

A estruturação harmônica da canção “Maria, Maria” de Milton Nascimento e Fernando Brant

A articulação do *elemento pedal* como recurso criativo de exploração
da harmonia¹

Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior²

Universidade Federal de Uberlândia | Brasil

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da estruturação musical da canção *Maria, Maria* de Milton Nascimento e Fernando Brant, com foco especial na harmonia, numa perspectiva de identificar como a articulação do que está sendo aqui denominado de *elemento pedal* é administrada e como tal recurso revela-se importante para o entendimento das soluções criativas exploradas pelo compositor. Para tanto, apresenta-se uma breve discussão acerca do termo *pedal* localizando-o, como recurso norteador da estruturação harmônica, dentro da prática composicional do agrupamento de músicos identificados pelo termo *Clube da Esquina* e como tal recurso se relaciona com a construção musical da referida canção.

Palavras-chave: Milton Nascimento; *Maria, Maria*; Clube da Esquina; elemento pedal; canção popular.

¹ *The harmonic structuring of the song “Maria, Maria” by Milton Nascimento and Fernando Brant: the pedal element articulation as a creative resource for harmony exploration.* Submetido em: 16/08/2019. Aprovado em: 28/09/2019.

² É docente adjunto dos cursos de graduação e pós-graduação em música da Universidade Federal de Uberlândia atuando na área de música popular (harmonia, arranjo e história) e na área de música e novas tecnologias. Doutor em música pela ECA/USP na área de processos de criação musical. Mestre na área de inteligência artificial / computação sônica pela UFU (conclusão em julho de 2007). Possui graduação em Bacharelado em Violão e Licenciatura Plena em música pela UFU (2003). Coordenador do laboratório de produção musical da UFU. Fundador e integrante do quarteto vocal VagaMundo, que completa 22 anos de existência em 2019. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1632-2798>. E-mail: carlosmenezesjunior@gmail.com.

Abstract: This paper presents an analysis of the musical structure of the song *Maria, Maria* (by Milton Nascimento and Fernando Brant), with a special focus on harmony, in order to identify how the articulation of what is being called *pedal element* is administered and how this resource is important for understanding the creative solutions explored by the composer. For so much, a brief discussion about the term pedal is presented, locating it as a guiding resource of harmonic structuring, within the compositional practice of the grouping of musicians identified by the term *Clube da Esquina* (The Corner Club) and how this resource is related to the musical construction of the referred song.

Keywords: Milton Nascimento; Maria, Maria; The Corner Club; pedal element; Brazilian popular song.

* * *

O presente artigo está vinculado a uma pesquisa de doutorado concluída. Nessa pesquisa foram analisados vários discos lançados pelo agrupamento de músicos identificados pelo termo *Clube da Esquina*³. Dentre os recursos composicionais elencados a partir dessas análises, o que está sendo denominado aqui de *elemento pedal* é um dos que se destacam. Verificou-se que a exploração desse recurso no que tange ao tratamento dado à harmonia aparece de forma recorrente no repertório estudado, tornando-o elemento importante no processo de identificação das características de ordem estilística do grupo.

A canção *Maria, Maria*, de Milton Nascimento e Fernando Brant é um bom exemplo da

³ Embora esse termo seja muito conhecido entre os apreciadores da música popular brasileira como designação de um grupo de músicos ligados à cultura mineira, não existe um consenso em relação a sua definição e delimitação. Há divergência tanto entre os músicos vinculados ao *Clube da Esquina* quanto entre críticos e pesquisadores. Esta expressão aparece na bibliografia e nos depoimentos de diversas formas, seja como representação de um grupo de amigos, de uma formação cultural, de um movimento, de um simples rótulo da mídia, entre outras concepções (elas não são, necessariamente, excludentes). Adoto neste trabalho a interpretação do *Clube da Esquina* como *formação cultural*. Em síntese, o termo formação cultural, proposto por Raymond Williams, representa em certa medida agrupamentos “identificáveis como movimentos e tendências conscientes (literários, artísticos, filosóficos e científicos) que em geral podem ser percebidos com facilidade, de acordo com suas produções formativas” (WILLIAMS, 1979: 120). Em um dos tipos de organicidade interna que caracterizam as formações culturais “[...] existe associação consciente ou identificação grupal, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral” (WILLIAMS, 1992: 35). No caso do Clube da Esquina, pode-se considerar que o período que vai do final da década de 60 até o final da década de 70 é onde concentra-se a atuação do grupo enquanto formação cultural. Os principais nomes que compõem o *Clube da Esquina* são: Milton Nascimento, Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Wagner Tiso, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Nelson Angelo, Robertinho Silva, Novelli, Tavinho Moura, Flávio Venturini, entre outros.

importância do *elemento pedal* como recurso composicional de estruturação da harmonia no repertório de Milton Nascimento (que é o músico de maior destaque do *Clube da Esquina*).

O objetivo do presente texto é de apresentar uma análise da estruturação musical dessa canção, com foco especial na harmonia, numa perspectiva de identificar como a articulação do *elemento pedal* é administrada e como tal recurso revela-se importante para o entendimento das soluções criativas exploradas por Milton Nascimento.

Para tanto, começaremos com uma breve discussão acerca do termo *pedal* localizando-o dentro da prática composicional do *Clube da Esquina* enquanto recurso norteador da estruturação harmônica. A partitura completa da transcrição da canção *Maria, Maria*, com indicações da análise, encontra-se no final do artigo como apêndice.

1. O “elemento pedal”

Ao realizar o processo de escuta analítica de vinte e dois discos do *Clube da Esquina* lançados nos anos de 1967 a 1979 observou-se que o uso de notas pedais como recurso de exploração harmônica faz-se presente de forma significativa. Tal recurso aparece no repertório estudado de modo bastante diversificado, conectado a procedimentos tanto no âmbito modal quanto tonal, tanto como elemento guia na macroestrutura de uma determinada música quanto elemento guia na microestrutura de uma determinada sequências de acordes no violão.

