-se também à flutuação de intensidade.” Referindo-se ao uso do *vibrato* na voz, o autor afirma que muitos professores de canto recomendam uma variação de intensidade, em vez de uma “flutuação” da altura de uma nota. Contudo, conclui que tanto a altura como a intensidade serão onduladas no *vibrato* do cantor<sup>58</sup>.

Na figura 7 apresento novamente o mesmo trecho da canção Dindi, interpretada pela cantora Sarah Vaughan, (apresentada anteriormente na figura 1 para exemplificar o uso de variações melódicas), no entanto agora chamo a atenção para o uso de outros recursos identificáveis através da audição do trecho em áudio.

**Figura 7:** Outros recursos na interpretação Sarah Vaughan na canção “Dindi”



A- Mudanças de intensidade

B- Acentuação

C- Portamento

D- Vibrato

<sup>57</sup> IDEM, *Ibidem*. Pág. 76.

<sup>58</sup> DONINGTON, R. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. Tradução livre. Pág. 697-698. (1980)



e) Uso da voz falada: Na música popular brasileira, temos alguns exemplos de cantores substituem algumas ou várias notas de uma linha melódica, pronunciando o texto da canção com o uso da voz falada.

O exemplo na figura 8 foi é um trecho da melodia da canção “Eu hein Rosa” de João Nogueira. Devido a que não encontrei uma partitura de referência para esta canção optei por transcrever a partir da interpretação da cantora Leila Pinheiro<sup>59</sup>, e correlacionar com a interpretação do mesmo trecho na interpretação da cantora Elis Regina que é quase totalmente falado, apesar de cantar algumas notas do contorno melódico sugerido por Leila Pinheiro.

**Figura 8:** Exemplo da melodia e uso da voz falada – “Eu hein Rosa”

Interpretação Leila Pinheiro



Interpretação Elis Regina

**“Eu... acho que estou é forçando demais as cordas vocais”  
(parcialmente falado)**

<sup>59</sup> PINHEIRO, Leila; Eu hein Rosa. In: *Som Brasil Elis*, 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=J7zdHctos6Y>>

## 4 UMA ANÁLISE DA INTERPRETAÇÃO DE ROSA PASSOS PARA A CANÇÃO SÓ DANÇO SAMBA: CORRELAÇÃO ENTRE ASPECTOS ESTRUTURAIS E RECURSOS INTERPRETATIVOS

### 4.1 Procedimentos metodológicos

Neste capítulo apresento uma análise motívica da canção Só danço samba tendo como referência a partitura publicada no *Songbook Bossa Nova* editada por Almir Chediak e revisada por Antônio Carlos Jobim. Chediak relata que o processo de realização do conhecido livro de partituras aconteceu da seguinte maneira:

“Quando começamos a trabalhar na revisão do *Songbook* da Bossa Nova, Tom estava nos Estados Unidos, e as partituras eram enviadas pelo correio (...). Cada correspondência que chegava era uma nova emoção, só em saber que ali naquele envelope estavam as músicas revisadas pelo próprio Tom (...)”<sup>60</sup>

Sendo assim, acredito que esta partitura constitui o documento mais fiel à composição que utilizado como viés principal para esta análise motívica e posterior correlação com a transcrição da interpretação de Rosa Passos.

Aspectos gerais da canção:

- Bossa Nova
- Tonalidade C
- Forma AABA'

A metodologia utilizada para a análise está baseada nos conceitos de Schoenberg<sup>61</sup> e Scliar<sup>62</sup>. A partir disso, faço uma análise melódica destacando

---

<sup>60</sup> CHEDIK, A. *Songbook Tom Jobim*. Vol. 1. Pág. 4. (1990)

<sup>61</sup> SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. Pág 29 – 56.

procedimentos de estruturação como motivos e frases, assim como de procedimentos de variação motívica.

**Motivo:** Chamado também de inciso, é a mínima unidade musical significante. Segundo Schoenberg, o motivo aparece de maneira marcante característica no início de uma peça e “os fatores constitutivos de um motivo são intervalares, rítmicos e melódicos, os quais são combinados a modo de produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente<sup>63</sup>.”

**Frase:** Utilizo aqui a definição de Schoenberg<sup>64</sup> que define a frase como “uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas”. É a unidade básica de sintaxe musical, uma idéia musical completa que finaliza com uma cadência.

As subdivisões melódicas podem ser realizadas mediante utilização de:

- Pausa e notas longas
- Mudança na direção do movimento melódico (ascendente/descendente)
- Salto melódico, geralmente na direção oposta à qual a linha melódica vinha

se movimentando

- Repetição de padrão melódico ou rítmico
- Mudança de padrão rítmico ou melódico

O termo motivo é empregado para denominar a primeira idéia musical da obra. As variantes diretas desse motivo são denominadas formas-motivo, por isso se usa a1, a2, a3, assim sucessivamente. Quando surge um novo motivo, ou uma

---

<sup>62</sup> SCLIAR, E. *Fraseologia musical*.

<sup>63</sup> SCHOENBERG, A. *Ibidem*

<sup>64</sup> IDEM, *Ibidem*.

forma-motivo mais remota – submetida a variações mais profundas – muda-se para a letra b, c e assim por diante.

## 4.2 Análise motívica da partitura de referência.

Figura 9: Partitura de referência

*Só danço samba*

Tom Jobim & Vinicius de Moraes

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff contains measures 1-4, the second 5-7, the third 8-13, the fourth 14-17, the fifth 18-21, and the sixth 22-27. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets, as well as first and second endings.

