

PRINCÍPIOS DA IDENTIDADE E DA HARMONIA IDIOMÁTICA DE ANTONIO CARLOS JOBIM

Principles of Identity and Idiomatic Harmony of Antonio Carlos Jobim

BASTOS, Celso,¹ & LOPES, Eduardo²

Resumo

Este artigo tem como objetivo demonstrar que os processos de cifragem utilizados pelo compositor brasileiro Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim) estavam muitas vezes ligados à sonoridade almejada por ele e não apenas à facilitação de leitura para os intérpretes, apontando assim questões de uma identidade pessoal artística. Acreditamos que tal abordagem, no que concerne à harmonia, pode contribuir para futuras investigações, bem como para uma melhor compreensão da obra e do processo criativo desse que foi um dos mais importantes compositores de música popular do século XX. Os exemplos foram extraídos das canções *Corcovado* (Tom Jobim), *Por toda a minha vida* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Por causa de você* (Tom Jobim e Dolores Duran), *Dindi* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Ela é carioca* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) e *Caminhos cruzados* (Tom Jobim e Newton Mendonça), tendo como referência as publicações *Songbook Tom Jobim* editado por Chediak, e *Cancioneiro Jobim*, concebido por Tom e Paulo Jobim, além dos manuscritos e das gravações originais do compositor. No tocante à análise harmônica, os procedimentos e a metodologia têm como referência a cifragem analítica adotada por Guest.

Abstract

This article aims to demonstrate how the chord symbols used by the Brazilian composer Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim) were often linked to the desired sonority of the piece as to the reading facilitation for the interpreters, therefore ensuing principles musical identity. We believe that such an approach, with respect to harmony, can contribute to future investigations, as well as to a better understanding of the work and the creative process of one of the most important composers of popular music of the 20th century. The examples were taken from the songs *Corcovado* (Tom Jobim), *Por toda a minha vida* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Por causa de você* (Tom Jobim e Dolores Duran), *Dindi* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Ela é carioca* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) and *Caminhos cruzados* (Tom Jobim e Newton Mendonça), with reference to the publications *Songbook Tom Jobim*, edited by Chediak, and *Cancioneiro Jobim*, by Tom and Paulo Jobim, Jobim, in addition to the manuscripts and the composer's original recordings. In terms of harmonic analysis, the procedures and the methodology are based on Guest analysis construct.

Palavras-chave: *Tom Jobim; harmonia; música popular brasileira; estética musical.*

Key-words: *Tom Jobim; harmony; brazilian popular music; musical aesthetics.*

Data de submissão: fevereiro de 2020 | **Data de aceitação:** setembro de 2020.

¹ CELSO BASTOS – Escola de Música de Brasília. BRASIL. E-mail: celsobastos@almabrasileira.com.

² EDUARDO LOPES – Departamento de Música, Universidade de Évora. PORTUGAL. E-mail: el@uevora.pt.

INTRODUÇÃO

Formulações sobre identidade artística e estética de músicos são parte integrante da definição do génio musical, bem como parâmetro fundamental para a integração nos respetivos cânones. Músicos como J. S. Bach, L. V. Beethoven, John Coltrane, e John Lennon têm em comum o reconhecimento de grandes qualidades artísticas, bem como as facilmente reconhecidas diferentes identidades artísticas pessoais entre cada um deles. Na realidade, facilmente se depreende que muito do interesse da arte passa pela inclusão de diferentes ingredientes ou características e como estes são organizados. Se assim não fosse, e a título de exemplo, não fomentaríamos ao longo da história, a inerente pluralidade e identidade dos muitos instrumentos musicais existentes (Lopes, 2013). No que respeita à composição musical, procura-se a identidade de cada compositor também da forma individual e específica como os diferentes parâmetros sonoros são edificados, podendo até chegar-se a conclusões sobre a existência de “assinaturas” composicionais: estruturas idiossincráticas de cada compositor (Lopes, 2008).

Desde o surgimento do baixo cifrado, no final do século XVI e início do século XVII, que processos e sistemas de cifragem harmónica vêm sendo amplamente utilizados como uma importante ferramenta para a otimização e a “simplificação” da notação para compositores e intérpretes. Alguns passaram por modificações ao longo dos séculos e outros caíram mesmo em desuso, ficando sua utilização quase totalmente restrita à música histórica, como é o caso do supracitado baixo cifrado. Isso se deve em parte ao facto de que no contexto das maiores densidades harmónicas surgidas a partir de meados do século XIX e, posteriormente, da música moderna, fica evidente a inadequação do sistema de baixo cifrado. Ao lidarmos, por exemplo, com as inversões dos acordes de 9^a e 13^a, chegamos a um emaranhado de números sobrepostos, que além de não evidenciarem a função do acorde, fazem com que a motivação inicial do sistema (otimização da notação) perca o sentido.

Independentemente da adequação ou não de cada um desses processos ou sistemas a determinados géneros e/ou estilos musicais, uma questão relevante é que todos eles pressupõem sempre alguma liberdade na interpretação, pois embora determinem as notas do acorde, não determinam, com exceção do baixo, a sua disposição.

A compreensão e a análise de tais processos de cifragem pode constituir uma importante ferramenta para uma melhor compreensão da obra e identidade estética de inúmeros compositores que utilizaram e utilizam cifras no processo composicional. Em

vários gêneros da música popular, por exemplo, nos quais as cifras são amplamente utilizadas, analisar os processos de cifragem utilizados pelos compositores pode contribuir significativamente nesse sentido, em especial no que diz respeito à harmonia. Outro fator relevante diz respeito ao facto de que tais processos muitas vezes modificam-se ao longo dos anos, a partir de mudanças na maneira de cifrar determinados acordes, dependendo da sonoridade concebida pelo compositor. Isso fica evidente, por exemplo, quando nos deparamos com reedições de uma mesma obra, realizadas ou revisadas pelos próprios compositores.

A obra do importante compositor brasileiro Antonio Carlos Jobim (1927-94)³ está inserida nesse contexto. A maneira particular como ele lidava com a harmonia é, com certeza, uma das principais questões a serem consideradas para uma melhor compreensão de sua obra e de seu processo criativo. Nesse sentido, a análise e a abordagem dos processos de cifragem utilizados por ele são deveras elucidativas e podem dar margem a inúmeros estudos.

No âmbito deste artigo, objetiva-se demonstrar que algumas das cifras utilizadas por Tom Jobim, embora remetam inicialmente à “cifragem aparente”,⁴ que tem nos acordes de dominante disfarçados⁵ (Guest, 2006) sua principal ocorrência, estavam diretamente ligadas à sonoridade almejada e identidade do compositor e não apenas à facilitação de leitura para os intérpretes.

No tocante à metodologia, foram utilizadas a pesquisa histórica e a análise harmónica, que teve como referência o padrão adotado por Guest (2006), priorizando sempre que possível a “cifragem analítica”.⁶ Para auxiliar na demonstração da semelhança entre acordes com várias notas comuns, mas com muitas enarmonias, foram

³ A partir de agora iremos referir-nos a ele como Tom Jobim.

⁴ Cifragem na qual “a representação simbólica do acorde está relacionada à otimização da leitura de cifras e não à análise ou ao estabelecimento do endereço funcional do acorde” (Pacheco, 2010, p. 24).

⁵ Segundo Guest, “dominantes disfarçados” são acordes de sétima da dominante invertidos, “disfarçados” por cifras que não evidenciam, de antemão, a sua verdadeira função. A presença do trítone é que faz com que isso ocorra e, dependendo do contexto, o acorde poderá ser considerado V7 ou SubV7 (dominante substituta), primário ou secundário. O exemplo mais usual é a cifra Xm6, que muitas vezes está a disfarçar os acordes X7(9) ou X7(b9/b13), invertidos e com a fundamental omitida, remetendo muitas vezes ao acorde de dominante alterado, ou com tensões alteradas: X7(Alt) (Guest, 2006, vol. I, p. 112).