Segundo Persichetti (2012: 206): “Ocorre o pedal quando uma ou várias notas são prolongadas, repetidas ou ornamentadas enquanto as outras vozes encadeiam-se através da sucessão de acordes, alguns dos quais podem ser estranhos ao pedal”. As notas pedais (ou pontos pedais) propiciam a exploração de coloridos e efeitos variados, podendo, por vezes, resultar em sonoridades extremamente dissonantes. Tal procedimento pode ser utilizado tanto para afirmar quanto para gerar ambiguidade em relação ao polo tonal. “A politonalidade é muitas vezes sugerida por um pedal triplo” (PERSICHETTI, 2012: 206). Deste modo, as notas pedais possibilitam a expansão dos recursos de organização de alturas, ao mesmo tempo em que cumprem função de conexão entre os acordes ou dos acordes com os centros acústicos.

No âmbito modal, o pedal tem papel fundamental. José Miguel Wisnik (1999) propõem a seguinte reflexão:

A circularidade do complexo escala / pulso, na música modal, é fundada assim sobre um ponto de apoio estável que é a tônica. Nas músicas modais, pentatônicas ou outras, é muito frequente o uso de um bordão: uma nota fixa que fica soando no grave, como uma tônica que atravessa a música, se repetindo sem se mover do lugar, enquanto que sobre ela as outras dançam seus movimentos circulares. A música indiana faz questão de marcar o bordão (essa lembrança contínua do chão sobre o qual se dança, o solo firme sob os voos melódicos) usando instrumentos cuja função é exclusivamente a de ressoar um som contínuo, numa estaticidade movente, em pulsações de timbre e intensidade (o tambura, ou tambura, é o mais característico desses instrumentos de corda, que sustentam a primeira nota da escala e eventualmente a sua quinta ou a sua quarta). A tônica fixa é um princípio muito geral em toda a música pré-tonal: explícita ou implícita, declarada ou não, pode-se aprender a ouvi-la, pois ela está lá, como a terra, a unidade indivisa, a montanha que não se move, o eixo harmônico contínuo, soando através (ou noutra dimensão) do tempo. É a tonalidade que moverá esse eixo, tirando-o do lugar e fazendo do movimento progressivo, da sucessão encadeada de tensões e repousos, o seu movimento. (WISNIK, 1999: 80).

Com isso, o pedal apresenta-se como elemento importante no processo de efetivação da ideia de circularidade comumente presente nas músicas modais, diferentemente da discursividade do tonalismo clássico, ou seja, da ideia daquilo que Tagg (2014) chama de “narrativa harmônica mais extensa” comum ao sistema tonal. Nunes (2005) relaciona as reflexões de Wisnik (1999) sobre a dinâmica de criação e prática nas músicas modais com a própria dinâmica do *Clube da Esquina*, pois, segundo ela: “Quando diz que a circularidade temporal depende de um envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumento e da dança, ele praticamente explica a essência da prática de composição dos arranjos do grupo” (NUNES, 2005: 59). Realmente, o pedal como reforço da sonoridade modal (em especial o uso do pedal na nota que representa o polo modal) é muito comum no repertório do *Clube da Esquina*. Segundo Ron Miller, em seu livro *Modal Jazz*: “É também a técnica que oferece o mais claro contraste modal” (MILLER, 1996: 46). Esse contraste modal que o pedal propicia é amplamente utilizado pelos músicos do *Clube da Esquina* principalmente quando visam explorar o *modalismo misto* e o *hibridismo tonal/modal*⁴.

⁴ O termo *modalismo misto* é utilizado no presente texto para designar o procedimento composicional em que as bases de estruturação são essencialmente modais (e não tonais), porém com os modos misturados, tanto na constituição melódica quanto na harmônica. Com isso, os “temperos modais” se combinam e o leque de opções dentro do próprio sistema se expande. Quando falamos em *hibridismo tonal/modal*, estamos nos referindo a procedimentos harmônicos e melódicos que se conectam com as práticas tonais e modais e que se misturam em uma mesma composição, visando explorar os efeitos típicos desses dois sistemas. Chediak (1986) utiliza o termo modalismo puro quando apenas um modo específico é utilizado na geração da melodia e harmonia. Para ele, *modalismo misto* é quando ocorre a mistura entre os modos ou deles com o tonalismo, o seja, o *hibridismo tonal/modal* é visto como uma forma particular de *modalismo misto*. Diferentemente de Chediak (1986), optou-se, no presente texto, por tratar os dois termos de forma separada pois percebeu-se que os efeitos da combinação inter-sistemas (tonal/modal) se diferenciavam dos efeitos das combinações intra-sistema (no caso o modal). Sendo assim, o termo *modalismo misto* é utilizado para analisar o tratamento dado apenas ao sistema modal, seja quando ele aparece em uma parcela da música, seja quando a mesma é constituída integralmente por ele. Se uma música que apresenta o *hibridismo tonal/modal* tiver na sua “seção modal” mais de um modo sendo combinado, ela também estará dentro da categoria de *modalismo misto*. Em suma, em uma composição pode aparecer apenas o *hibridismo tonal/modal*, apenas o *modalismo misto* ou os dois juntos.

Contudo, não é apenas no âmbito modal que o grupo utiliza o elemento pedal. Ele aparece também em trechos essencialmente tonais e também como recurso de exploração textural no que se refere a construção dos acordes. É comum, por exemplo, a utilização de uma ou mais cordas soltas do violão (seja na região grave, média ou aguda) como elemento fixo enquanto os acordes vão se movimentando. A nota (ou notas) dessa corda solta vai sendo incorporada aos acordes mesmo quando ela não “pertence” a eles (ou seja, mesmo quando não é nenhuma das notas estruturais presente na escala do acorde). Com isso os coloridos harmônicos multiplicam-se, pois a nota pedal acaba cumprindo função tanto de caráter vertical (seja como nota da estrutura básica, nota de tensão ou mesmo nota “evitada”) quanto horizontal. Sendo assim, ela pode ser interpretada como elemento guia que conecta e “costura” uma sequência de acordes ao mesmo tempo em que os tensionam. É o elemento fixo contrapondo-se aos elementos móveis, gerando contrastes. Por isso adotou-se na presente pesquisa o termo *elemento pedal*, ao invés de simplesmente chamar de baixo pedal ou notas pedais, pois é, conforme já foi dito antes, um elemento de constituição do caráter estilístico do grupo, utilizado de forma variada e em contextos diversos, não se limitando ao uso comumente descrito nos livros tradicionais de teoria. Algumas das “harmonias peculiares” atribuídas ao Clube da Esquina vêm desse recurso composicional. A seguir, um trecho da canção *Amigo, Amiga* de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (disco *Milton* de 1970 - faixa 2) como ilustração de tal recurso.