#### 4.2.1 Parte A

O primeiro motivo da canção denominado motivo a começa em anacruse e se estende até o primeiro tempo do compasso 1. É composto por cinco semicolcheias com as notas sol e lá. O segundo motivo a1 é idêntico ao anterior a, porém deslocado metricamente para a segunda semicolcheia do tempo dois no compasso 1. O terceiro motivo b começa no compasso 3 e é composto por cinco colcheias tercinadas, sendo a última ligada a uma semínima pontuada ocasionando uma síncope. As três primeiras notas deste motivo são cromáticas: mi, mi bemol, e ré em direção descendente. Em seguida, as notas si e lá, em direção descendente, completam o motivo com intervalos de terça menor e segunda maior, respectivamente.

Cabe ressaltar aqui o contraste entre os motivos a e a1 e o motivo seguinte, b. O contraste ocorre entre a linearidade dos motivos a e a1 compostos por semicolcheias e o contorno descendente do motivo b formado por tercinas. Deste modo, juntando os motivos a e a1, e o motivo b temos a primeira frase, conforme apresento na figura 10.

**Figura 10:** Frase 1 – Partitura de referência



Em seguida, os motivos a e a1 são repetidos quase literalmente, porém uma nota é acrescentada ao motivo a1 no contratempo do tempo dois no sexto compasso. Considero este motivo como motivo a2. Os motivos a e a2 formam a Frase 2, que começa em anacruse, na quarta semicolcheia no tempo dois do compasso 4, conforme apresento na figura 11.

**Figura 11:** Frase 2 - Partitura de referência



A junção das frases 1 e 2 estabelece um período, que é a combinação de duas ou mais frases complementares, em que a segunda é percebida como uma resposta à primeira, sendo a primeira frase no antecedente<sup>65</sup> e a segunda no conseqüente<sup>66</sup>. A frase antecedente é uma frase suspensiva, pois conclui no acorde D7 que é dominante da dominante e a frase conseqüente é conclusiva, pois finaliza no acorde C que é a tônica<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Schoenberg afirma que o período se caracteriza por adiar a repetição imediata da primeira frase, inserindo formas-motivo contrastantes, perfazendo assim a primeira metade do período: o antecedente. SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. Pág. 49.

<sup>66</sup> Após o elemento de contraste, a repetição não pode ser muito adiada, daí o fato da segunda metade, o conseqüente, ser construída como uma espécie de repetição do antecedente. IDEM, *Ibidem*.

<sup>67</sup> Quanto ao tipo de cadência com que determinada frase é finalizada, ela pode ser suspensiva, quando não finaliza no acorde de tônica, ou conclusiva quando termina no acorde de tônica. SCLIAR, E. APUD MATTOS, L. *Fraseologia musical*. 15.

**Figura 12:** Período - Frase 1 e 2 – Partitura de referência

Frase antecedente suspensiva

Frase conseqüente conclusiva (Repetição)

Na seqüência da forma-canção a parte A é repetida.

#### 4.2.2 Parte B

O primeiro motivo desta seção denominado motivo c é composto pela célula rítmica formada pelas figuras semicolcheia- colcheia- semicolcheia. Alvarenga indica que esta figura, para alguns estudiosos é a origem, e para outros é uma apenas uma sistematização, do ritmo sincopado brasileiro de admirável variedade e sutileza<sup>68</sup>, conforme apresentada na figura 13.

**Figura 13:** Figura “música brasileira”.



<sup>68</sup> Alvarenga, O. *Música popular brasileira*. Pág. 20.



O motivo c apresenta a repetição da nota ré quatro vezes e se estende até a terceira semicolcheia do tempo dois, no compasso 10. O motivo b1 começa em anacruse na última semicolcheia do décimo compasso e se estende até o décimo compasso 3. As figuras rítmicas que a compõem são idênticas as do motivo c, ligadas a uma mínima e semínima. Sendo semelhante ao motivo b pelo seu contorno melódico descendente, também está composto por notas cromáticas (lá e sol sustenido), seguido por intervalos de terça menor e segunda maior (mi e ré). Juntando os motivos c e b1, temos a frase 3, conforme apresento na figura 14.

**Figura 14:** Frase 3 – Partitura de referência



O que vem a seguir na quarta frase inicialmente é uma transposição do motivo c, com um prolongamento da nota final, aqui denominado motivo c1.

O segundo motivo desta frase é uma variação do b1. O motivo b2 é composto pela figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia, com pequenas variações rítmicas. Melodicamente, apresenta três notas cromáticas descendentes. (si, si bemol e lá)

O último motivo desta quarta frase, motivo d começa no contratempo do tempo dois no compasso 15 e se estende até a primeira semicolcheia do décimo sétimo compasso. Está composto por colcheias e semicolcheias, sendo uma variação do a. O seu contorno melódico é primeiramente ascendente composto

pelas notas ré, mi, e sol. A nota sol que se repete três vezes, logo inverte seu contorno melódico descendo pelas notas fá, mi e ré em grau conjunto descendente.

Deste modo, a quarta frase é formada pelos motivos c1, b2 e d.

**Figura 15:** Frase 4



#### 4.2.3 Re-exposição parte A

Após a parte B, a parte A é re-exposta com algumas variações rítmicas sugeridas pelo próprio compositor para os motivos a, a1, e a2. No motivo a o valor da nota lá é prolongado, sendo as semicolcheias substituídas por colcheias. Tendo em vista que esta nota aparece três vezes em cada motivo, ocorre um deslocamento da acentuação. As cinco primeiras semicolcheias passam a valer uma colcheia, e a última uma colcheia pontuada. No motivo a2 a nota dó encontra-se deslocada para o contratempo do tempo um do próximo compasso e, seu valor é diminuído de colcheia ligada a uma mínima para uma semínima pontuada (figura 16).