⁶ Padrão de cifragem utilizado por Guest (2006) na análise harmónica, constituído por numerais romanos, seguidos pelos sufixos dos acordes e por uma série de indicações, sinais e símbolos, cujo objetivo é evidenciar os caminhos harmónicos adotados pelos compositores, a partir da função harmónica assumida pelos acordes em determinado contexto.

utilizados diagramas⁷ para a guitarra, dispostos acima do pentagrama, em algumas figuras.

Os exemplos musicais foram todos extraídos das canções *Corcovado* (Tom Jobim), *Por toda a minha vida* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Por causa de você* (Tom Jobim e Dolores Duran), *Dindi* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Ela é carioca* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) e *Caminhos cruzados* (Tom Jobim e Newton Mendonça). Tal escolha deveu-se principalmente ao facto de que, além de serem canções extremamente representativas, constatou-se nelas a presença de cifras que denotam uma nítida intenção por parte do compositor de inserir e/ou omitir determinadas notas nos acordes.

Outra questão relevante diz respeito à constatação de que em algumas das canções analisadas ficou evidente que houve significativas alterações, ao longo dos anos, na cifragem dos acordes, o que demonstra que o compositor estava sempre em busca de uma notação que traduzisse melhor a sonoridade almejada por ele. Tais mudanças ocorreram, na maioria das vezes, em estruturas harmónicas bastante particulares, significativamente características do estilo do compositor no que diz respeito à harmonia.

Sobre essas alterações, escreveu seu filho Paulo Jobim, músico e arquiteto, que trabalhava com o pai e coordenou o processo de notação e produção de suas principais publicações:

Tudo isso foi revisto e modificado por ele à vontade, em várias etapas, com comentários e notas. Em algumas músicas, como “Samba do avião”, por exemplo, ele mudou até mesmo a harmonia quando escreveu, assim como outras sofreram alterações desde suas primeiras gravações, embora tenham sido escritas anteriormente por Claus Ogerman ou Eumir Deodato (Jobim, Paulo *et al.*, 2007).

Teve-se como fonte primordial de pesquisa as publicações *Songbook Tom Jobim* (Chediak, 1990) e *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2000, 2001, 2002, 2007), além dos manuscritos e das gravações originais do compositor e/ou de seus principais intérpretes.

O *Songbook Tom Jobim*, idealizado, produzido e editado por Almir Chediak (1950 – 2003), é uma importante publicação, em três volumes, que tem a particularidade de ter sido revisada pelo compositor. Nas palavras de Chediak:

⁷ Representação gráfica do braço da guitarra.

Foram aproximadamente seis meses de trabalho, em que, diariamente, mantivemos contato. Quando começamos a trabalhar na revisão do *Songbook* da bossa nova, Tom estava nos EUA, e as partituras eram enviadas pelo correio, utilizando os serviços da Express Mail Service, que tem um sistema de entrega em casa, no prazo de 24 horas. Cada correspondência que chegava era uma nova emoção, só em saber que ali, naquele envelope, estavam as músicas revisadas pelo próprio Tom, meu grande ídolo.(...) Tom acompanhou todas as fases de produção deste *Songbook*, desde a escolha do repertório, passando pelas revisões das músicas e das letras, pesquisas de fotos, discografia, até a revisão dos textos em inglês (Chediak, 1990, Vol. 1, p. 6).

O *Cancioneiro Jobim*, em cinco volumes, foi concebido por Tom Jobim e pelo seu filho Paulo Jobim. Apesar de ter sido concluído após a morte do compositor, segundo Paulo Jobim, do total de duzentas e cinquenta músicas da edição completa, cerca de cento e vinte foram trabalhadas diretamente com Tom Jobim e tiveram no mínimo duas a três revisões cada, feitas por ele (Jobim, Paulo *et al.*, 2007, vol. 3, p. 8). Constitui, pois, uma importante referência e contém arranjos para piano, devidamente cifrados, de toda a obra gravada de Tom Jobim. São arranjos escritos por Tom Jobim, Claus Ogerman, Eumir Deodato, Paulo Jobim, entre outros, que contêm muito mais informações sobre as obras do que a simples melodia com a cifra. Sobre essa questão Paulo Jobim diz o seguinte:

Escrever a obra para piano corretamente foi sempre uma grande preocupação de meu pai, pois ela forneceria muito mais informação sobre as músicas do que uma simples melodia com cifra (Jobim, Paulo *et al.*, 2007, vol. 3, p. 7).

Em relação aos manuscritos, teve-se como fonte de pesquisa o relevante acervo que consta do portal do Instituto Antonio Carlos Jobim. Além dos manuscritos de Tom Jobim, foram também considerados os manuscritos de Claus Ogerman (1930-2016), por ter sido ele o arranjador que mais trabalhou com Tom Jobim e que, portanto, conhecia profundamente suas particularidades e características harmônicas. E não apenas isso: são arranjos que foram elaborados muitas vezes a partir dos arranjos originais do compositor (décadas de 1950, 1960 e 1970) ou mesmo em coautoria. Sobre isso, escreve Duarte:

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 (Duarte, 2010, p. 91).

Quanto às gravações, imprescindíveis referências, foram consideradas apenas aquelas que tiveram a efetiva participação de Tom Jobim, como arranjador e/ou intérprete (instrumentista/cantor).

1. A HARMONIA NA OBRA DE TOM JOBIM

Tom Jobim sempre deu especial importância à harmonia. Em palavras do próprio compositor: “Minha música é essencialmente harmônica. Sempre procurei a harmonia. Parece que eu tentei harmonizar o mundo” (Cezimbra, Callado & Souza, 1995, p. 52). Essa importância dada à harmonia se reflete numa nova relação entre melodia e harmonia, passando essa última a ser um elemento estrutural do discurso musical. Isso fica bem evidente em obras como *Samba de uma nota só* (Fig. 1) e *Corcovado* (Fig. 2), que possuem seções inteiras com a melodia baseada em uma ou duas notas. Elucidando essa questão:

Melodias que, sem a harmonia, ficam praticamente destituídas de significado – harmonias que não podem ser simplificadas sem que se altere drasticamente o sentido da composição. Nas canções de Tom Jobim, os acordes, longe de serem um adorno, assumem funções estruturais que interferem diretamente no sentido melódico (Silva, 2010, p. 120).

...as harmonias de Jobim dialogam de forma intensa com a melodia. Mais do que isso: apresentam novos caminhos possíveis, sugerem sentidos diversos. Muito mais do que simples apoio, o acorde ganha qualidade expressiva, interferindo diretamente no sentido da melodia (Suzigan, 2010, p. 111-112, *apud* Oliveira, 2008).

Moderato Bm7 Bb7(9) Am7(11) Abmaj7(#11) Ab7(#11)

Eis a - qui es - te... sam - bi - nha... Fei - to nu - ma no - ta só... Ou - tras
This is just a lit - tle sam - ba... Built up on a sin - gle note... Oth - er

Fig. 1 – Trecho da partitura de *Samba de uma nota só* (Tom Jobim / Newton Mendonça) (Jobim, Paulo et al., 2002, vol. 01, p. 167).

Am6

G#dim7(b13)

Um can - ti - nho, um vi - o - lão

Qui - et nights of qui - et stars

Es - te a - mor, u - ma can - ção

Qui - et chords from my gui - tar

Fig. 2 – Trecho da partitura de *Corcovado* (Tom Jobim) (Jobim, Paulo *et al.*, 2002, vol. 01, p. 55).

Essa nova concepção da harmonia como elemento estrutural não surgiu ao acaso. O contato com a obra de alguns compositores eruditos da música moderna foi determinante no processo de consolidação dos caminhos harmônicos adotados por Tom Jobim. Entre eles, especial destaque a Claude Debussy e Heitor Villa-Lobos. Sobre isso, dizia Tom Jobim:

... Villa-Lobos e Debussy são influências profundas na minha cabeça.” (Chediak, 1990, vol. 2, p. 14) “... Eu gosto muito de harmonia. Estudei muito o Debussy... muito bonitas aquelas harmonias, o Villa-Lobos também tem harmonias incríveis (Jobim, 1993).