Amigo, Amiga

Disco: Milton (1970)
de Milton Nascimento

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Faixa 2

- Voz, violão: Milton Nascimento

The image displays a musical score for the song "Amigo, Amiga". It is divided into three systems, each with a vocal line (Voz) and a guitar line (Violão). The tempo is marked as $\text{♩} = 170$. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system (measures 21-27) features a vocal line with the word "Ah" and a guitar line with a complex harmonic structure. A box labeled "Interlúdio 2" encompasses the first system. A callout box points to the upper voices of the guitar, stating: "Elementos móveis (vozes superiores em quartas paralelas caminhando cromaticamente)". The guitar part in this system is primarily based on the G/A chord, with a 9th extension. The second system (measures 28-34) shows the vocal line continuing and the guitar line with a change to the F#11/A chord. The third system (measures 35-41) shows the vocal line concluding and the guitar line with a return to the A6(9) chord. A box labeled "Elementos fixos durante toda a seção (Notas Pedais)" points to the bass notes of the guitar part across all systems.

Fig. 1 – Trecho do Interlúdio 2 da música *Amigo, Amiga* de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (disco *Milton* de 1970 - faixa 2)⁵.

Percebe-se no exemplo acima que a harmonia é construída no violão (embora outros instrumentos harmônicos também estejam presentes no arranjo) a partir das relações estabelecidas entre o elemento pedal (constituído pelas três notas mais graves) e as duas vozes mais agudas que vão caminhando cromaticamente em quartas paralelas. A nota pedal principal, que cumpre a função de polo modal, é o Lá, que está no grave. A nota Mi, que está quarta justa abaixo do Lá, é tocada sempre no terceiro tempo do compasso e acaba reforçando a polarização em torno do próprio Lá. O colorido modal é enfatizado com a presença desse pedal duplo na região grave. A melodia é construída somente com notas diatônicas do modo de Lá mixolídio,

⁵ Todas as figuras presentes neste trabalho são de elaboração e autoria do autor.

porém a harmonia mistura notas dos modos Lá mixolídio e Lá eólio (esse último aparece no segundo tempo do compasso 30 até o primeiro tempo do compasso 32). A nota Si, que também é utilizada como nota pedal e encontra-se na voz interna (no bloco superior), cumpre função primordial na exploração textural e efetivação da sonoridade dissonante. Em síntese, essa harmonia é fruto da trama entre o elemento fixo (as três notas mais graves) e o elemento móvel (as duas notas agudas deslocando-se em quartas). Nesse trecho é possível perceber também a polirritmia e o deslocamento métrico, recursos igualmente comuns ao universo modal. O próximo exemplo é a *seção B* da canção *Dona Olímpia* de Toninho Horta e Ronaldo Bastos (disco *Terra dos Pássaros* de 1979 - faixa 3).

Dona Olímpia

Disco: Terra dos Pássaros (1979)
de Toninho Horta
Faixa 3
- Voz, violão: Toninho Horta

Toninho Horta e Ronaldo Bastos

Seção B

♩ = 56

Voz

Ah

Am7⁽⁹⁾
IVm7

Am7^{M(6)}
IVm(7M)

G#7^(#9)
SubV7 do bIII

G7M^(#11 6)
bIII7M

Violão

Nota si (2ª corda solta do violão) como elemento fixo (nota pedal) durante toda a seção

Voz

G6⁽⁹⁾
bIII

F#7⁽¹¹⁾
V7 do V

F#m7^(b5 11)
IIIm7(b5)

Am7^{(9)/G}
IVm7

Am7⁽⁹⁾
IVm7

B7sus4^(b9)
[Am7^(9 6)/B]
V7sus4
*a nota mi está sendo executada no órgão

Viol.

Fig. 2 – Seção B da música *Dona Olímpia* de Toninho Horta e Ronaldo Bastos (disco *Terra dos Pássaros* de 1979 - faixa 3).

No exemplo acima, a nota Si, que aparece na voz intermediária do violão, é utilizada como nota pedal, ou seja, o elemento fixo que perpassa toda a seção enquanto a harmonia vai movimentando-se dentro de uma lógica tonal. Ela é tocada na 2ª corda solta do instrumento, resultando numa espécie de “ressonância contínua” que é incorporada pelos acordes. O tratamento dado a essa nota gera um colorido harmônico peculiar, pois aparece numa disposição onde a relação intervalar dela com outra nota do acorde localizada imediatamente acima ou abaixo é sempre de segunda menor ou maior (predominantemente de segunda menor a partir da relação com a nota Dó natural). Apesar da sequência harmônica apresentada nessa seção ser relativamente comum dentro do universo tonal, a textura fortemente dissonante gerada pela nota pedal na região intermediária dos acordes e pelas aberturas resultou em uma sonoridade muito característica do grupo, ocasionando, inclusive, a geração de acordes pouco usuais, tais como o **F#7⁽¹¹⁾** (**V7** do **V**), pois o acorde de tipologia maior com sétima menor raramente utiliza a décima primeira justa (11) como nota de tensão, o mais comum é a utilização da décima primeira aumentada (#11).

A seguir, mais um exemplo de utilização do elemento pedal: a música *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges (disco *Amor de Índio*, de Beto Guedes, de 1978 - faixa 2). A seção A é quase que integralmente composta com o baixo pedal em Ré, que é o centro acústico da canção. Ela apresenta características de hibridismo tonal/modal e de modalismo misto, tendo a tonalidade de Ré menor e o modo Ré dórico como principais polarizadores. As tríades maiores de **F**, **G** e **Ab** (entre outras) vão se deslocando paralelamente em cima do Ré que fica estático. O **F/D** e o **Dm7** são o mesmo acorde, a opção por utilizar a cifra **F/D** é para deixar mais claro qual é a lógica de “montagem” e “deslocamento” do acorde no braço do violão. Mesmo quando aparece o acorde *dominante da dominante* (**E7** com as respectivas notas de tensão) o pedal em Ré ainda está presente. Essa seção só deixa de apresentar o pedal em Ré quando a harmonia vai para a *dominante principal* (**A7sus⁴** - **A7^(b13)**).