Figura 16: Exposição Frases 1 e 2 – Partitura referência

**A**

**a**                      **a1**                      **b**

**a**                      **a2**

5                      6                      7                      81.                      92.

Re-exposição Frases 1 e 2 – Partitura de referência

**A'**

**a**                      **a1**                      **b (sem variação)**

**a**                      **a2**

17                      18                      19                      20                      21

22                      23                      241.                      25                      262.                      27

### 4.3 Correlações entre partitura de referência e transcrição da interpretação de Rosa Passos

Figura 17: Transcrição da interpretação de Rosa Passos

#### *Só danço samba*

Intérprete: Rosa Passos  
Transcrição: Romy Martinez

The musical score for "Só danço samba" is presented in a single system with eight staves. The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 1 through 32 are placed above the notes. The score concludes with a double bar line at the end of the 32nd measure.

### 4.3.1 Parte A

#### 4.3.1.1 Frase 1

A frase 1 não apresenta variações de altura em relação à partitura de referência. No entanto, ambos motivos são deslocados metricamente. Os motivos a e a1 são retardados no valor de uma colcheia, começando na segunda semicolcheia do tempo um. Vale ressaltar, que a intérprete acentua a segunda nota em ambos motivos. Conforme circulado na figura 18, também é possível identificar uma pequena aumento rítmica entre os motivos a e a1 que cujo resultado é a figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia.

**Figura 18:** Motivos a e a1

Partitura de referência



Transcrição interpretação Rosa Passos

Deslocamento métrico de retardo a

a1



Aumentação rítmica

O motivo b não apresenta variações do ponto de vista melódico em relação à partitura de referência. Novamente neste motivo as variações são rítmicas. Ocorre deslocamento métrico por antecipação e aumento rítmico.

A primeira nota do motivo b (mi) é antecipada para a segunda semicolcheia do tempo dois no compasso 2. O valor de cada uma das notas também é modificado. Sendo assim, as notas mi, mi bemol, ré e si, passam a durar o equivalente a uma semínima estabelecendo uma polirritmia.

**Figura 19: Motivo b**

Partitura de referência



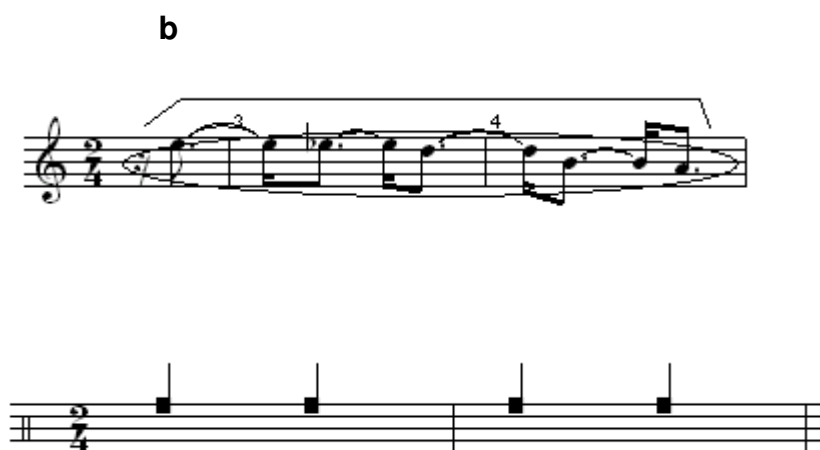
Motivo b - Interpretação de Rosa Passos



Aumentação rítmica

Se relacionada com os pulsos do compasso, neste caso 2/4, observa-se uma espécie de sobreposição de pulsos de semínimas deslocados, criando um efeito polirrítmico, conforme apresento na figura 20.

**Figura 20: Relação entre a rítmica da interpretação e a pulsação original**



A meu ver a intérprete pode ter utilizado os recursos de antecipação, alongamento, que através da regularidade no motivo b destaca as notas prolongando a duração das mesmas e ativando a rítmica através de sincopes. Vale destacar que este recurso foi empregado sobre notas cromáticas - uma característica bastante presente na Bossa Nova - as quais são bastante valorizadas através destes recursos de variação.

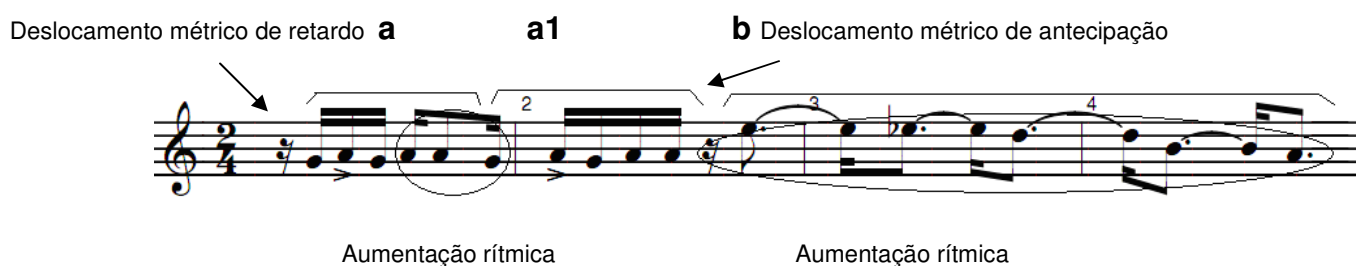
Destaca-se ainda o equilíbrio dos recursos empregados entre os motivos a, a1 e b, que alterna deslocamento métrico de retardo e antecipação. Deste modo, a correlação da frase 1 entre partitura de referência e da transcrição da interpretação Rosa Passos se apresenta da seguinte maneira:

**Figura 21: Frase 1**

Partitura de referência



Frases 1 - Interpretação Rosa Passos



#### 4.3.1.2 Frase 2

No compasso 5, a repetição do motivo a é substituída por pausas que se estendem até o contratempo do tempo dois.