Inúmeros são os estudos e publicações que tratam da influência de Debussy na obra de Tom Jobim.⁸ São referências importantes para contextualizar os caminhos estético-musicais adotados pelo compositor brasileiro, principalmente a partir do final da década de cinquenta. Debussy, assim como Tom Jobim, sempre deu especial destaque à harmonia, “foi, como seria mais tarde Tom Jobim, antes de tudo um compositor da harmonia” (Silva, 2010).

Quanto a Villa-Lobos, há uma certa carência de estudos que tratem das semelhanças entre a sua obra e a de Tom Jobim, embora seja consenso que sua influência foi determinante no processo de definição dos caminhos estético-musicais jobinianos,⁹ não apenas no que concerne à harmonia. Em manuscrito do próprio Tom Jobim:

Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos Choros n° 10, regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral mixto, obra erudita. Quando o disco começou a tocar eu comeci a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os

⁸ Entre eles destaca-se o artigo *Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet* (Silva, 2010).

⁹ Duas importantes referências nesse sentido são o artigo *Villa-Lobos, Tom Jobim e a bossa nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões* (Ripke, 2017) e a tese de doutorado *Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo: trilhas de uma moderna brasilidade musical* (Dias, 2017).

bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa-Lobos não era louco, era um gênio. E comecei a entender mais o que o Mário de Andrade dizia, e comecei a estudar o Villa mas era tão difícil conseguir a música escrita do Villa (Jobim, 1987).

Além da influência dos compositores eruditos, Tom Jobim teve também outras influências. A tão mencionada influência do *jazz* norte-americano, não apenas do ponto de vista harmônico, sempre foi acompanhada de considerável polêmica. Sobre essa questão, dizia o compositor:

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 (Jobim, *apud* Chediak, 1990, vol. 2, p. 14).

O assunto, porém, é deveras complexo e foge ao propósito deste artigo um aprofundamento nesse sentido. Convém, entretanto, ponderar que mesmo se partindo do pressuposto de que a influência do *jazz* esteve presente no processo criativo do compositor brasileiro, sua obra se diferencia do gênero musical norte-americano em inúmeros aspectos. Sobre essa questão, “contrapondo” a obra de Tom Jobim e a Bossa Nova ao *jazz*, pondera Mammi (2002):

Vocação fundamental do *jazz* é a improvisação instrumental. Uma peça *jazzística* satisfatória é aquela que pode se tornar um standard, ou seja, servir de base para um número infinito de variações. Por isso, o cerne da composição é o equilíbrio da progressão harmônica, que deve ser maleável, mas solidamente estruturada, para que seja repetida sob outras linhas melódicas sem perder seus traços característicos. As frases musicais devem ser construídas de tal modo que possam ser segmentadas com facilidade e cada segmento ser substituído por outro de livre escolha, sem que o equilíbrio geral seja prejudicado. Um *jazzista* nunca escreveria uma frase longa e assimétrica como a da seção central de "A Felicidade", porque é quase impossível improvisar sobre ela. Além de ser muito comprida, sua estrutura harmônica é pouco diferenciada e muito matizada para as exigências da improvisação. Em outras palavras, há poucas mudanças de centro tonal e, em compensação, muitas alterações cromáticas dos acordes. Embora essas alterações não sejam estruturais do ponto de vista da harmonia clássica, são insubstituíveis: não há como modificá-las sem tornar irreconhecível o desenho melódico. Por isso, as improvisações sobre temas de Bossa Nova são muito tímidas, ou meramente ornamentais: os detalhes não podem ser alterados significativamente, porque o essencial está no detalhe (Mammi, 2002).

Outra questão importante diz respeito ao facto de que foi um processo recíproco, já que é notória influência que a obra de Tom Jobim, principalmente na fase da bossa nova, exerceu sobre o gênero musical norte-americano. Sobre essa questão, fazendo referência não especificamente à obra de Tom Jobim, mas à Bossa Nova, escreveu o crítico musical brasileiro Carlos Calado:

Trata-se, na verdade, de um caso de influência recíproca. Os músicos de *jazz* foram seduzidos pelo ritmo sincopado e pelas harmonias sofisticadas da bossa nova, assim como a geração de músicos e compositores que a criou, na década de 50, havia sido influenciada tanto pelo *jazz* moderno de Shorty Rogers, Barney Kessell e Chet Baker como por mestres da canção norte-americana, como Gershwin, Cole Porter e Richard Rodgers (Calado, 2008).

O interesse de nomes relevantes do *jazz* pela bossa nova e pela obra de Tom Jobim, nos anos 60, como Charlie Byrd e Stan Getz e o grande sucesso de *Garota de Ipanema* nas vozes de Frank Sinatra e Astrud Gilberto, abriram as portas do cânone (*standards*) do *jazz* à bossa nova. Bem para além de alguma utilização do ritmo da bossa nova e mesmo do guitarra de cordas de nylon dedilhado em certos temas de *jazz*, músicos brasileiros começaram também a fazer parte de bandas de *jazz* norte-americanas, como por exemplo a formação original do início da década de setenta da banda Return to Forever, de Chick Corea, que incluía os brasileiros Airto Moreira e Flora Purim.

Influências à parte, é evidente a importância da harmonia na obra de Tom Jobim, que teve seu processo criativo sempre pautado pela busca por novas soluções harmónicas ou mesmo pela utilização de estruturas harmónicas usuais de maneira particular e diferenciada.

2. OS PROCESSOS DE CIFRAGEM E A REPRESENTAÇÃO DE NOVAS SONORIDADES

A partir da análise dos manuscritos e das gravações originais de Tom Jobim, e/ou de seus principais intérpretes, bem como das publicações *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2000, 2001, 2002, 2007) e *Songbook Tom Jobim* (Chediak, 1990), observa-se que as cifras utilizadas pelo compositor iam muitas vezes além da simples facilitação de leitura para os intérpretes, podendo estar diretamente ligadas à sonoridade almejada pelo compositor. Isso pode ser constatado, por exemplo, a partir de modificações que algumas delas foram sofrendo ao longo dos anos, muitas vezes ligadas nitidamente à omissão de determinadas notas e/ou à inserção de outras.

Na canção *Corcovado* (Tom Jobim), os dois primeiros acordes que dão suporte à melodia, formada inicialmente por apenas duas notas que se repetem, são um bom exemplo de que a opção do compositor pela “cifragem aparente”, ao que tudo indica, não deve ter ocorrido apenas em função da facilitação de leitura. No manuscrito original, partitura para piano (JOBIM, 1963), na tonalidade de Dó maior, Tom Jobim utilizou para os referidos acordes as cifras Am6 e G#dim (Fig. 3). O primeiro tem função de dominante secundária do V7. Nesse contexto, a cifra D7(9)/A,¹⁰ ou simplesmente D7(9), representaria melhor a função do acorde, porém iria pressupor a presença da nota Ré na harmonia, sendo que a mesma foi omitida pelo compositor, estando presente apenas na melodia.



Fig. 3 – Trecho do manuscrito de *Corcovado* (Tom Jobim) (JOBIM, 1963: c. 11 a 15).