Novena

Disco: **Amor de Índio (1978)**
 de Beto Guedes
 Faixa 2
 - Voz: Beto Guedes
 - Violão: Milton Nascimento

Milton Nascimento e Márcio Borges

Seção A
 ♩ = 80

The musical score for 'Novena' is presented in four systems, each with a vocal line and a guitar line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as ♩ = 80. The lyrics are: 'Se di - go ai / é por nin - guém / é pe - la cer - te - za de sa - / ber que tu - do tem'. The guitar part features various chords, including dyads and triads, with a specific instruction: 'Nota ré como nota pedal no baixo do violão' (Note D as a pedal note in the bass of the guitar). The chords are: F/D [Dm7], G/D, Ab/D, G/D, F/D, F/D, G/D, Ab/D, Ab/D, G/D, Gb/D, F/D, E7(13)/D, E7(b9 13)/D, E7(13)/D, E7(b9 13)/D, E7(b13)/D, E7(b13)/D, A7sus4, A7(b13), F/D [Dm7], and G/D.

Fig. 3 – Seção A da música *Novena* de Milton Nascimento e Márcio Borges (disco *Amor de Índio* de 1978 - faixa 2).

Percebe-se nos exemplos apresentados acima que o *elemento pedal* aproxima-se mais da ideia de pilar estrutural do que de recurso ornamental, ou seja, é um elemento norteador importante no processo de criação harmônica do grupo, uma espécie de ponto de referência que guia a exploração e combinação dos

acordes que compõem as bases de sustentação de uma parcela significativa do repertório estudado, seja de forma integral ou de apenas um trecho.

2. A articulação do elemento pedal na construção harmônica da canção *Maria, Maria*

Apesar da canção *Maria, Maria* (Milton Nascimento e Fernando Brant) aparecer pela primeira vez, como faixa de disco, no álbum duplo *Clube da Esquina 2* (1978, faixa 8 do disco 2), ela estreou para o público em 1976 como trilha sonora do espetáculo de dança *Maria, Maria*, do Grupo Corpo de Belo Horizonte-MG (fundado em 1975). O espetáculo *Maria, Maria* foi a primeira criação do grupo, com músicas originais de Milton Nascimento, roteiro de Fernando Brant e coreografia de Oscar Araiz. Ficou seis anos em cartaz e percorreu quatorze países. Essa trilha só foi lançada em disco (CD) em 2002, conjuntamente com a trilha do espetáculo *Último Trem* (também do Grupo Corpo com música original de Milton Nascimento que estreou em 1980), pelo selo Nascimento (do próprio Milton). Essa primeira versão (de 1976) da canção *Maria, Maria* estreou como um tema sem letra. Apenas o violão e a voz de Milton (que se abre em duas vozes) foram usados na gravação. Segundo o próprio compositor:

Estas duas trilhas, *Maria, Maria* e *Último Trem*, foram compostas e gravadas nos anos 76 e 80 para as apresentações de estreia do Grupo Corpo, de Belo Horizonte. Foram feitas e gravadas de maneira diferente do usual, aliás como sempre gosto de compor. Ao invés do silêncio, prefiro o barulho e agitação e, os dois balés foram compostos num pequeno apartamento da Barra da Tijuca, no Rio, lotado de afilhados e amigos. Era uma confusão só, mas era também uma festa. *Maria, Maria* o tema, por exemplo, eu quase não conseguia ouvir enquanto compunha. [...] Vocês vão reconhecer muitas músicas que estiveram mais tarde em outros discos, mas que foram compostas como estão nas trilhas, tendo nela, sua versão original. (MILTON NASCIMENTO, 2002, verso do encarte do CD).

Optou-se por analisar essa versão pois nela encontra-se registrado, de forma mais explícita, o tratamento que o compositor dá à condução de vozes no violão e às aberturas vocais. A seguir, a estrutura geral da faixa e a escrita em pentagrama das principais seções.

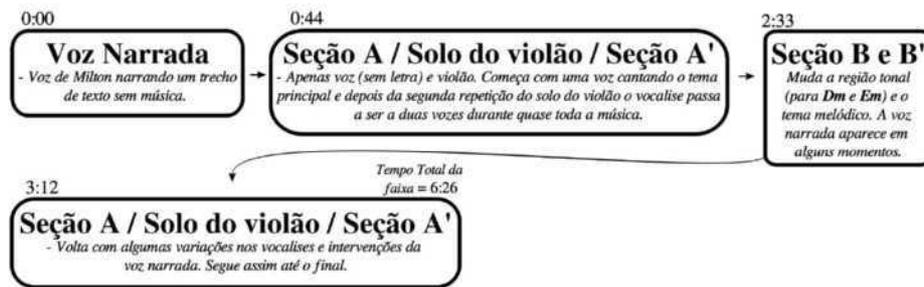


Fig. 4 – Estrutura geral da canção *Maria, Maria* de Milton Nascimento e Fernando Brant (1976), com a marcação do posicionamento do início de cada seção na faixa do disco (min:seg)