O motivo a2 apresenta deslocamento de retardo no valor de uma colcheia, no entanto, a última nota dó é antecipada. Na mesma nota (dó) verifica-se o emprego de dois recursos de variação: diminuição e deslocamento rítmico. Destaca-se que a última nota deste motivo (dó), ao ser antecipada no valor de uma semicolcheia, acaba eliminando a síncope da partitura de referência.



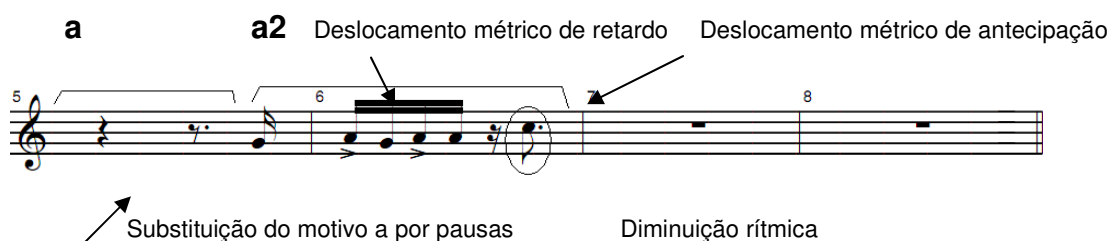
**Figura 22: Frase 2**

Partitura de referência

**a**                      **a2**



Transcrição da interpretação de Rosa Passos



#### 4.3.2 Re-exposição da Parte A

Na re-exposição da parte A, a cantora Rosa Passos conserva as variações rítmicas de sua interpretação feitas na primeira exposição, portanto as diferenças do ponto de vista rítmico entre a partitura de referência e transcrição da interpretação são as mesmas para os motivos a, a1, b (Frase1) e a, a2 (Frase 2).

No entanto, observam-se variações melódicas na repetição do motivo b, ocorrendo uma expansão intervalar. O contorno inicialmente cromático do motivo é alterado. A primeira nota (mi) permanece na sua altura, mas a seguinte nota (mi bemol) é substituída pela nota lá uma quarta justa acima. O intervalo de segunda menor (mi-mi bemol) é omitido e o intervalo de terça menor (ré – si) da partitura de referência é substituído pela terça menor envolvendo as notas mi e dó. Finalmente, a os intervalos de segunda maior entre si é lá também são substituídos por uma

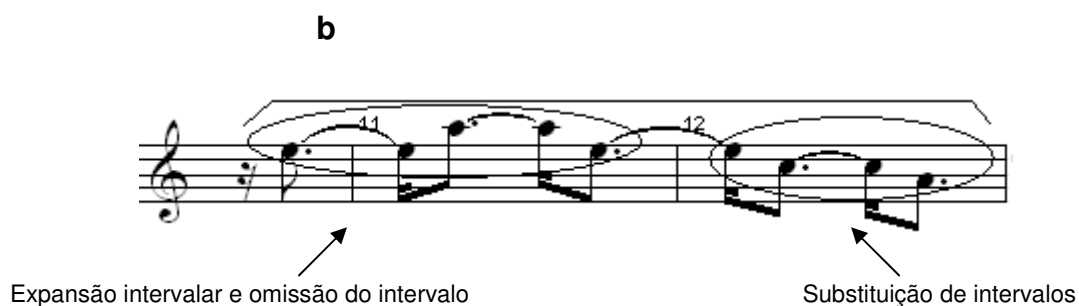
terça menor, com as notas dó e lá. O resultado final é a transformação do motivo b, com características cromáticas, em um arpejo de lá menor que se realiza sobre o acorde de D7 (figura 23).

**Figura 23:** Re-exposição motivo b

Partitura de referência



Transcrição da interpretação de Rosa Passos



### 4.3.3 Parte B

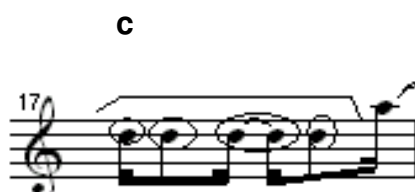
#### 4.3.3.1 Frase 3

O motivo c não apresenta variações de altura. As variações novamente são rítmicas, ocorrendo deslocamento métrico por antecipação e aumentação rítmica. A primeira nota do motivo c é antecipada no valor de uma semicolcheia ocasionando uma síncope. Logo ocorre uma aumentação rítmica que estende o motivo até o