No manuscrito do arranjo elaborado pelo arranjador alemão Claus Ogerman (JOBIM, 1963), apesar de constar a cifra D9¹¹ para o primeiro acorde, em vez de Am6, a nota Ré também não aparece em momento algum na partitura, com exceção da melodia. Relevante ainda é o facto de que na gravação desse mesmo arranjo (Jobim, *The Composer of Desafinado, Plays*, 1963, faixa 7) o próprio Tom Jobim executou as partes do piano (melodia) e da guitarra (harmonia a partir da cifra) e omitiu a nota Ré ao executar esse acorde. A partir disso pode-se concluir que a utilização por parte de Tom Jobim da cifra Am6 nesse caso está associada à intenção de evitar a presença da nota Ré na harmonia. Corroborar com isso o facto de que, no manuscrito original, doze compassos à frente da cifra inicial Am6, o compositor inseriu a nota Ré no baixo do mesmo acorde e utilizou a cifra D9 (Fig. 4, c. 25), em vez de Am6. Fica evidente, pois, que nesse caso a utilização da cifra Am6 teve um propósito musical e não se deu apenas em função da facilitação de leitura.

¹⁰ Na edição de *Corcovado* da editora norte-americana Duchess Music Corporation (Jobim, S/D), foi utilizada a cifra D9(A Bass), que equivale a D7(9)/A.

¹¹ Essa cifra equivale a D7(9).



Fig. 4 – Trecho da partitura de *Corcovado* (Tom Jobim) (Jobim, 1963: c. 21 a 25).

No segundo acorde, tem-se outro exemplo de “cifragem aparente”. A cifra G#dim (G#°) na verdade está a disfarçar a dominante primária, o que pode ser justificado pelo facto do acorde G#° pertencer à mesma família que o B°¹², ou seja, dominante primária de Dó maior (VII°). Convém, porém, citar que tanto no *Songbook Tom Jobim* (Fig. 5), quanto no *Cancioneiro Jobim* (Fig. 6), esse acorde aparece como G#°(b13) e G#dim7(b13), respectivamente, o que possibilita também outras explicações em relação à sua função de dominante. A primeira é considerar o G#°(b13) como uma “cifragem aparente” da dominante substituta¹³ primária, ou seja, SubV7(#9) – no caso, Db7(#9)/Ab –, na segunda inversão e com a fundamental omitida. Uma segunda possibilidade, segundo Guest, seria atribuir à “cifra prática”¹⁴ G#°(b13), a “intenção” do acorde G7(b9), ou seja, V7(b9)¹⁵ (Guest, 2006, vol. 2, p. 114).

Relevante o facto de que nos supracitados arranjos (Claus Ogerman) e gravação (Jobim, 1963) a nota Ré também foi omitida na execução desse acorde, aparecendo apenas na melodia. Isso nos faz supor que o facto de Tom Jobim adotar e/ou concordar com a utilização da cifra G#°(b13), em vez do G#dim do manuscrito original, está, como no primeiro acorde (Am6), associado à omissão na nota Ré na harmonia.

¹² Devido à simetria da téttrade diminuta, formada pela sobreposição de três terças menores, as inversões tornam-se, por enarmonia, estruturas idênticas. Isso faz com que cada acorde de sétima diminuta gere outros três acordes com a mesma estrutura intervalar, formando assim uma família de acordes que se equivalem. Tendo como referência as doze notas da escala cromática, chega-se, por enarmonia, a três famílias de téttrades diminutas, cada uma com quatro acordes. Nesse contexto, o acorde B° pertence à mesma família dos acordes D°, F° e Ab° (G#°, por enarmonia), podendo, portanto, ser substituído por qualquer um deles. O acorde Ab° nesse caso tem, portanto, função e dominante secundária (B°) do acorde C7M. Convém fazer referência ao facto de que a téttrade diminuta, que possui dois trítomos, embora tenha primordialmente a função de dominante, pode ter outras funções

¹³ Acorde de sétima da dominante a partir do segundo grau abaixado, bII, que contém, por enarmonia, o mesmo trítomo que o V7, podendo, portanto, substituí-lo.

¹⁴ Termo utilizado por Guest (2006).

¹⁵ Convém lembrar que o V7(b9) e o VII° têm a mesma função e praticamente as mesmas notas: G7(b9), com exceção do baixo (Sol), contém todas as notas do B°: Si – Ré – Fá – Láb.

Fig. 5 – Trecho da partitura de *Corcovado* (Tom Jobim) (Chediak 1990, vol. 3, p. 36).

Fig. 6 – Trecho da partitura de *Corcovado* (Tom Jobim) (Jobim, Paulo *et al.*, 2002, vol. 1, p. 55-56).

Na canção *Por toda a minha vida* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), originalmente escrita na tonalidade de Lá menor, fica também bastante evidente que a utilização de determinadas cifras por parte de Jobim não ocorreu apenas em função da facilitação de leitura. Isso pode ser observado, por exemplo, quando analisamos as sutis, porém significativas mudanças que ocorreram em algumas dessas cifras ao longo dos anos. O segundo acorde, com função explícita de dominante primária – VII° ou V7(b9) na primeira inversão, que como já foi colocado se equivalem –, aparece como Abdim (G#°, por enarmonia) no manuscrito da década de 50 (Jobim e Moraes, 1958) (Fig. 7), como Fm6/Ab no *Songbook Tom Jobim*¹⁶ (Fig. 10) e como Fm/Ab no *Cancioneiro Jobim*¹⁷ (Fig. 9).

¹⁶ As cifras que constam do *Songbook Tom Jobim* (1ª edição) não foram necessariamente escritas por Tom Jobim, mas foram revisadas por ele.

¹⁷ Na gravação original de Tom Jobim (Jobim, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, 1965, faixa 11) esse acorde aparece exatamente com as notas sugeridas pela cifra Fm/Ab.

Analisando essas três cifras, constata-se que há a mudança de apenas uma ou duas notas de um acorde para outro (Fig. 8), mas isso é suficiente para que se obtenha uma sonoridade diferenciada, apesar da função harmônica permanecer a mesma: dominante primária. A cifra Fm6/Ab está na verdade a disfarçar o acorde E7(b9/b13)/G#, com a fundamental omitida. Possui, portanto, o trítone (Sol# - Ré), o que justifica a função de dominante que possui o acorde. Já no caso da cifra Fm/Ab, o acorde assume a função de dominante mesmo sem possuir o trítone (Sol# - Ré). Na verdade, a presença no baixo da sensível da tonalidade (Sol#, por enarmonia) passa a ser o principal elemento de tensão, o que justifica a função de dominante do acorde. Além disso, tem-se a duplicação da extensão b9 (Fá), a presença da extensão b13 (Dó) e a omissão da fundamental (Mi), que possibilitam uma sonoridade diferenciada em relação ao Abdim do manuscrito do compositor.

Não temos, nem poderíamos ter, a pretensão de adivinhar as intenções de Tom Jobim ao utilizar determinadas cifras, porém nesse caso achamos provável que a opção por uma ou outra esteja relacionada à busca por sonoridades diferenciadas para a dominante em questão (VII° no manuscrito) e não apenas à facilitação da leitura, o que nesse caso sequer se justificaria, pois trata-se de cifras de fácil leitura.

Fig. 7 – Trecho do manuscrito de *Por toda a minha vida* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) (Jobim, 1958).

Fig. 8 – Cifras Ab°, Fm6/Ab e Fm/Ab.

Um aspecto, porém, que deve ser levado em consideração é que, ao utilizar e/ou concordar com a utilização das cifras Fm6/Ab ou Fm/Ab, em vez de Abdim, Tom Jobim teria a intenção de evitar a nota Dób no acorde¹⁸ e, ao mesmo tempo, de inserir a nota Dó. A principal razão disso é o facto de que a presença da nota Dó na melodia (Fig. 9, compassos 1 e 2) “choca” com a nota Dób, fazendo com que o acorde Abdim não soe tão bem quanto os demais.

The image shows a musical score for the song "Por toda a minha vida". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato". The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "Mi - nha bem a - ma - da - - Que - ro fa - zer - te um ju - ra - men - to U - ma can - ção". Above the vocal staff, the following chords are indicated: Am, Fm/Ab, Am, Fm/Ab, Am, G#dim, and Cmaj7/G. The piano accompaniment is written in treble and bass clefs.