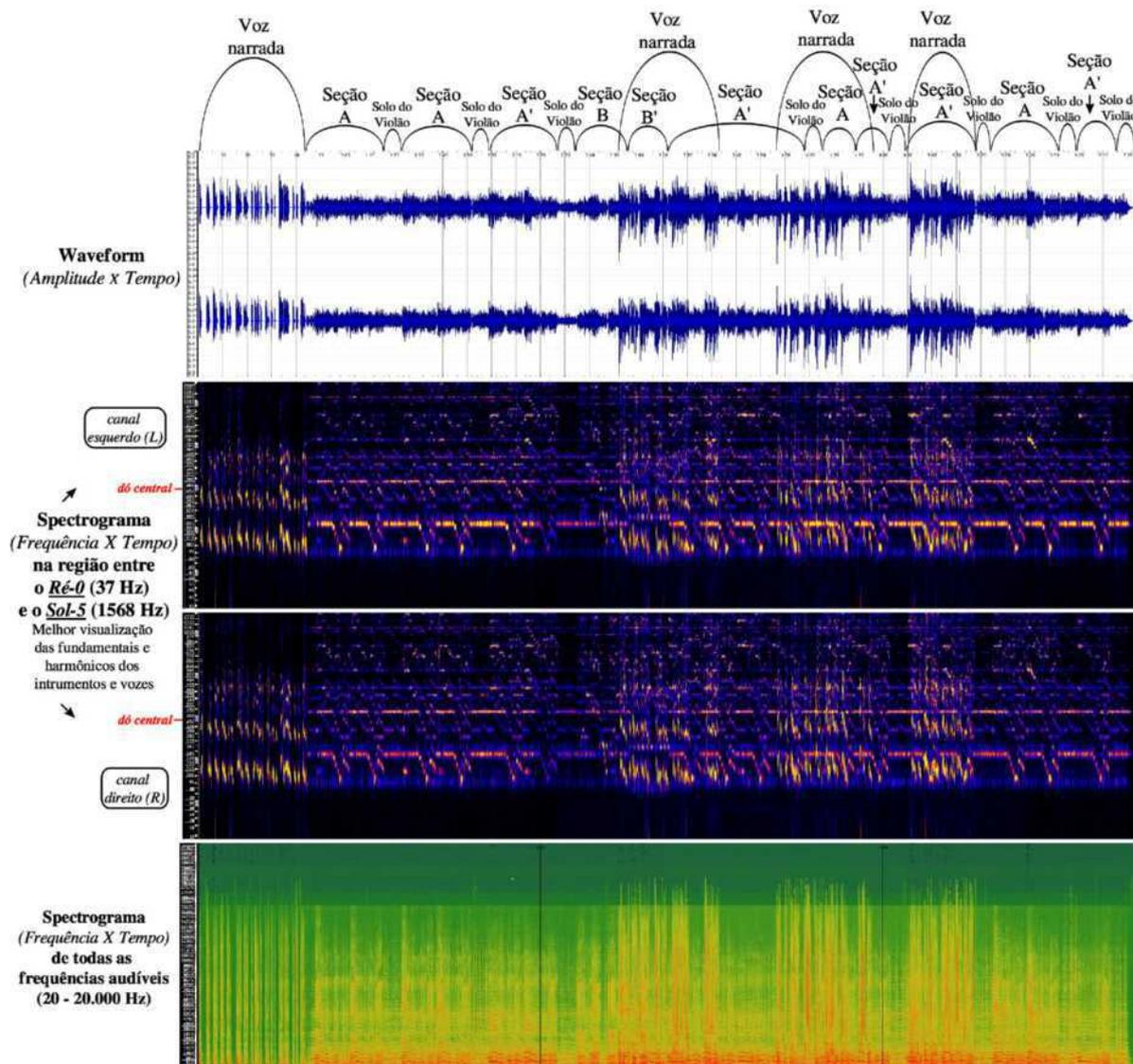


Fig. 5 – Estrutura da sonoridade geral da faixa a partir da visualização do *Spectrograma* e da *Waveform* das seções.

♩ = 130
♪ - ♩³

Seção A

Voz

(Vocalise)

Violão

V.

Viol.

Fig. 6 – **Seção A** da faixa *Maria, Maria* de Milton Nascimento e Fernando Brant (1976). Violão e vocalise executados por Milton Nascimento.

Interlúdio Instrumental 1 - Solo do Violão

V.

Viol.

Fig. 7 – **Interlúdio com solo do violão** da faixa *Maria, Maria* de Milton Nascimento e Fernando Brant (1976).

The image displays a musical score for the section 'Seção A'' of the song 'Maria, Maria'. It is arranged in three systems, each consisting of a vocal line (V.) and a guitar line (Viol.).

- System 1 (Measures 16-19):** The vocal line begins with a box labeled 'Seção A'' and contains a melodic line with a 'ritard.' marking at the end. The guitar line provides accompaniment with chords: D, A/D, Dm7 (ou F/D), G/D, Eb/D, D, and D/C#.
- System 2 (Measures 20-23):** The vocal line continues with a melodic line. The guitar line features chords: Bm7 (ou D/B), D/A, G, C, G(♯5)/B, Gm/Bb, and D.
- System 3 (Measures 24-27):** The vocal line continues with a melodic line. The guitar line features chords: D, A/D, Dm7 (ou F/D), G/D, Eb/D, D, and D/C#.
- System 4 (Measures 28-31):** The vocal line continues with a melodic line. The guitar line features chords: Bm7 (ou D/B), D/A, G, C, G(♯5)/B, Gm/Bb, and D.

Fig. 8 – **Seção A'** da faixa *Maria, Maria* de Milton Nascimento e Fernando Brant (1976). Violão e vocalise executados por Milton Nascimento.

The image displays a musical score for the song "Maria, Maria". It is divided into two main sections: "Seção B" and "Seção B'".

Seção B (Measures 36-40):

- Vocal Line (V.):** Starts with a rest, followed by a melodic line in B-flat major. It features a first ending bracket labeled "I.".
- Guitar Line (Viol.):** Accompaniment with chords: Dm7, Dm7, C/D, E♭/D, and B♭/D.

Seção B' (Measures 41-46):

- Vocal Line (V.):** Continues the melodic line, with a second ending bracket labeled "2.".
- Guitar Line (Viol.):** Accompaniment with chords: C/D, B♭/D, and Em7. The key signature changes to B major for the final two measures.

The score concludes with a final vocal line (measures 47-50) and guitar accompaniment (measures 47-50) in B major, with chords D/E, F/E, C/E, and D/E.

Fig. 9 – **Seção B e B'** da faixa *Maria, Maria* de Milton Nascimento e Fernando Brant (1976). Violão e vocalise executados por Milton Nascimento.

Essa gravação apresenta pouco contraste entre as seções. O tratamento rítmico e a formação instrumental não mudam ao longo da música. A harmonia e as frases melódicas praticamente se repetem durante toda a faixa. Os principais elementos de variação são as segundas vozes (que são executadas pelo próprio Milton) e a harmonia das *seções B e B'*, que se desloca para as regiões de Ré menor e Mi menor respectivamente, enquanto o restante da música fica na região de Ré maior.