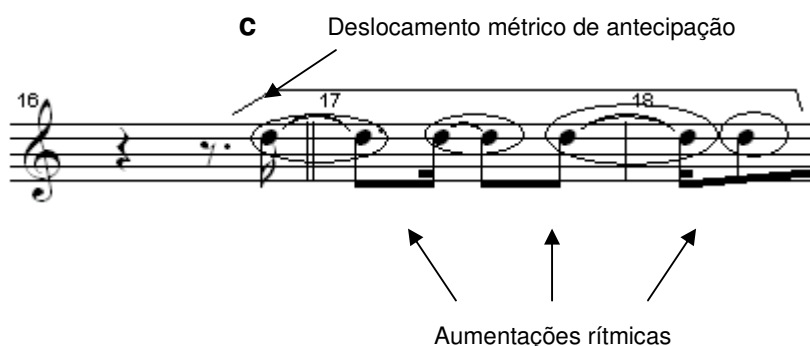
contratempo do tempo um do compasso seguinte (c. 18). As figuras da nota ré que se repete quatro vezes são substituídas por notas de maior valor, com exceção da última que mantém seu valor, apesar de ter sido deslocada. A primeira figura é aumentada para o valor de uma semínima, substituindo a semicolcheia. A segunda figura é aumentada para o valor de uma colcheia pontuada, em vez da colcheia. A terceira figura apresenta a mesma augmentação que a segunda, conforme indicado na figura 24.

**Figura 24:** Motivo c

Partitura de referência



Transcrição da interpretação de Rosa Passos



O motivo b1 é deslocado metricamente por retardo para a terceira semicolcheia do compasso 18. A primeira nota do motivo (lá) que aparece duas

vezes na partitura de referência é substituída por uma nota que equivale o valor de ambas, uma semínima. A figura da segunda nota (sol sustenido) passa a ser equivalente ao valor de uma semínima, em vez de semicolcheia. A nota sol (natural) é adicionada ao motivo ocasionando um intervalo cromático descendente em relação à nota anterior (sol sustenido). A seguinte nota (mi) é aumentada para o valor de uma semínima, substituindo a colcheia. Por último a figura da nota ré é diminuída para o valor de uma colcheia pontuada.

**Figura 25: Motivo b1**

Partitura de referência

**b1**

Transcrição da interpretação Rosa Passos

**b1**

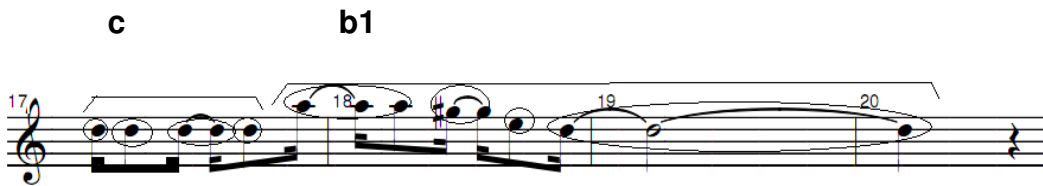
Aumentações rítmicas

Diminuição rítmica

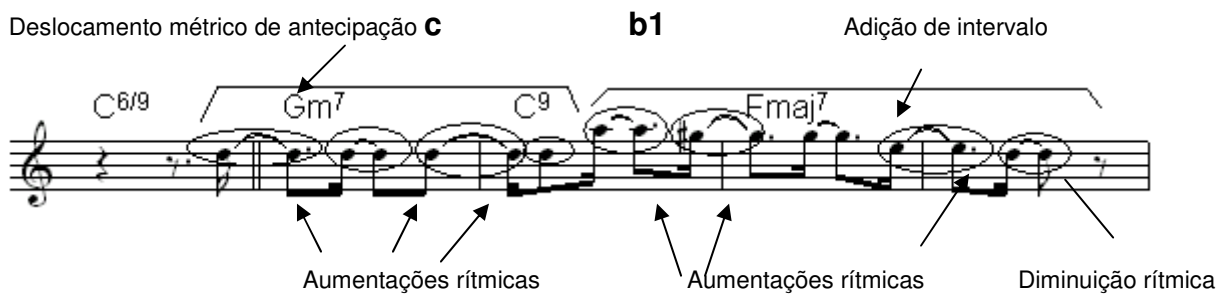
Assim sendo, os motivos c e b1 são correlacionados conforme apresento na figura 26.

**Figura 26: Frase 3**

Partitura de referência



Transcrição interpretação Rosa Passos



Apesar de que este trabalho não aborda aspectos harmônicos, vale destacar nesta frase a criação de uma linha cromática, que com a aumento das notas, enfatiza a décima terceira maior e menor do acorde de C7 (lá e lá bemol). Esse cromatismo tem sol como nota de chegada (nona de Fmaj7).

#### 4.3.3.2 Frase 4

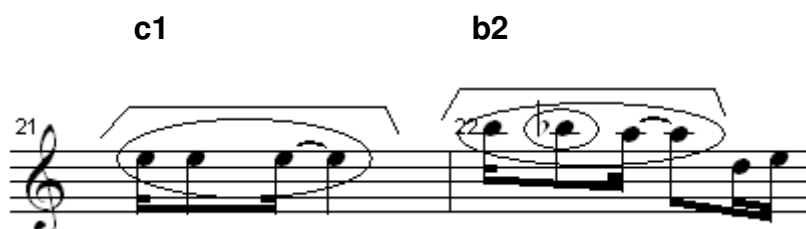
O motivo c1 não apresenta variações de altura, mas inclui deslocamento por retardo e diminuição rítmica. As figuras de semicolcheia, colcheia e semínima da

partitura de referência são substituídas na interpretação de Rosa Passos por quatro figuras tercinadas, sendo a primeira uma pausa.