Fig. 9 – Trecho da partitura de *Por toda a minha vida* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) (Jobim, Paulo et al., 2001, p. 274).

Convém salientar que as cifras Fm6/Ab e Fm/Ab, nesse contexto, não estão a representar acordes menores. Na verdade são acordes de dominante, “disfarçados” a partir de cifras de acordes menores: trata-se, pois, de outros casos de “cifragem aparente”.

No terceiro compasso, no manuscrito de Tom Jobim, surge novamente a cifra Ab dim, só que dessa vez com função de dominante secundária do terceiro grau (bIII7M), o que pode ser justificado pelo facto de que o acorde Ab° (G#°) pertence à mesma família que o B°,¹⁹ ou seja, dominante (VII°) do bIII7M (C7M). Importante salientar, porém, que a cifragem desse acorde também passou por modificações ao longo dos anos. No *Songbook Tom Jobim* aparece como G#°(b13)²⁰ (Fig. 10), ou seja, com a presença da nota Mi (b13), o que coincide, aliás, com a gravação original do compositor (Jobim, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, 1965, faixa 11), na qual ele mesmo executou a parte de guitarra. Nesse contexto, tudo o que foi colocado sobre a utilização da cifra

¹⁸ As cifras Fm6/Ab e Fm/Ab forçosamente excluem a nota Dób.

¹⁹ Como já foi esclarecido, o acorde B° pertence à mesma família dos acordes D°, F° e Ab° (G#°, por enarmonia), podendo, portanto, ser substituído por qualquer um deles

²⁰ As cifras X°(b13) e Xm6, como “dominantes disfarçados”, estão entre as mais recorrentes na obra de Tom Jobim. Apesar de aparentemente distantes, entre os dois acordes há a mudança de apenas uma nota. As cifras Abm6 e Ab°(b13), por exemplo, remetem enarmonicamente às mesmas notas, com exceção do Mib – Abm6 – e do Fáb – Ab°(b13).

G[°](b13) como dominante primária na canção *Corcovado* (tonalidade de Dó maior) serve para explicar a sua utilização como dominante secundária em *Por Toda a Minha Vida*. Ou seja, na tonalidade de Lá menor, esse acorde pode ser considerado como V7(b9)/bIII ou, o que seria mais apropriado, SubV7(#9)/bIII. Trata-se, pois, de uma particularidade harmónica bastante recorrente na obra de Jobim.

The image shows a musical score for the song 'Por toda a minha vida'. It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the top staff, several chords are written: Am7, Fm6/Ab, Am7, Fm6, Am7, G[°](b13), C7M, and Am. Below the bottom staff, more chords are written: Em, F7M, G⁷₄, G7, Dm7, E7(b13), A⁷₄, D⁷₄, and D7. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and accidentals.

Fig. 10 – Trecho da partitura de *Por toda a minha vida* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) (Chediak, 1990, vol. 1, p. 103).

Convém destacar que a “cifragem aparente” a partir das cifras Xm6 e X[°](b13) é bastante recorrente na obra de Tom Jobim e a sua utilização, como pôde-se observar nos dois primeiros acordes da canção *Corcovado*, vai além da simples facilitação de leitura para os intérpretes. Apesar de aparentemente distantes, entre as duas cifras, a partir da mesma fundamental, há a mudança de apenas uma nota. Por exemplo: Abm6 e Ab[°](b13) remetem enarmonicamente às mesmas notas (Fig. 11), com exceção do Mib – Abm6 – e do Fáb no caso Cm6 e Bbm6 – Ab[°](b13).²¹

The image shows a guitar chord diagram for Abm6 and Ab[°](b13) above a piano-style chord diagram. The guitar diagrams show the fretboard with dots representing notes and 'x' for muted strings. The Abm6 diagram has notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5. The Ab[°](b13) diagram has notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5, with a different note on string 5. The piano diagram shows two staves with notes for the same chords.

Fig. 11 – Acordes Abm6 e Ab[°](b13), com diagramas para guitarra.

Outro exemplo de “cifragem aparente” bastante recorrente na obra de Jobim é a utilização da cifra Xm6 como acorde de “dominante disfarçado” na preparação de acordes menores. Nesse caso, embora seja claro que a utilização da cifra contribui para a

²¹ Convém salientar que nesse acorde recomenda-se a omissão da quinta, no caso Mibb.

facilitação de leitura para os intérpretes, não se trata apenas disso. Na canção *Por causa de você* (Tom Jobim e Dolores Duran), por exemplo (Fig. 12), na tonalidade de Lá maior, a cifra Gm6 (c. 5) surge como acorde de dominante disfarçado de Bm7 (IIm7), tratando-se, pois, de uma “cifragem aparente”. Gm6, na verdade, está a disfarçar a dominante substituta de Bm7 (IIm7), ou seja, C7(9)/G, com a fundamental omitida: SubV7(9)/II. Pode-se também atribuir a origem desse acorde (Gm6) à escala alterada de F# (dominante de Bm). Todas as notas obtidas a partir da cifra Gm6 (Sol – Mi – Sib e Ré) pertencem à escala alterada de F# (Fig. 13).²² Nesse contexto, tem-se o Gm6 equivalendo não apenas ao C7(9)/G – SubV7(9)/II –, mas também ao F#(alt)²³ – V7(alt)/II. Sobre isso, diz Guest: “... o acorde m6 disfarça V7(alt) ½ tom abaixo ou sub V7(#11) 5j abaixo. Em tempo: o acorde m6 só não oculta um dominante se for situado no I ou IV graus” (Guest, 2006, v. 2, p. 29).

Dispostas a partir da cifra Gm6, as notas do acorde, todas pertencentes à escala alterada de F#, têm como resultado uma sonoridade significativamente diferenciada, independente do mesmo ser considerado dominante secundária ou dominante substituta do IIm7.

The image shows a musical score for the song "Por causa de você" in the key of A major. It consists of two staves of music. The first staff contains the following chords and notes: A7M(9) (A4, C#5, E6, G#7), A6 (A4, C#5, E6), A7M(9) (A4, C#5, E6, G#7), A7(13) (A4, C#5, E6, G#7, B8), Bm7 (B4, D5, F#6, A7), Bm(#5) (B4, D5, F#6, A7, C#8), and Bm7 E7(b9) (B4, D5, F#6, A7, C#8, B9). The second staff contains: Bm7 (B4, D5, F#6, A7), Gm6 (G4, Bb5, D6, F#7), Bm7 (B4, D5, F#6, A7), E7(9) (E4, G#5, B6, D7, F#9), C#m7 (C#4, E5, G#6, B7), and G7(#11) (G4, Bb5, D6, F#7, A8, C#9). Triplet markings are present under the notes of the Bm7, Gm6, Bm7, E7(9), C#m7, and G7(#11) chords.

Fig. 12 – Trecho da partitura de *Por causa de você* (Tom Jobim e Dolores Duran) (Chediak, 1990, vol. 3, p. 87).

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: F#4, G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5. This represents the altered scale of F#.

Fig. 13 – Escala alterada de F#

²² Deve-se, nesse caso, sempre considerar a possibilidade de enarmonização de algumas notas. No tocante à escala alterada, segundo Guest, deve-se evitar apenas a enarmonização das notas do trítone (Guest, 2006, v. 2, p. 27).

²³ Acorde de sétima da dominante obtido a partir da escala alterada, que tem a quinta e a nona alteradas. Pressupõe a omissão da quinta justa e da nona maior, podendo ter as seguintes combinações: X7(b5/b9), X7(#5/#9), X7(b5/#9) e X7(#5/b9) (Guest, 2006, v. 2, p. 27).