O *modalismo misto* e o uso do *elemento pedal* são características marcantes dessa composição. Ao longo dos oito compassos que comportam a principal progressão de acordes, três elementos fixos se destacam enquanto “guias” da estruturação harmônica. O primeiro é o baixo pedal em Ré que vai do primeiro compasso até o primeiro tempo do quarto compasso. Sobre esse elemento fixo movimentam-se tríades perfeitas maiores provenientes dos modos jônico, eólio e frígio de Ré. Essa sequência de acordes resulta numa linha cromática descendente formada pelas notas inferiores da tríade (desconsiderando o baixo

pedal). Tal linha será utilizada mais adiante, em alguns vocalises a duas vozes (indicados na partitura completa, presente no final do artigo). O segundo elemento fixo é a própria tríade de **D** que fica estática no quarto e quinto compassos enquanto o baixo do violão caminha por graus conjuntos descendentes. O terceiro elemento fixo é a nota Sol (3ª corda solta do violão) que permanece estática durante o sexto e sétimo compassos. A partir do segundo tempo do sexto compasso ela passa a ser a nota mais aguda do violão e sob ela o baixo e a voz intermediária movimentam-se cromaticamente por terças paralelas descendentes.

The figure shows a musical score for guitar with harmonic analysis. The chords and their functions are as follows:

- Chord 1:** D (I) - Tonic
- Chord 2:** D (I) - Tonic
- Chord 3:** A/D (V) - Dominant
- Chord 4:** Dm7 (or F/D) (Im7) - Mediant
- Chord 5:** G/D (IV) - Subdominant
- Chord 6:** Eb/D (bII) - Supertonic (Ac. Pri. de ré frigio)
- Chord 7:** D (I) - Tonic
- Chord 8:** D/C# (I/7# no baixo) - Tonic

Key annotations in the figure include:

- 1º elemento fixo: Baixo pedal em D** (First fixed element: D bass pedal)
- 2º elemento fixo: Tríade de D** (Second fixed element: D triad)
- 3º elemento fixo: nota sol** (Third fixed element: G note)
- linha cromática descendente. Essa mesma linha cromática será utilizada em alguns vocalises a duas vozes.** (Descending chromatic line. This same chromatic line will be used in some vocalises at two voices.)
- linha do baixo por graus conjuntos descendente** (Bass line by descending conjunct degrees)
- linha do baixo e intermediária por cromatismo descendente em terças paralelas. A nota ré# aparece como consequência do cromatismo.** (Bass and intermediate line by descending chromaticism in parallel thirds. The note D# appears as a consequence of the chromaticism.)

Fig. 10 – Análise da principal progressão harmônica da canção, presente na **seção A e A'**.

Os acordes | **C (bVII) → G^(#5)/B (IV) → Gm/Bb (IVm) → D (I)** | que aparecem na parte final da progressão podem ser interpretados como uma variante expandida da sequência denominada por Tagg (2014: 285-286) de “*mixolydian chord sequence*”, ou seja, sequência de acordes típica do modo mixolídio, que é: | **bVII → IV → I** | (segue o sentido horário do ciclo das quintas, comum à harmonia modal). No caso de *Maria, Maria*, o **IVm** (acorde emprestado do modo eólio) é inserido na parte final dessa sequência, transformando-a numa espécie de versão “expandida e misturada” (mixolídio e eólio). A quinta aumentada (**#5**) do acorde **G (IV)** aparece como resultado do movimento cromático de terças paralelas descendentes.

A harmonia da *Seção B* muda para a região de Ré menor. A ideia de tríades maiores progredindo sobre

um baixo pedal em Ré continua sendo explorada nessa seção. Os acordes são predominantemente do modo eólio, a única exceção é o **E_b (bII)** que é proveniente do modo frígio. Quanto ao tema melódico dessa seção, ele é quase que integralmente estruturado com as notas do modo eólio, apresentando apenas uma alteração, a nota Mib (modo frígio) que aparece no compasso 39. Ele apresenta apenas um salto (de oitava, no compasso 38), as demais notas estão conectadas por graus conjuntos. A *seção B'* é uma repetição da *seção B*, porém, um tom acima (ou seja, na região de Mi menor). O tempo em que a música fica nessas duas seções é curto se comparado ao tempo total (39 segundos, numa faixa que dura 6 minutos e 26 segundos). O restante da gravação gira em torno de três frases estruturadas sobre a harmonia da *seção A*, denominadas de frase *A1*, frase *A2* e frase *A3*, conforme indicado na partitura completa.

Ao longo da música prevalece a vocalização a duas vozes em bloco. Milton explora uma grande variação intervalar nessas aberturas, preponderando terças, quartas e sextas. Movimentos oblíquos e diretos são utilizados com maior frequência. Movimentos contrários e paralelos também aparecem, porém de forma menos recorrente. Contracantos de caráter ativo e passivo⁶ também são explorados em algumas poucas repetições. Na partitura estão indicados os locais onde cada frase se repete e o caráter de cada abertura vocal. A segunda voz que acompanha a frase *A2* é a que mais se repete.

frase A2 com acréscimo de segunda voz superior em bloco

V. 20

Bm7 (ou D/B) D/A G C B(9#) ou G(9#)/B Gm/Bb D

Viol.

Fig. 11 – Frase A2 aberta a duas vozes em bloco

Em alguns momentos a frase *A3* aparece acompanhada de uma segunda voz superior em bloco que segue a mesma linha cromática descendente apresentada no violão.

⁶ Guest (1996) aborda o contracanto ativo e passivo no item em que discute técnicas de escrita a duas vozes. A diferença entre ativo e passivo é apresentada a partir do grau de movimentação melódica e, conseqüentemente, da inter-relação que se estabelece com o ritmo harmônico e com a melodia principal. O contracanto ativo é mais livre e movimentado enquanto o contracanto passivo apresenta alto grau de dependência do ritmo da harmonia e, com isso, menos movimentado.

frase A3 com o acréscimo da segunda voz, em bloco na região superior (seguindo o caminho da linha cromática descendente apresentada no violão).

V. 24

Viol.

D A/D Dm7 (ou F/D) G/D E7/D D D/C#

Fig. 12 – Frase A3 aberta a duas vezes em bloco.

A extensão vocal da música, considerando a melodia principal e as aberturas, é grande, totalizando duas oitavas, que vai do Ré 2 ao Ré 4 (sistema francês, em que o Dó central é o Dó 3). A maior parte do tempo a voz fica na região aguda, entre o Ré 3 e o Dó 4.

Extensão total, incluindo as aberturas

Região mais explorada ao longo da música

Fig. 13 – Extensão melódica da faixa *Maria, Maria*.

3. Considerações finais

Percebe-se, a partir do que foi exposto, que a construção harmônica da canção *Maria, Maria* é permeada por uma espécie de “jogo” entre alguns elementos “fixos” e “móveis” executados no violão (e que também subsidia a construção dos vocalises) e é na relação que se estabelece entre estes elementos que a trama composicional vai se desenrolando. Uma análise focada apenas nos blocos harmônicos, e suas inter-relações funcionais, revela apenas parcialmente os caminhos de exploração e organicidade da harmonia adotados pelo compositor. É justamente no entrelaçamento que se dá entre o que foi denominado aqui de *elemento pedal* com as demais melodias internas que o “tecido” harmônico peculiar dessa canção se constitui, revelando algumas características da poética de Milton Nascimento, presente também em outras canções de sua autoria. No caso de *Maria, Maria*, foram exploradas três ideias principais de administração da trama entre elementos fixos e móveis: tríades maiores deslocando-se acima de um baixo pedal; uma linha

no baixo caminhando por grau conjunto descendentes sob uma tríade estática; linhas intermediárias caminhando cromaticamente sob uma nota estática. A resultante sonora dos acordes é basicamente fruto da combinação dessas ideias.

É possível expandir este tipo de estudo, com foco na articulação do elemento pedal na trama harmônica, para um número maior de canções do próprio Milton, visando identificar as diversas formas de exploração desse recurso no seu repertório, pois ele possui uma produção artística bastante extensa, porém isso fica como sugestão de desdobramento para pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1986.
- GUEDES, Beto. *Amor de índio*. EMI Odeon, 1978. [Disco - Long Play (LP)]
- GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. v.1, 2 e 3.
- HORTA, Toninho. *Terra dos pássaros*. EMI Odeon, 1979. [Disco - Long Play (LP)]
- MENEZES JÚNIOR, Carlos R. F. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. São Paulo, 2016. 562f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- MILLER, Ron. *Modal Jazz composition and harmony*. Rottenburg N., Germany: Advance Music, 1996.
- NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina 2*. EMI Odeon, 1978. [Disco - Long Play (LP)]
- _____. *Maria Maria / Último Trem*. Selo Nascimento, 2002. [Compact Disc (CD) duplo]
- _____. *Milton*. EMI Odeon, 1970. [Disco - Long Play (LP)]
- NUNES, Thais G. A. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Campinas, 2005. 175f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no século XX: aspectos criativos e prática*. Tradução de Dorotea Kerr. São Paulo: Via Lettera, 2012.
- TAGG, Philip. *Everyday Tonality II: towards a tonal theory of what most people hear*. New York & Huddersfield: The Mass Media Scholar's Press, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Maria, Maria

Milton Nascimento e Fernando Brant

Versão original sem letra.
Gravação realizada em 1976 para o balé *Maria, Maria* do grupo Corpo. Lançado em CD em 2002 pelo selo *Nascimento* do próprio Milton.
Faixa 1, CD 1.
- Voz: Milton Nascimento
- Violão: Milton Nascimento

Seção A

♩ = 130

Voz

frase A1 (Vocalise)

Violão

Acordes de mesma estrutura com distância de terça

linha cromática descendente. Essa mesma linha cromática será utilizada em alguns vocalises a duas vozes.

2º elemento fixo: **Triade de D**

1º elemento fixo: **Baixo pedal em D**

bIII/baixo pedal na tônica (Empréstimo do modo de ré edólio)

I (T)

V (Dom.)

Im7 ou (S)

IV (S)

bII (Ac. Pri. de ré frígio)

I (T)

I/7º no baixo (T)

linha do baixo por graus conjuntos descendente

frase A2

Viol.

1. 2.

3º elemento fixo: nota sol

VIm7 (T)

I/5º no baixo (T)

IV (S)

bVII (Ac. Pri. de ré mixolídio)

IV^(#5)/3º no baixo (S)

IVm/3º no baixo (empréstimo do modo eólio)

I (T)

I (T)

linha do baixo e intermediária por cromatismo descendente em terças paralelas. A nota ré# aparece como consequência do cromatismo.

bVII --> IV^(#5)--> IVm --> I como variante expandida da sequência denominada por Tagg (2014, p. 285-286) de "Mixolydian chord sequences", ou seja, sequência de acordes típica do modo mixolídio, que é: **bVII --> IV --> I** (segue sentido horário do ciclo das quintas, típico da harmonia modal). **O IVm é inserido na parte final da sequência (como empréstimo do modo eólio)**

Solo do Violão

Viol.

Baixo pedal em D

I (T)

V (Dom.)

Im7 ou (S)

IV (S)

bII (Ac. Pri. de ré frígio)

I (T)

bIII/baixo pedal na tônica (Empréstimo do modo de ré edólio)

D.C.

Seção A' *frase A3 com acréscimo de segunda voz inferior em bloco*

Ao longo da música prevalece a vocalização a duas vozes em bloco. Observa-se grande variação intervalar, preponderando terças, quartas e sextas. Movimentos oblíquos e diretos são mais utilizados (movimentos contrários e paralelos também aparecem). Contracantos de caráter ativo e passivo são explorados em algumas repetições.

Segue a mesma análise harmônica anterior

frase A2 com acréscimo de segunda voz superior em bloco

volta a frase A3, agora com o acréscimo da segunda voz na região superior (em bloco, seguindo o caminho da linha cromática descendente apresentada no violão)

frase A2 a duas vezes igual a anterior

Solo do Violão

Seção B frase B1

1.

V. *Dm7 Dm7 C/D E♭/D B♭/D*

Viol. *Dm: Im7 (7) Im7 (7) Baixo pedal em D bVII (modo de ré eólio) bII (Ac. Pri. de ré frígio) bVI (modo de ré eólio)*

2.

Seção B' frase B1 transposta 1 tom acima

V. *C/D B♭/D Em7*

Viol. *bVII (modo de ré eólio) bVI (modo de ré eólio) Em: Segue a mesma análise harmônica da seção B porém transposta 1 tom acima*

47

V. *D/E F/E C/E D/E*

Viol. *Contração do baixo do violão por graus conjuntos*

Seção A' frase A3 com acréscimo da mesma segunda voz inferior em bloco

53

V. *D A/D Dm7 (ou F/D) G/D E♭/D D D/C#*

Viol. *D: Segue a mesma análise harmônica da seção A*

frase A2 a duas vozes igual as anteriores

57

V. *Bm7 (ou D/B) D/A G C B(9) ou G(9)/B Gm/B♭ D*

Viol. *mesmo final de quando a segunda voz estava na região superior*

frase A3 com a mesma segunda voz superior em bloco *pequena variação*

V. *61*

Viol. *61*

D A/D Dm7 (ou F/D) G/D Eb/D D D/C#

frase A2 a duas vezes igual as anteriores

V. *65*

Viol. *65*

Bm7 (ou D/B) D/A G C B(9#) ou G(9#)/B Gm/Bb D

frase A3 com a 2ª voz remetendo à ideia de contraponto imitativo explorando intervalos de segunda e cruzamentos

V. *69*

Viol. *69*

D A/D Dm7 (ou F/D) G/D Eb/D D D/C#

variação no início da 2ª voz da frase A2 *restante da frase A2 segue como as anteriores*

V. *73*

Viol. *73*

Bm7 (ou D/B) D/A G C B(9#) ou G(9#)/B Gm/Bb D

frase A3

V. *77*

Viol. *77*

D A/D Dm7 (ou F/D) G/D Eb/D D D/C#

frase A2

V. *Bm7 (ou D/B) D/A G C B^(9#) ou G^(9#)/B Gm/B^b D*

Viol.

Solo do Violão

V. *D A/D Dm7 (ou F/D) G/D Eb/D D*

Viol.

Segue a mesma análise harmônica do solo do violão anterior

seção A

frase A1 começa a uma voz, depois entra a segunda voz como contracanto ativo que emenda com a frase A2.

V. *D A/D Dm7 (ou F/D) G/D Eb/D D D/C#*

Viol.

Segue a mesma análise harmônica da seção A

restante da frase A2 segue como as anteriores

V. *Bm7 (ou D/B) D/A G C B^(9#) ou G^(9#)/B Gm/B^b D*

Viol.

Seção A'

frase A3. Abertura a duas vozes só ocorre no final!

V. *D A/D Dm7 (ou F/D) G/D Eb/D D D/C#*

Viol.

frase A2 a duas vezes igual as anteriores

V. *frase A2 a duas vezes igual as anteriores*

Viol. *frase A2 a duas vezes igual as anteriores*

Bm7 (ou D/B) D/A G C B^(9#) ou G^(9#)/B Gm/B^b D

Solo do Violão

V. **Solo do Violão**

Viol. *Segue a mesma análise harmônica do solo do violão anterior*

D A/D Dm7 (ou F/D) G/D E^b/D D

Segue a mesma análise harmônica do solo do violão anterior

Seção A' *frase A3 com contracanto ativo diferente na voz inferior*

V. **Seção A'** *frase A3 com contracanto ativo diferente na voz inferior*

Viol. *Segue a mesma análise harmônica da seção A*

D A/D Dm7 (ou F/D) G/D E^b/D D D/C[#]

Segue a mesma análise harmônica da seção A

frase A2 a duas vezes igual as anteriores

V. *frase A2 a duas vezes igual as anteriores*

Viol. *frase A2 a duas vezes igual as anteriores*

Bm7 (ou D/B) D/A G C B^(9#) ou G^(9#)/B Gm/B^b D

frase A3 agora com contracanto passivo na voz superior (mesma linha cromática descendente apresentada anteriormente)

V. *frase A3 agora com contracanto passivo na voz superior (mesma linha cromática descendente apresentada anteriormente)*

Viol. *Segue a mesma análise harmônica da seção A*

D A/D Dm7 (ou F/D) G/D E^b/D D D/C[#]

Segue a mesma análise harmônica da seção A

frase A2 a duas vozes igual as anteriores

V. **Bm7 (ou D/B) D/A G C B^(9#) ou G^(9#)/B Gm/B^b D**

Viol.

Solo do Violão

V.

Viol. **D A/D Dm7 (ou F/D) G/D Eb/D D**

Segue a mesma análise harmônica do solo do violão anterior

Seção A

frase A1 com contracanto de caráter imitativo

V. **D A/D Dm7 (ou F/D) G/D Eb/D D D/C#**

Viol.

Segue a mesma análise harmônica da seção A

frase A2 com a 2ª voz terminando o contraponto imitativo da frase anterior **restante da frase A2 segue como as anteriores**

V. **Bm7 (ou D/B) D/A G C B^(9#) ou G^(9#)/B Gm/B^b D**

Viol.

frase A1 com o mesmo contracanto passivo utilizado na frase A3 do compasso 117, com algumas variações no final

V. **D A/D Dm7 (ou F/D) G/D Eb/D D D/C#**

Viol.

frase A2 a duas vezes igual as anteriores

V. 141

Viol. 141

Bm7 (ou D/B) D/A G C B^(9#) ou G^(9#)/B Gm/B^b D

Solo do Violão

V. 145

Viol. 145

D A/D Dm7 (ou F/D) G/D E^b/D D

Segue a mesma análise harmônica do solo do violão anterior

Seção A' **frase A3**

V. 149

Viol. 149

D A/D Dm7 (ou F/D) G/D E^b/D D D/C[#]

Segue a mesma análise harmônica da seção A

frase A2 a duas vezes igual as anteriores

V. 153

Viol. 153

Bm7 (ou D/B) D/A G C B^(9#) ou G^(9#)/B Gm/B^b D

Solo do Violão

V. 157

Viol. 157

D A/D Dm7 (ou F/D) G/D E^b/D D D

Segue a mesma análise harmônica do solo do violão anterior