O motivo b2 apresenta variações rítmicas e de altura em relação à partitura de referência. A interpretação de Rosa Passos apresenta omissão de intervalo, deslocamento métrico de antecipação e substituição das figuras rítmicas. O intervalo cromático, que, havia entre as notas si e si bemol na partitura de referência, é omitido sendo repetida a mesma nota si, no lugar de si bemol. As figuras rítmicas da partitura de referência (semicolcheia e colcheia) são substituídas por tercinas e uma colcheia. O motivo é descolado por antecipação para a segunda tercina do tempo dois no compasso 21.

**Figura 27:** Motivos c1 e b2

Partitura de referência



Transcrição da interpretação de Rosa Passos

**c1** Deslocamento de retardo      **b2** Deslocamento de antecipação



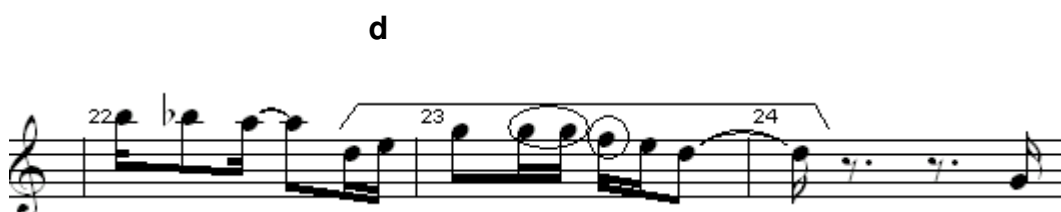
Diminuição rítmica

Substituição rítmica e omissão de intervalo

O motivo d apresenta variações de altura e ritmo. A nota fá é adicionada na terceira semicolcheia do compasso 22, entre as notas mi e sol. Ocorre uma expansão intervalar com a adição da nota lá, que substitui a repetição da nota sol na partitura de referência. Em seguida, a ordem dos graus conjuntos descendentes entre as notas fá, mi e ré, são alterados para mi, fá e ré. Também ocorre deslocamento de antecipação e aumento rítmico. O motivo d é antecipado para a segunda semicolcheia do tempo dois do compasso 22. Sendo duas figuras substituídas por colcheias pontuadas, o motivo é aumentado no valor de uma colcheia.

**Figura 28:** Motivo d

Partitura de referência

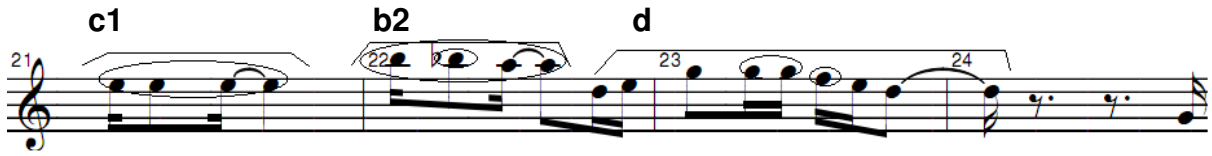


Transcrição da Interpretação de Rosa Passos



**Figura 25: Frase 4**

Partitura de referência



Transcrição da interpretação de Rosa Passos

**c1** Deslocamento de retardo  
**b2** Deslocamento de antecipação  
**d** Deslocamento de antecipação

Diminuição rítmica      Substituição rítmica e Omissão de intervalo      Aumentação rítmica, adição de intervalo, expansão intervalar e intervenção (alteração na ordem das notas)

#### 4.3.4 Segunda re-exposição parte A

Na segunda re-exposição da parte A, as frases 1 e 2 mantêm as mesmas variações rítmicas e melódicas feitas por Rosa Passos na primeira re-exposição, com exceção do motivo b que é aumentado ritmicamente estendendo-se até o compasso 29, conforme apresento na figura 24.

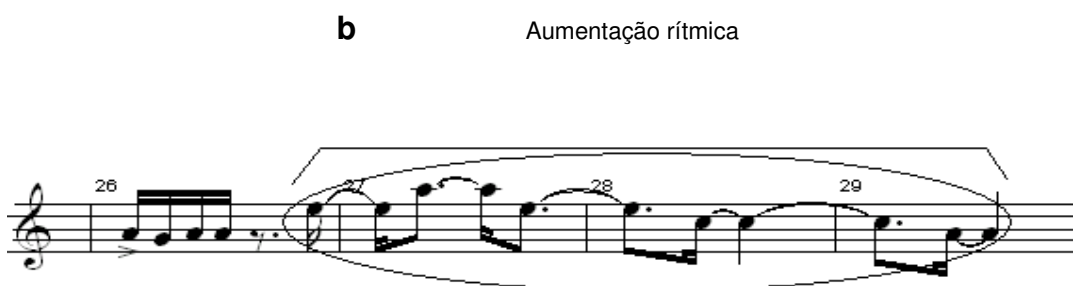


**Figura 29:** Segunda re-exposição parte A – motivo b

Partitura de referência



Transcrição da interpretação de Rosa Passos



Concluo esta análise citando a seguir uma importante observação de Mello sobre o João Gilberto, pois acho que a mesma se aplica à interpretação de Rosa Passos e sintetiza os principais aspectos abarcados nesta análise:

“Aí reside um dos fascinantes atrativos do canto de João Gilberto, a expectativa, sempre contemplada, de como ele irá desenvolver as frases de uma música já cantada ou gravada. É que João **[como Rosa Passos, colocação minha]** introduz elementos de elasticidade e flexibilidade (...). Retardando sílabas ou frases, ele deixa o violão seguir adiante para alcançá-lo mais tarde, apressando-se ou encurtando o que ainda falta; outras vezes antecipa-se, emendando versos um no outro, fora do lugar em que deveriam estar, e fica aguardando a chegada do violão para seguirem juntos novamente<sup>69</sup>.”

<sup>69</sup> MELLO, S. *Folha explica: João Gilberto*. Pág. 45. (2001)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta pesquisa tentei trazer para a partitura alguns dos recursos interpretativos que são empregados no canto popular. Creio que ainda há poucos trabalhos deste tipo na área vocal, pois apesar de existir bastante material escrito sobre o assunto, não foram encontradas análises que tragam para a partitura alguns recursos interpretativos que podem ser visualizados através da transcrição. Apesar de considerar que este trabalho pode ser aperfeiçoado a partir desta primeira experiência, considero que os dados aqui presentes podem servir como um apontamento inicial sobre o estudo da interpretação na área vocal.

O primeiro capítulo procurou definir a interpretação, bem como estabelecer algumas características da mesma segundo os diferentes períodos da história desde o final da renascença até o romantismo e primeira metade do século XX. Acredito que alguns aspectos e características da interpretação na música antiga estão indiretamente relacionados à prática do canto popular. Apesar da escrita musical ter alcançado um alto grau de especificidade, existe atualmente na música popular uma ampla liberdade de interpretação - como houve por exemplo, na renascença – na qual reside justamente um dos seus maiores atrativos.

O objetivo do segundo capítulo foi situar a canção no Brasil, iniciando pelo período colonial, primeira e segunda metade do século XX. Entendo que muitos acontecimentos sócio-culturais foram de grande relevância para o desenvolvimento da música popular brasileira, onde a dança e o canto estiveram sempre presentes em diversos encontros musicais, destacando-se pela liberdade de interpretação, incluindo também a prática da improvisação. Considero também, que o estudo deste

capítulo foi de vital importância para minha formação nesta etapa universitária, a fim de conhecer um pouco mais sobre a trajetória de compositores e intérpretes que admiro bastante. Creio que este capítulo antecedeu muito bem a análise realizada posteriormente, onde pude corroborar que na música popular brasileira a partitura de uma composição musical pode ser interpretada considerando que o que está escrito não é exatamente o que é executado na prática.

No terceiro capítulo busquei definir e exemplificar alguns recursos interpretativos encontrados no canto popular, ressaltando principalmente os recursos que se referem às variações de altura e duração, os quais são identificáveis através das transcrições. Particularmente a transcrição das variações rítmicas resultou ser um desafio, pela imensa quantidade de deslocamentos e acentuações presentes na divisão das frases dos intérpretes selecionados. No entanto, cada trecho transcrito trouxe os elementos que buscava e ainda outros bastante enriquecedores contribuindo para o melhor entendimento destes procedimentos no contexto da canção brasileira.

Acredito que a metodologia de análise no quarto capítulo, cumpriu sua função nesta pesquisa, a de identificar alguns recursos interpretativos empregados no canto popular brasileiro que puderam ser identificados na partitura através das correlações realizadas. Nesta foram identificadas, principalmente variações no parâmetro de duração, e algumas variações no parâmetro de altura. Dentro do parâmetro de duração foram identificadas variações de deslocamento métrico de antecipação e retardo, deslocamentos de acentuação mediante o uso de síncopes e contratempos, bem como variações rítmicas de aumento e diminuição. No parâmetro altura destacam-se as variações melódicas - através de acréscimo de intervalos, omissão de intervalos, compressão e expansão intervalar e intervenção -

que também foram identificadas tanto nos curtos exemplos selecionados quanto na análise aprofundada.

A meu ver, a cantora Rosa Passos tem atingido um alto nível de interpretação, empregando uma série de recursos, principalmente do ponto de vista rítmico, que foram apresentados na análise da canção Só Danço Samba.

Pelo exposto anteriormente, creio que este trabalho, conseguiu trazer para a análise musical alguns dos recursos empregados na interpretação da canção brasileira. Apesar de que, em parte, alguns destes recursos serão provavelmente empregados intuitivamente por muitos cantores, acredito que estes podem ser exercitados e como parte da prática musical de qualquer intérprete, aliados ao estudo da técnica vocal, da rítmica e da harmonia que contribuirão significativamente para solidificar e ainda criar muitos outros recursos interpretativos fazendo uso das infinitas nuances da voz como instrumento musical.

Finalmente considero que esta investigação também poderá contribuir para futuras pesquisas dentro desta área.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1975.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins, 1980.

BARROS, Armando de Carvalho. **A música: sua história geral em quadros rápidos, ambientes históricos, artes comparadas**. Rio de Janeiro: Americana, 1973.

BASTOS, Rafael M. **A origem do samba como invenção do Brasil: Sobre “Feitio de oração”, de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?)** Florianópolis, PPGAS/UFSC, 1994.

CALADO, Carlos. **O Jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva 1986.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. **O samba, a opinião e outras bossas na construção republicana do Brasil**. In: **Decantando a República: Outras conversas sobre os jeitos da canção**. Rio de Janeiro. 2004.

CASTAGNA, Paulo. **Música indígena e afro-brasileira: relatos e iconografia dos séculos XVI e XVII. Apostila do curso de história da música brasileira**. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Bossa Nova**. 2. Ed. Volumes 2 e 5. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

\_\_\_\_\_. **Songbook Chico Buarque**. Volume 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

\_\_\_\_\_. **Songbook Tom Jobim**. Volumes 1, 2, e 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

DART, Thurston. **Interpretação da música**. São Paulo: M. Fontes, 1990.

DONNINGTON, Robert. “Interpretation” in GROVE, George. **The new Grove Dictionary of Music and Musicians**. Volume 9. Londres: Macmillan Publishers, 1980.

\_\_\_\_\_. “Vibrato” in GROVE, George. **The new Grove Dictionary of Music and Musicians**. Vol. 19. Londres: Macmillan Publishers, 1980.

FORTES, Leandro Rodrigues. **A aplicação da rítmica brasileira na improvisação: uma abordagem sobre algumas possibilidades.** [trabalho de conclusão de curso] Florianópolis. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.

FUCITO, Salvatore. **Caruso and the art of singing.** New York: Dover, 1995.

GARCIA, Leonardo Corrêa. **Aspectos da improvisação jazzística: a arte da composição em tempo real** [trabalho de conclusão de curso]. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2004.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart.** São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação musical.** São Paulo: Annablume, 2007.

MARIZ, Vasco. **Vida musical.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1997.

MATTOS, Fernando Lewis. **Fraseologia musical** [texto extraído do polígrafo da disciplina de Forma e Análise musical] Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (sem data)

MED, Bohumil. **Teoria da música.** 4. ed. Musimed: Brasília, 1996.

MELLO, Zuzana Homem de. **Folha explica: João Gilberto.** Publifolha: São Paulo, 2001.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. **Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical.** Artigo publicado no Simpósio de Pesquisa em Música. 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Adeus à MPB. In: Decantando a República: Outras conversas sobre os jeitos da canção.** Rio de Janeiro. 2004.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical.** São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SCLIAR, Esther. **Fraseologia musical.** Porto Alegre: Movimento, 1982.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. 5ª ed. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do Choro: Estudos e composições.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

## OUTRAS FONTES

### Referências discográficas

ANDRADE, Leny; LUBAMBO, Romero. **Coisa fina**. Rio de Janeiro: Perfil musical, 1994

GILBERTO, João. **João Gilberto**. Rio de Janeiro: Odeon, 1961.

\_\_\_\_\_. **Live at Umbria Jazz**. Umbria: Egea, 2002.

PADOVANI, Izabel; SAGIORATTO, Ronaldo. **Tons**. Vienna: Gillard Music, 2005.

PASSOS, Rosa. **Curare**. Rio de Janeiro: Deckdisc, 1991.

PINHEIRO, Leila. **Isso é bossa nova**. Rio de Janeiro: EMI - Odeon, 1994.

REGINA, Elis. **Essa Mulher**. Rio de Janeiro: Philips, 1979.

VAUGHAN, Sarah; DELMIRO, Hélio. **Copacabana**. Rio de Janeiro: Polygram, 1979.

### Internet

NASCIMENTO, Milton. **Vida**. [www.miltonnascimento.com.br](http://www.miltonnascimento.com.br), acessado em 20/09/2008.

PASSOS, Rosa. **Biografia**. [www.rosapassos.com.br](http://www.rosapassos.com.br), acessado 10/10/2008.

PINHEIRO, Leila. Eu hein Rosa. [www.youtube.com](http://www.youtube.com), acessado em 10/11/2008.

Wikipédia: Enciclopédia livre, **Beco das Garrafas** <http://pt.wikipedia.org>, acessado em 08/09/2008.

## ANEXOS

- Partitura de referência de “Só danço samba”, presente no Songbook Bossa Nova.
- Partitura da transcrição da Interpretação da canção “Só danço samba” por Rosa Passos
- CD contendo os respectivos áudios.



# Só danço samba

TOM JOBIM E VINICIUS DE MORAES

C♯	F7(9)	D7(9)	G7(13)	G7(b13) G7(#5)	Gm7
C7(9)	F7M	F6	Am7	A7	G7(b9)

C♯ / F7(9) / D7(9) Vai vai vai vai vai // Dm7(9) / G7(#5) /  
 danço samba Só danço samba Vai vai vai vai vai Só danço samba Só danço samba Vai  
 / F7(9) / C♯ / F7(9) / D7(9) // Dm7(9) / G7(#5)  
 Só danço samba Só danço samba Vai vai vai vai vai Só danço samba Só danço  
 C♯ // Gm7 / C7(9) / F7M / F6 / Am7 / D7(9) / Dm7(9) A7 Dm7 G7(b9) /  
 samba Vai Já dancei o twist até demais Mas não sei Me cansei Do calipso Ao chá chá chá  
 C♯ / F7(9) / D7(9) Vai vai vai vai vai // Dm7(9) / G7(13) G7(b13) C♯ /  
 danço samba Só danço samba Vai vai vai vai vai Só danço samba Só danço samba Vai

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a C♯ chord. The melody features eighth-note patterns with triplets. The second staff continues the melody and includes a first ending marked '1ª vez' and a second ending marked '2ª vez'. The third staff shows a series of chords: C7(9), F7M, F6, Am7, D7(9), Dm7(9), and A7. The fourth staff continues the melody with chords Dm7, G7(b9), C♯, F7(9), D7(9), and Dm7(9). The fifth staff concludes the piece with chords G7(13), G7(b13), and C♯, followed by a double bar line and a final C♯ chord.

Copyright by JOBIM MUSIC.  
 Copyright by TONGA EDITORA MUSICAL LTDA.  
 Av. Rebouças, 1700, conj. 3 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados.

## Só danço samba

Intérprete: Rosa Passos  
Transcrição: Romy Martinez

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 32. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the piece. The score ends with a double bar line at measure 32.