Na canção *Dindi* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) (Fig. 14), num contexto muito parecido, também na tonalidade de Lá maior, surgem as “cifragens aparentes” Am6 (c. 11) e novamente Gm6 (c. 15), como dominantes disfarçados de acordes menores. Ambos têm a mesma origem que o Gm6 de *Por causa de você*, ou seja, sua função de dominante está associada à dominante substituta ou à escala alterada. Nesse contexto, o Am6 está a disfarçar a dominante substituta do C#m7 (IIIIm7), D7(9)/A, com a fundamental omitida, e todas as suas notas (Lá - Fá# - Dó - Mi) pertencem à escala alterada de G# (Fig. 15). O efeito característico do acorde Xm6 como dominante disfarçado de acordes menores fica ainda mais evidente nessas duas ocorrências, já que os acordes Xm6 são repetidos duas vezes, antecedendo sempre os acordes menores dos quais são dominantes. Embora não haja modulação, o compositor chega a sugeri-la, em dois momentos, nesse trecho.

The image shows a musical score for the song 'Dindi' in A major. It consists of four staves. The first staff is the vocal line with lyrics and various chord markings above it: A7M, G7M, A7M, Em7, and A7(9). The second staff is a piano accompaniment line with chords D7M, G7(13), A7M, and a first/second ending section with G7(13), D#m7(b5), and G#7(b13). The third staff continues the piano accompaniment with chords C#m7, Am6, C#m7, Am6, C#m7, and F#7. The fourth staff shows further piano accompaniment with chords Bm7, Gm6, Bm7, Gm6, Bm7, and E7(b9). Triplet markings are present under several notes in the piano parts.

Fig. 14 – Trecho da partitura de *Dindi* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) (Chediak, 1990, vol. 3, p. 45).

The image shows a single staff of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a sequence of seven notes: G#4, A4, B4, C#5, D5, E5, and F#5, representing the altered scale of G#.

Figura 15 – Escala alterada de G#

No manuscrito original de Tom Jobim (Fig. 16), pode-se corroborar a utilização de acordes Xm6 na preparação de acordes menores. Trata-se, nesse caso, da tonalidade de Dó maior. Embora não haja cifras no trecho (c. 2-8), as notas remetem às mesmas dominantes substitutas, do IIIIm7 (c. 2-3) e do IIm7 (c. 6-7), na segunda inversão e com a fundamental omitida. As notas correspondem, pois, às “cifragens aparentes” Cm6 e Bbm6, cuja função, como já foi dito, é de dominante substituta do IIIIm7 (Em7) e do IIm7 (Dm7), respectivamente, ou seja, F7(9)/C e Eb7(9)/Bb.

Também na tonalidade de Dó maior, no *Cancioneiro Jobim* (Fig. 17) encontramos as mesmas “cifragens aparentes” Cm6 (c. 5-6) e Bbm6 (c. 9-10), em alternância com os acordes menores que estão a preparar: Em7 (IIIIm7) e Dm7 (IIIm7). Mais uma vez, surgem cifras Xm6 a disfarçar dominantes substitutas: SubV7(9)/III e SubV7(9)/II.

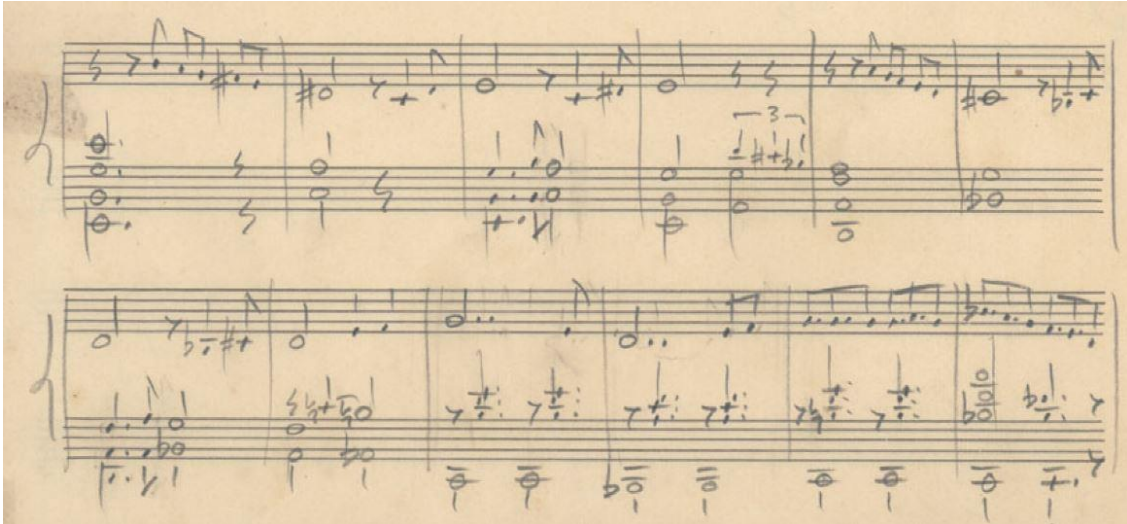


Fig. 16 – Trecho do manuscrito de *Dindi* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) (Jobim, 1964).

Fm (11maj7) Cmaj7 F#m7(b5) B7 Em Cm6

Fi - ca, Din - di O - lha, Din - di E as á - guas des - te rio Aon - de
 Hap - py, Din - di When you're with me I love you more each day Yes I

Em Cm6 Em A7 Dm Bbm6 Dm Bbm6 Dm G7(b9)

vão eu não sei A mi - nha vi - da in - teira Es - pe - rei, es - pe - rei Por vo -
 do, yes I do I'd let you go a - way If you'd take me with you Don't you

Fig. 17 – Trecho da partitura de *Dindi* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) (Jobim, Paulo et al., 2001, p. 251)

Um terceiro exemplo, bastante elucidativo, da “cifragem aparente” $Xm6$ trazendo uma sonoridade diferenciada a uma dominante ocorre na canção *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) (Fig. 18). Também na tonalidade de Lá maior, surge mais uma vez a cifra $Gm6$ (c. 6) a disfarçar a dominante substituta do acorde $Bm7(9) - IIm7(9) -$, ou seja, $C7(9)/G$. A presença do acorde $F\#7(b13)$ dois compassos antes (c. 4), também precedendo o acorde $Bm7(9)$, do qual é dominante, é mais uma confirmação de que nesse contexto a “cifragem aparente” $Gm6$ foi uma opção do compositor para obter uma sonoridade diferenciada para a dominante secundária do segundo grau. Analisando os dois acordes, $Gm6$ e $F\#7(b13)$, constata-se que possuem, por enarmonia, exatamente as mesmas notas, com exceção do baixo.²⁴ Na figura 19 tem-se os dois acordes dispostos no pentagrama com os respectivos diagramas para guitarra.

Outra comprovação da proximidade entre os dois acordes, a justificar ainda mais a presença do $Gm6$ como dominante secundária do $Bm7(9) - IIm7(9) -$, é o facto de todas as notas do $Gm6$ estarem inseridas na escala alterada de $F\#$ (Fig. 13). Essa sonoridade característica da preparação de um acorde menor a partir da “cifragem aparente” $Xm6$ é, sem dúvida, mais um elemento a caracterizar a harmonia idiomática de Tom Jobim.

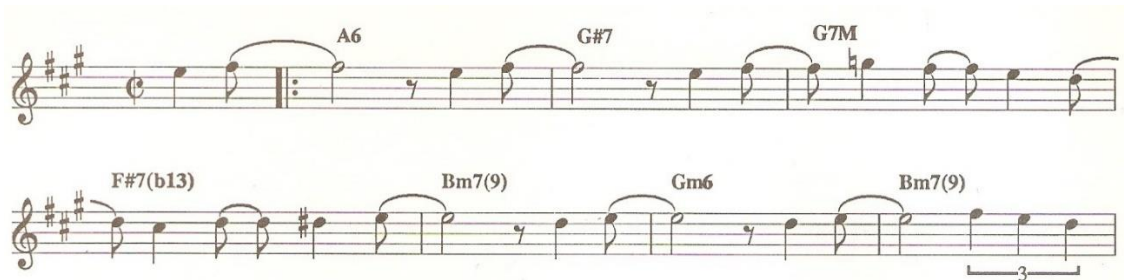


Fig. 18 – Trecho da partitura de *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) (Chediak, 1990, vol. 1. p. 67).

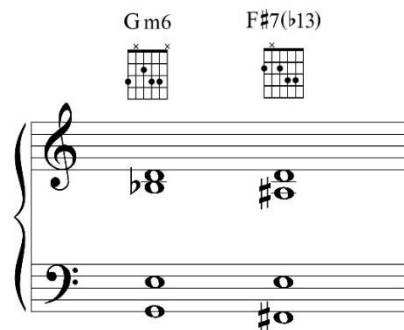


Fig. 19 – Acordes $Gm6$ e $F\#7(b13)$, com diagramas para guitarra.

²⁴ A nota do baixo (Sol) do acorde $Gm6$, caso fosse considerada no acorde $F\#7(b13)$, seria a nona menor. Como não existe quarta inversão (nona no baixo), tal abordagem torna-se inadequada, embora alguns autores recorram a ela.

Outra maneira particular de utilização da “cifragem aparente” associada à cifra Xm6, com função de dominante e com sonoridade diferenciada, é a sequência de acordes Xm6 em movimento cromático descendente, que têm entre eles a relação de dominantes consecutivas. Aparentemente trata-se apenas de uma sequência cromática de acordes menores, porém a presença do trítono deixa explícita a função de dominante de ambos os acordes. São exemplos as canções *Ela é carioca* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) e *Caminhos cruzados* (Tom Jobim e Newton Mendonça).

Em *Ela é carioca*, na tonalidade de Mi maior, a cifragem aparente Dm6 surge como dominante substituta disfarçada do F#m7 (IIm7), com a fundamental omitida – (Fig. 20, c. 6). Trata-se, na verdade, do acorde G7(9)/D, ou seja, SubV7(9)/II. Ao analisar o mesmo acorde (Dm6), Chediak atribui a ele a função de C#7(b9/b13), ou seja, V7(b9/b13)/II (Chediak, 1986, vol. 2, p. 173). A função é exatamente a mesma, pois o V7/II e o SubV7/II se equivalem, já que, por enarmonia, possuem o mesmo trítono (Mi# - Si), que pede resolução no F#m7. A única ressalva é que, sendo considerado como V7(b9/b13)/II, não se pode considerar a inversão do acorde, pois a nota do baixo passaria a ser a nona menor, Ré.

No compasso seguinte (c. 7), um semitom abaixo, surge outra “cifragem aparente”, C#m6, que está a disfarçar a dominante do quinto grau, V7(9)/V. Nesse caso, trata-se, na verdade, do acorde F#7(9)/C#. ²⁵ Uma confirmação de que a cifra C#m6 está a disfarçar a dominante F#7(9)/C# é o facto de que no *Cancioneiro Jobim*, na tonalidade de Ré maior, ou seja, um tom abaixo, em vez de Bm6, tem-se E7(9) (Fig. 21, c. 3).

Fig. 20 – Trecho da partitura de *Ela é carioca* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) (Chediak, 1990, vol. 3, p. 47).

²⁵ Em sua análise, Chediak chega à mesma conclusão: segundo ele, nesse caso, a cifra C#m6 é uma dominante disfarçada do V7, que tem no acorde F#7(9)/C# sua verdadeira função (Chediak, 1986, vol. 2, p. 173).

The image shows a musical score for the song "Ela é carioca". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef with a key signature of two sharps (D major). The lyrics are: "E nin-guém tem ca-ri-nho, as-sim pa-ra dar Eu / No-bo-dy else can be-What she-is to me-I". The piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). Chord symbols are placed above the vocal line: Em7, Cm6, E7(9), A7(9), and A7(b9). The piano part features a bass line with a chromatic descent and a treble line with chords and melodic fragments.

Fig. 21 – Trecho da partitura de *Ela é carioca* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) (Jobim, Paulo *et al.*, 2001, p. 253).

Convém, ainda, fazer referência ao facto de que na gravação original do compositor (Jobim, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, 1965, faixa 1), com arranjo de Nelson Riddle e a participação do compositor ao piano e à guitarra, na tonalidade de Dó maior, tem-se também, no mesmo trecho, a sequência dos dois acordes $Xm6$ em movimento cromático descendente, no caso $Bbm6$ e $Am6$, que como já foi visto trata-se de dominantes consecutivas. Em *Caminhos cruzados*, tem-se outro exemplo de “cifragem aparente” a partir de acordes $Xm6$ em movimento cromático descendente, como dominantes consecutivas (Fig. 22, c. 5 a 7). Trata-se da tonalidade de Lá maior e as cifras $Gm6$ e $F\#m6$ na verdade estão a disfarçar os acordes $C7(9)/G$, dominante substituta do segundo grau, e $B7(9)/F\#$, dominante do quinto grau.

The image shows a musical score for the song "Caminhos cruzados". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef with a key signature of three sharps (F# major). The lyrics are: "Caminhos cruzados, caminhos cruzados / Caminhos cruzados, caminhos cruzados". The piano accompaniment is in the grand staff. Chord symbols are placed above the vocal line: D7M, G#7(13), C#7M(9), F#7(b9), F#m6, Gm6, F#m6, F°(b13), A7M, and A7. The piano part features a bass line with a chromatic descent and a treble line with chords and melodic fragments.

Fig. 22 – Trecho da partitura de *Caminhos cruzados* (Tom Jobim e Newton Mendonça) (Chediak, 1990, vol. 1, p. 71).

Interessante observar que após as cifras $Gm6$ e $F\#m6$ surge, também a partir do movimento cromático no baixo, outra “cifragem aparente” bastante recorrente na obra de Jobim, a já citada cifra $X^\circ(b13)$. Trata-se, na tonalidade de Lá maior, do acorde $F^\circ(b13)$ (Fig. 22, c. 8). Como já foi dito, há duas maneiras de explicar a origem desse acorde: a primeira que trata-se do VIIº, já que o $F^\circ(b13)$ equivale ao $G\#^\circ$ (VIIº), por ser da mesma família ($G\#^\circ - B^\circ - D^\circ - F^\circ$) e a segunda que está a disfarçar a dominante substituta primária, com a nona aumentada e a fundamental omitida: $Bb7(\#9)/F$.

No *Cancioneiro Jobim*, no arranjo de Ricardo Gilly, os três supracitados acordes (Fig. 23, c. 5 a 8), não surgem a partir de “cifragem aparente”, o que atesta ainda mais a função atribuída a cada um deles na análise harmônica aqui apresentada. A saber: F#7(b13) equivale a Gm6; B7(13) (b13) equivalem a F#m6 e E7/4(9) E7(b9/13) equivalem a F°(b13). Apesar dessa harmonização estar correta, o que consta do *Songbook Tom Jobim* (Fig. 22) é mais característico da identidade jobiniana de harmonização. Corroboram isto duas importantes gravações de *Caminhos cruzados*. A primeira está presente no disco *Tom Jobim and Friends* (Jobim, 1996, faixa 12), com o compositor ao piano e a participação da cantora brasileira Gal Costa. A segunda, a gravação do cantor João Gilberto no disco *Amoroso* (Gilberto, 1977, faixa 6), com arranjo de Claus Ogerman (1930 – 2016), como já foi dito, o arranjador que mais trabalhou com Tom Jobim e que conhecia profundamente suas particularidades e características harmônicas. Em ambas, a condução do baixo por movimento cromático condiz com as supracitadas “cifragens aparentes” Gm6, F#m6 e F°(b13).

Fica evidente, portanto, que no caso de Tom Jobim, tais processos de cifragem vão muito além de uma simples facilitação de leitura para os intérpretes, estando a representar uma sonoridade consideravelmente diferenciada, que resulta da maneira assaz original de lidar com harmonia que é, sem dúvida, mais um elemento a caracterizar a obra do genial compositor brasileiro.

Fig. 23 – Trecho da partitura de *Caminhos cruzados* (Tom Jobim e Newton Mendonça) (Jobim, Paulo et al., 2007, p. 195).

Cifragem aparente

A seguir, será apresentado um quadro contendo todos os exemplos de “cifragem aparente” analisados no presente artigo. Tem como objetivo dar maior clareza às análises harmônicas apresentadas. No caso de mudanças de tonalidade de uma fonte para outra (manuscritos, *Songbook Tom Jobim*, *Cancioneiro Jobim*), manteve-se uma das tonalidades como referência, tendo sido feitas as devidas observações.

Canção	Tonalidade	“Cifragem aparente” / “Cifragem prática”			Função / Cifragem analítica	Cifragem a partir da função
		Manuscrito	<i>Songbook Tom Jobim</i>	<i>Cancioneiro Jobim</i>		
<i>Corcovado</i>	Dó maior	Am6	Am6	Am6	V7(9)/V	D7(9)/A
		G#dim	G#º(b13)	G#dim7(b13)	SubV7(#9)	Db7(#9)/Ab
<i>Por toda a minha vida</i>	Lá menor	Abdim	Fm6/Ab	Fm/Ab	V7(b9/b13)	E7(b9/b13)/G#
		Abdim	G#º(b13)	G#dim	SubV7(#9)/bIII	Db7(#9)/Ab
<i>Por causa de você</i>	Lá maior	-	Gm6	Em7(b5)	SubV7(#9)/II	C7(9)/G
<i>Dindi</i>	Lá maior	-	Am6	Am6*	SubV7(9)/III	D7(9)/A
		-	Gm6	Gm6*	SubV7(9)/II	C7(9)/G
<i>Brigas nunca mais</i>	Lá maior	-	Gm6	Gm6**	SubV7(9)/II	C7(9)/G
<i>Ela é carioca</i>	Mi maior	-	Dm6	Dm6	SubV7(9)/II	G7(9)/D
		-	C#m6	F#7(9)***	V7(9)/V	F#7(9)/C#
<i>Caminhos cruzados</i>	Lá maior	-	Gm6	F#7(b13)	SubV7(9)/II	C7(9)/G
		-	F#m6	B7(13) (b13)	V7(9)/V	B7(9)/F#
		-	Fº(b13)	E7/4(9) E7(b9/13)	SubV7(#9)	Bb7(#9)/F

**Dindi*, no *Cancioneiro Jobim* está na tonalidade de Dó maior, portanto esses dois acordes aparecem como Cm6 e Bbm6.

** *Brigas nunca mais*, no *Cancioneiro Jobim* está na tonalidade de Dó maior, portanto esse acorde aparece como Bbm6.

****Ela é carioca*, no *Cancioneiro Jobim* está na tonalidade de Ré maior, portanto esse acorde aparece como E7(9).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de exemplos extraídos de canções deveras representativas, constatou-se que o estudo dos processos de cifragem utilizados por Tom Jobim ao longo de sua trajetória como compositor pode contribuir consideravelmente para uma melhor compreensão de sua obra no que diz respeito à harmonia e à sua identidade como compositor. Os exemplos apresentados são pertinentes na demonstração que determinadas cifras utilizadas por Jobim estão muitas vezes associadas a uma sonoridade específica, indo, portanto, muito além da simples facilitação de leitura para os intérpretes. Nesse sentido, a “cifragem aparente”, consideravelmente recorrente em sua obra, deve ser abordada atentamente, levando-se sempre em consideração a possibilidade de sonoridades diferenciadas, a partir da inserção e/ou da omissão de determinadas notas nos acordes.

Conscientes também da relação entre técnicas específicas de instrumentos e processos de composição, futura pesquisa abordando até que ponto idealizações harmônicas em composições de Tom Jobim tiveram gênese em realizações técnicas idiossincráticas de determinados instrumentos - como por exemplo em relação à interpretação de cifras na guitarra ou no piano - poderá também desvendar outros aspectos de relevância para os estudos em Música e Musicologia (Marques e Lopes, 2013).

Concluindo, esperamos que este artigo possa fomentar outras investigações e contribuir efetivamente para uma melhor compreensão do processo criativo e dos caminhos estético-musicais desenvolvidos por Tom Jobim e que são parte integrante da sua identidade artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calado, C. (10 de julho de 2008). Um cantinho, um mundo. *Folha de São Paulo*.
- Cezimbra, M., Callado, T., & Souza, T. (1995). *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan.
- Chediak, A. (1986). *Harmonia e improvisação* (2ª ed., Vols. 1-2). Rio de Janeiro: Lumiar.
- Chediak, A. (1990). *Songbook Tom Jobim* (Vols. 1-3). Rio de Janeiro: Lumiar.
- Dias, C. E. (2017). *Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo: trilhas de uma moderna brasilidade musical*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.
- Duarte, L. C. (2010). *Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade da obra musical*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Guest, I. (2006). *Harmonia: método prático* (Vols. 1-2). Rio de Janeiro: Lumiar.
- Jobim, A. C. (1963). *Corcovado*. Manuscrito. Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim.
- Jobim, A. C. (1963). *Corcovado (Tom Jobim)*. Manuscrito. Arranjo: Claus Ogerman. Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim.
- Jobim, A. C. (1963). *The Composer of Desafinado, Plays*. Nova York: Verve Records V6-8547.
- Jobim, A. C. (1987). *Manuscrito - Caderno 19*. Acesso em 27 de maio de 2018, disponível em Instituto Antonio Carlos Jobim: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7782>
- Jobim, A. C. (20 de dezembro de 1993). *Entrevista - Programa Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura.
- Jobim, A. C. (S/D). *Corcovado*. New York, EUA: Duchess Music Corporation.
- Jobim, Paulo *et al.* (Org.). (2000). *Cancioneiro Jobim: 1971 - 1982* (1ª ed., Vol. 4). Rio de Janeiro: Jobim Music; Casa da Palavra.
- Jobim, Paulo *et al.* (Org.). (2001). *Cancioneiro Jobim: 1959 - 1965* (1ª ed., Vol. 2). Rio de Janeiro: Jobim Music.
- Jobim, Paulo *et al.* (Org.). (2002). *Cancioneiro Jobim: obras escolhidas* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Jobim Music.

Jobim, Paulo *et al.* (Org.). (2007). *Cancioneiro Jobim: 1947 - 1958* (2ª ed., Vol. 1). Rio de Janeiro: Jobim Music.

Jobim, Paulo *et al.* (Org.). (2007). *Cancioneiro Jobim: 1966 - 1970* (2ª ed., Vol. 3). Rio de Janeiro: Jobim Music.

Lopes, E. (2013). *Pluralidade no ensino do instrumento musical*. Évora: Fundação Luís de Molina.

Lopes, E. (2008). Rhythm and meter: compositional tools in a Chopin's waltz. *Ad Parnassum Journal*, 6(11), 64-84.

Mammi, L. (2002). Prefácio. Em P. Jobim, *Cancioneiro Jobim: obras escolhidas* (Vol. 1 e 2). Rio de Janeiro: Jobim Music.

Marques, M., & Lopes, E. (2013). O Género musical na identidade dos instrumentos: o saxofone no séc. XX. In Eduardo Lopes (coord.), *Pluralidade no Ensino do Instrumento Musical* (pp. 149-175). Évora: Fundação Luís de Molina.

Pacheco Júnior, G. d. (2010). *Que acorde é esse aí? Pluralidade: o processo criativo da re-significação de estruturas melódicas e harmônicas*. Brasília: Universidade de Brasília.

Ripke, J. (2017). Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. *Anais do III Simpósio Villa-Lobos - ECA/USP*.

Silva, P. d. (2010). Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet. *Alea*, 12(1).

Suzigan, M. L. (2011). *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira – os anos 1950/1960*. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP.