



Tom Jobim e Claus Ogerman: uma ontologia do arranjo musical

*Luiz de Carvalho Duarte**

Resumo

O presente artigo aborda a parceria entre Tom Jobim e Claus Ogerman, no período entre 1963 e 1980, contextualizada em três linhas de trabalho identificadas na carreira do compositor brasileiro. Discute o conceito de arranjo fundamentado na “ontologia da obra musical”, conforme proposta por Treitler (1993) e oferece uma análise das obras “Wave” e “Se todos fossem iguais a você”, com base nos manuscritos originais do compositor e do arranjador e nos registros fonográficos de época, demonstrando as diversas maneiras pelas quais pode um arranjador intervir na elaboração de uma obra, desde a transcrição quase literal da ideia do compositor até a completa reelaboração formal, harmônica e melódica da obra. O arranjo constitui um processo que circunscreve uma ideia musical, ainda que circunstancialmente, num enunciado sonoro e, dessa forma, integra-se à obra como um todo, num processo que, ao mesmo tempo, revela e transfigura sua identidade.

Palavras-chave

Século XX – música popular brasileira – bossa nova – Tom Jobim – Claus Ogerman – arranjo.

Abstract

This article discusses the partnership between Tom Jobim and Claus Ogerman, in the period between 1963 and 1980, contextualized in three lines of work identified in the career of the Brazilian composer. It discusses the concept of arrangement based on the “ontology of the musical work”, as proposed by Treitler (1993), and offers an analysis of the songs “Wave” and “If everyone were like you”, based on the original manuscripts of the composer and the arranger as well as sound recordings of the time, demonstrating the different ways in which the arranger can shape a work, from the literal transcription of the composer’s idea until the complete reelaboration of a musical work in its formal, melodic and harmonic aspects. The arrangement constitutes a process that circumscribes a musical idea, even though circumstantially, in a sound utterance. and thus integrates the musical work as a whole in a process that, at the same time, reveals and transfigures the work’s identity.

Keywords

20th century – Brazilian popular music – bossa nova – Tom Jobim – Claus Ogerman – arrangement.

* Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil. endereço eletrônico: luizcadu@gmail.com.

Artigo recebido em 15 de agosto de 2011 e aprovado em 10 de dezembro de 2011.



A parceria que o compositor Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim (1927-1994), estabeleceu com o maestro e arranjador alemão Claus Ogerman (1930) no período entre 1963 e 1980, suscita uma reformulação do conceito de arranjo musical como elemento formador da identidade da obra e do entendimento acerca do papel do arranjador. A presente análise foi realizada com base nas reproduções digitais dos manuscritos originais de arranjos das composições de Jobim, disponibilizados *on line* pelo Instituto Antonio Carlos Jobim, e nos registros fonográficos de época. A análise comparativa entre os arranjos de Jobim e os arranjos de Ogerman, posteriores aos de Jobim, busca estimar a natureza e a profundidade da intervenção do trabalho do arranjador alemão na obra do compositor brasileiro. No período de 17 anos em que se desenvolveu essa parceria, identificamos três linhas de trabalho assumidas por Jobim e uma contínua transformação nas abordagens de Ogerman como arranjador. A obra de Tom Jobim com arranjos e regência de Claus Ogerman revela as diversas funções que o arranjador pode exercer dentro do espectro que compreende desde a simples arregimentação de ideias até a completa reelaboração a partir de uma ideia musical pré-existente. Fundamentado nas reflexões de Leo Treitler (1993) acerca da ontologia da obra musical, o presente trabalho pretende superar a ideia de “obra fechada”, cristalizada em uma partitura, *performance*, registro ou em um conceito ideal, entendendo a obra musical como uma instância fluida, de identidade maleável. Pretende-se averiguar o papel do arranjo na transmutação de uma obra em uma realização sonora e a maneira como esse processo contribui para estabelecer os elementos que constituem a identidade da obra musical. Desta forma, o arranjo é compreendido como o processo de caráter ambivalente que, por um lado, circunscreve a obra musical num enunciado sonoro, revelando sua identidade e, por outro, transfigura-a, promovendo mudanças nos elementos que a constituem ou acrescentando-lhe novos elementos.

TOM JOBIM, COMPOSITOR, ARRANJADOR E SUAS LINHAS DE TRABALHO

No início dos anos de 1950, Tom Jobim trabalhou como arranjador na Rádio Nacional, tendo lá conhecido Radamés Gnattali. Escreveu arranjos para diversos artistas ao longo da década de 1950 (Maria Helena Raposo, Elizeth Cardoso e João Gilberto, entre outros). O famoso concerto da bossa nova no Carnegie Hall, em 1962, trouxe com as novas oportunidades uma mudança de rumos na sua atuação. Desde que se lançou como artista no exterior, a partir do álbum *The Composer of Desafinado Plays*, de 1963, o compositor brasileiro Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim (1927-1994), preferiu designar a função de arranjador a terceiros. Apesar de ele próprio ter exercido a função de arranjador durante os anos de 1950 e começo dos anos de 1960 em diversos registros fonográficos, entre os quais o álbum *Canção*



do amor demais, de Elizeth Cardoso, de 1958, considerado o marco zero da bossa nova, e os três primeiros álbuns de João Gilberto, Jobim preferiu trabalhar, nos discos em que passou a figurar como artista principal, ao lado de arranjadores como Claus Ogerman, Nelson Riddle, Eumir Deodato, Jacques Morelenbaum, Cesar Carmargo Mariano e Paulo Jobim, posteriormente. Os motivos pelo quais Jobim abriu mão de realizar, nos seus discos, o ofício que exercera prolificamente na década anterior nunca foram completamente esclarecidos.¹ O compositor nunca deixou de colaborar com seus arranjadores, mas passou a convidar outros músicos para tomarem a frente nessa função.

A partir desse período, muitas composições inéditas de Jobim foram estreadas em disco com arranjos de outros maestros. Algumas, que já haviam sido gravadas com arranjos de Jobim, foram regravadas em nova roupagem, aproveitando-se muito ou pouco do arranjo original. Outras ganharam versões distintas, de diferentes arranjadores, como é o caso de “Bonita”, gravada em 1965, com arranjos de Riddle, no álbum *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* e em 1967, com arranjos de Ogerman, no álbum *A Certain Mr. Jobim*.

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

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

¹ O relato de pessoas próximas ao maestro permite, entretanto, inferir algumas hipóteses. Chico Buarque, por exemplo, relata que Jobim “poderia escrever os seus arranjos, mas ele não gostava [...] não sei se era certa preguiça ou o que que é... e, enfim, ficava, fazia o que queria, mas quem pegava no batente, na caneta e tal, não era o Tom” (Chateaubriand, 2006). Paulo Jobim, em entrevista ao autor soma a este fato a facilidade que os arranjadores com quem trabalhava tinham de arregimentar bons músicos.



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

No seu segundo álbum gravado nos Estados Unidos, *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (1965), Nelson Riddle foi designado para escrever os arranjos. O fato se deve, provavelmente, à profunda admiração que Jobim tinha por Riddle, devido a seu trabalho com Frank Sinatra. O disco é o primeiro em que Jobim aparece colocando a voz em suas canções. Segue-se a mesma linha do álbum anterior: predominam canções que já haviam sido gravadas anteriormente. As duas faixas inéditas são “Bonita” e “Surfboard”. Paulo Jobim (2009)² afirma que Jobim não ficou plenamente satisfeito com o álbum, devido a sua performance vocal, à execução de ritmos brasileiros pelos músicos californianos e ao fato de que Riddle enfrentava um grave problema familiar na época, que possivelmente afetou o brilho de suas orquestrações.

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

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

Na segunda linha de trabalho identificada, o compositor, com uma reputação mais consolidada, começou a fazer álbuns em que predominavam composições inéditas ou que não haviam obtido grande circulação, seja porque não obtiveram sucesso



ou porque foram compostas como trilha sonora sonoras de filmes artísticos e de pequena circulação. Nessas composições, Jobim transcendeu as barreiras estilísticas impostas pelos interesses mercadológicos e passou a incorporar de maneira mais evidente elementos estilísticos do jazz, da música tradicional europeia e da música de Villa-Lobos, numa linguagem musical que já não poderia ser classificada puramente como Bossa Nova. Essa linha de trabalho pode ser observada nos álbuns *Wave* (1967), *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1976).

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

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

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



A tendência de incorporar ao repertório dos álbuns composições originalmente para filmes, iniciada em *Tide* e *Stone Flower*, é marcante nesses álbuns. As trilhas sonoras do curta-metragem *Tempo do mar* (1971) e do longa *Crônica da casa assassinada* (1971) viraram, respectivamente, uma obra e uma suíte sinfônicas no álbum *Matita Perê*. A trilha do documentário *Arquitetura de morar*, rearranjada por Ogerman, também entra como uma obra sinfônica no álbum *Urubu*. Continuam predominando composições inéditas nos álbuns, e consta, ainda, uma composição de Paulo Jobim em cada um dos discos (a saber, “The Mantiqueira Range” e “Valse”, respectivamente em *Matita Perê* e *Urubu*).

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

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

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

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



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

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

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

CLAUS OGERMAN

A pesquisa não encontrou até o momento, trabalhos acadêmicos ou livros que tratassem da vida e obra de Claus Ogerman. As escassas informações sobre o maestro alemão puderam ser encontradas em livros sobre Jobim e a bossa nova, em *sites* especializados sobre Ogerman³ e em *sites* oficiais de Tom Jobim e do Instituto Jobim. As informações a seguir foram retiradas de encartes dos álbuns *Two Concertos*, *Cityscapes* e *Gate of Dreams*, de Ogerman.

Nascido na então cidade de Ratibor (agora chamada Racibórz e integrada ao território da Polônia), Ogerman iniciou sua carreira como pianista, desenvolvendo posteriormente o gosto pela composição e o arranjo. Em 1959, emigrou para os Estados Unidos e começou a trabalhar prolificamente como arranjador, ao lado de artistas como Bill Evans, Kai Winding e Tom Jobim. A partir da década de 1970, Ogerman começou a investir prioritariamente em composições próprias. Recebeu

³ Entre os quais se destaca “The Work of Claus Ogerman”, de autoria de B. J. Major. O *site* coleta informações, reportagens, resenhas, críticas, encartes de CD e fotos.



diversas encomendas e gravou obras de sua autoria em parceria com renomados artistas como Bill Evans (*Symbiosis*), Michael Brecker (*Cityscape*), David Sanborn e George Benson. Sua obra no âmbito da composição erudita lhe rendeu a admiração de artistas como Glenn Gould. Apesar da riqueza e complexidade de suas composições, Ogerman não busca a modernidade por si só. Busca, prioritariamente, alcançar o ouvinte.

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

OS ARRANJOS DE “WAVE”

“Wave” recebeu dois arranjos distintos do mesmo arranjador, Claus Ogerman: foi gravada pela primeira vez no álbum homônimo de 1967 e regravada em 1980 no álbum *Terra Brasilis*. A primeira versão de “Wave” é fortemente baseada na partitura original de Jobim, uma grade reduzida da música. A melodia, a harmonia, a introdução e até alguns contracantos foram aproveitados literalmente. A contribuição de Ogerman reside na orquestração da partitura original, na definição da forma da música, incluindo um improviso de piano na seção central, o reaproveitamento da introdução para compor a coda e de alguns contracantos e fundos harmônicos. Na segunda versão, entretanto, Ogerman retrabalha praticamente todos os elementos contidos na partitura original e na gravação anterior. Vale-se amplamente da reestruturação formal, de variações melódicas, rearmonizações, novos contracantos, elaboração de blocos executando a melodia principal, levando a música ao extremo do arrojo técnico de sua escrita.

A forma da versão de 1967 consta de introdução, apresentação do tema (na forma “A-A-B-A”), repetição da forma do tema (com improviso ou variação melódica no piano ocupando os dois primeiros “A”) e coda. A forma do arranjo de 1980 consta de introdução, apresentação do tema (na forma “A-A-B-A”) e coda. Apesar de a versão de 1980 possuir menos seções, sua duração (3’39”) é um pouco maior que a primeira (2’51”). Isso se deve à básica diferença de abordagem entre os dois arranjos. O primeiro dá um tratamento jazzístico à composição, num andamento mediano e constante. É possível que, por ser a primeira gravação do tema, inédito até então, tenha-se optado por expor a melodia da forma mais clara possível, para que o ouvinte a absorvesse de maneira mais direta. No segundo arranjo, o tratamento dado à obra é mais influenciado pela música erudita. Seu andamento é mais lento e não há



preocupação com a continuidade rítmica. A interpretação utiliza largamente recursos como *rubatos*, *fermatas* e *ad libitum*. Essa diferença na abordagem também se reflete na instrumentação: a seção rítmico-harmônica (violão, bateria e contrabaixo) é excluída do segundo arranjo, conferindo-lhe um caráter mais orquestral. Não há seção de improvisação nesta versão, embora as inúmeras variações sobre a melodia original lhe confirmem uma atmosfera de performance improvisada.

A introdução e a coda dos arranjos são completamente diferentes. Na primeira versão, a introdução reproduz a ideia contida no manuscrito original de Jobim. A melodia da introdução é uma figuração anacrústica, que remete ao primeiro motivo do tema (Exemplo 1); na segunda versão, a introdução é uma variação da parte “B” do tema (Exemplo 2). A coda, na primeira versão, é uma reapresentação do material da introdução; na segunda, é uma liquidação gradual do último motivo da melodia principal.

Além da ausência da seção rítmico-harmônica no segundo arranjo, outras diferenças podem ser apontadas no âmbito da instrumentação e da orquestração. Enquanto no arranjo de 1967 o tema é apresentado pelo piano, revezando com a flauta-baixo em uníssono com o trombone, no arranjo de 1980, o tema é apresentado pelas flautas, revezando com as cordas, geralmente em blocos⁴ (Exemplos 3 e 4), utilizando técnicas mais complexas de condução e distribuição de vozes, na parte “B”, o piano apresenta o tema sobre um contracanto da flauta. Novamente, isso demonstra, até certo ponto, a preocupação do arranjador em tornar a primeira gravação da obra o mais clara possível.

A abordagem harmônica no primeiro arranjo é típica da bossa nova e do jazz. O tratamento é predominantemente tonal (Ré Maior), enriquecido de acordes de empréstimo modal, dominantes secundários, dominantes auxiliares,⁵ diminuto de passagem, entre outros recursos. A introdução, a coda e as pontes de transição no final de cada seção “A” flertam com o modalismo pela utilização cíclica e exclusiva de dois acordes emprestados do homônimo dórico (Dm7 e G/D, Exemplo 1). No segundo arranjo, embora haja bastante da harmonia original (também em Ré Maior) toma-se a liberdade de substituir e rearmonizar alguns trechos, promovendo maior atividade na harmonia. Há partes em que cada nota melódica é harmonizada por um acorde diferente, afastando-se definitivamente da harmonia original (Exemplo 4). Entre as técnicas mais utilizadas podem ser citadas: a elaboração de linhas cromáticas, conduzidas geralmente pelo baixo do acorde (Exemplos 4 e 5); O uso frequente de notas pedais (Exemplo 3) e inversões; e movimentação das vozes internas dos acordes.

⁴ Melodias distintas executadas simultaneamente, na mesma divisão rítmica (Guest, 1996).

⁵ Acordes dominantes que preparam acordes de empréstimo modal (Guest, 2006).



Exemplo 1. Trecho da introdução do arranjo de 1967.

Exemplo 2. Trecho da introdução do arranjo de 1980.
Piano em oitavas sobre contracanto da flauta.

Exemplo 3. Entrada do tema no arranjo de 1980.
Melodia em bloco a duas vozes (flautas) sobre nota pedal.

Exemplo 4. Trecho do tema no arranjo de 1980. Um acorde por nota melódica no primeiro compasso, melodia em bloco a duas vozes no segundo compasso, variação melódica.



Exemplo 5. Trecho final do primeiro “A” no arranjo de 1980. Harmonia cromática, conduzida pelo baixo.



Exemplo 6. Trecho da parte “B”, no arranjo de 1967, melodia principal sendo executada pela flauta em Sol e o trombone, em uníssono, na clave inferior. Na clave superior, contracanto dos violinos.



Exemplo 7. Trecho da parte “B” da melodia principal no arranjo de 1980. Transposto uma terça menor abaixo. Contracanto da flauta.

Alguns contracantos do arranjo de 1967 são suprimidos ou substituídos no arranjo de 1980, como os das partes “B” da melodia principal (Exemplos 6 e 7). O contracanto do primeiro arranjo é executado pelas cordas, em homorrítmo com a melodia, por movimento contrário. No segundo, o contracanto é mais ativo que a melodia e é executado pela flauta. Pode ser apontada, também, no âmbito melódico-harmônico, outra notável diferença entre os arranjos: no arranjo de 1980, a melodia da parte “B” do tema se encontra transposta uma terça menor abaixo, conferindo à música uma atmosfera peculiar, distinta da original. A harmonia resultante dessa trans-



posição acaba não se afastando muito, também, do centro tonal principal, mas remete à introdução (uma variação desse trecho, no tom original). Outro aspecto notável, nesse arranjo, são as variações sobre a melodia original. Além de modificá-la substancialmente do ponto de vista rítmico, algumas frases têm seu final estendido ou simplesmente têm algumas notas substituídas. Entretanto, a maior parte das notas longas, de repouso, é mantida, assim como o começo e o final do tema. Dessa forma, assegura-se a “familiaridade” do ouvinte com relação à composição original. Sobre os arranjos de Ogerman para “Wave”, enquanto o de 1967 torna perceptível a crescente influência da segunda linha de trabalho de Tom Jobim, com composições inéditas fundindo elementos estilísticos da bossa nova e do jazz, o de 1980 se associa à terceira linha de trabalho de Tom Jobim, que se permite visitar algumas de suas composições de sucesso, dando liberdade a Ogerman para explorar técnicas de arranjo mais elaboradas.

OS ARRANJOS DE “SE TODOS FOSSEM IGUAIS A VOCÊ”

Uma das poucas canções em que se dispõe de quatro arranjos distintos: o primeiro foi escrito para o cantor Roberto Paiva, no álbum de músicas da peça de teatro *Orfeu da Conceição* (1956); o segundo foi gravado no álbum *Encantamento* (1958), de Maria Helena Raposo; o terceiro, no álbum *A Certain Mr. Jobim* (1967). O quarto, no álbum *Terra Brasilis* (1980). Os dois primeiros são de autoria de Jobim. O terceiro e o quarto são de autoria de Ogerman e correspondem, respectivamente, às primeira e terceira linhas de trabalho. A forma da melodia principal é binária (A-B), sendo que a parte A constitui uma espécie de preâmbulo para a parte B. Em cada um dos arranjos, as partes da melodia estarão indicadas dentro da numeração de compassos.

ARRANJOS DE JOBIM (1956)

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

No arranjo, as intervenções da orquestra são pontuais, explorando-se prioritariamente os solos e uníssonos das cordas, não ocorrendo combinações timbrísticas entre os naipes. A melodia é apresentada na sua integridade e a segunda parte dela é repetida por um coral (c. 52-83). Nessa repetição, a densidade sonora do arranjo é intensificada pela entrada das vozes e pela elaboração de contracantos



simultâneos ao coral. Entretanto, predominam, de modo geral, contracantos de resposta pontuais, preenchendo os espaços em que a melodia repousa em notas longas ou pausas.

Grande parte dos contracantos é elaborada a partir de motivos advindos da melodia principal. Alguns desses contracantos são bastante característicos da composição e aparecem em todos os arranjos analisados. Um caso típico é o contracanto dos compassos 17-18 (Exemplo 8), que faz a ponte entre as partes A e B da música:



Exemplo 8. Contracanto de resposta executado pelo corne-inglês (c. 17-18).
Clave de Sol. Soa quinta justa abaixo. Armadura de 2 bemóis.

O contracanto passivo dos compassos 11 a 13 (Exemplo 9) também é utilizado nos outros arranjos:



Exemplo 9. Contracanto passivo (c. 11-13).

A introdução do arranjo (c. 1-2) é uma simples antecipação da melodia, executada ao violão. Na parte A da melodia (c. 3-18), há apenas um contracanto passivo (c. 11-13), os demais são de resposta. O piano executa alguns dos contracantos de resposta até o compasso 10. Logo após, as cordas assumem essa função. São utilizadas cortinas harmônicas nas cordas, em posição espalhada. A parte A da melodia, formalmente, serve como preâmbulo para a parte B, dentro da estrutura composicional.

A parte B da melodia principal é apresentada duas vezes. Na primeira apresentação da melodia (c. 19-48), continuam predominando contracantos de resposta, executados no violino. Os violoncelos e as violas realizam, ao longo desse trecho, uma cortina harmônica a duas vozes. Os violoncelos dobram com os contrabaixos enquanto as violas articulam a terça ou a sétima dos acordes. Entre os compassos 49-51 o piano realiza uma ponte harmônica entre a primeira e a segunda apresentação da parte B da melodia principal.⁶

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



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

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

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

ARRANJO DE JOBIM (1958)

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

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

A introdução (c. 1-5, Exemplo 10) é construída pela entrada de um motivo melódico, elaborado a partir de um fragmento da melodia principal (a frase inicial da parte B da melodia). Logo depois uma frase nos violinos e trompetes, inspirada no mesmo fragmento melódico, e acompanhada por uma pesada textura orquestral, arrematam a introdução. O acorde dessa textura orquestral é um Fá Sustenido Dominante, cujas vozes caminham internamente, pelo acorde, formando configurações diversas. Uma comparação com o fragmento inicial da melodia demonstra essa semelhança (Exemplo 11).



Exemplo 10. Introdução (c.1-5).

Exemplo 11. Fragmento da melodia principal que deu origem à introdução.
Clave de Sol. Armadura de 1 sustenido.

O acorde da introdução, ao invés de resolver em Si Maior, como esperado pela condução tonal do trecho, resolve deceptivamente em Ré Maior.⁷

Os contracantos de resposta continuam predominando nesse arranjo. Porém, não são tão pontuais como no arranjo anteriormente descrito e chegam até mesmo a aparecer simultaneamente com a melodia, assumindo, de modo geral, caráter mais passivo quando esta se movimenta. Alguns contracantos reproduzem literalmente os contracantos do arranjo de Jobim de 1956 (Exemplos 12 e 13):

Exemplo 12 e 13. Contracanto do piano, utilizado do arranjo de 1958 (à esquerda, c. 12-13) e do arranjo de 1956 (à direita, c. 9-10).

⁷ Guest (2006, p. 70) define resolução deceptiva como aquela em que o acorde dominante não é conduzido à resolução esperada, ou seja, ao acorde formado sobre a fundamental uma quarta justa acima, quinta justa abaixo da fundamental do acorde dominante. O trítone não resolve de maneira habitual (terça maior do acorde dominante ascendendo à tônica do acorde de resolução e sétima menor do dominante descendo à terça do acorde de resolução), causando efeito inesperado. No caso dessa resolução, ocorre modulação para o tom relativo do homônimo.



A parte A da melodia compreende os compassos 6 a 21. Nesse trecho, há contracantos dos saxofones em terças (c. 6-11) e dos violinos em oitavas (c. 17-18). Na parte B da melodia (c. 22-51), alguns trechos remetem, em caráter, ao primeiro arranjo descrito ou, simples e literalmente, o reproduzem. Há um bloco, que funciona como resposta à melodia, harmonizado por estrutura constante no compasso 31 (Exemplo 14). Embora tenha potencial para gerar uma atmosfera de expansão tonal, a técnica aqui é utilizada dentro das expectativas do tonalismo, não fugindo muito ao som que lhe é característico.



Exemplo 14. Bloco do compasso 31. Clave de Sol nos dois primeiros pentagramas e clave de Fá no terceiro. Armadura de 1 sustenido.



Exemplo 15. Compassos 52 a 54 da coda.

O dobramento da melodia em terças e sextas, feito por um coral de vozes no arranjo de 1956, aqui é reproduzido literalmente, porém utilizando-se os violinos como segunda voz (c. 38-43). Na coda (c. 52-54, Exemplo 15), novamente é utilizada a técnica de elaboração de bloco por estrutura constante, sem fugir muito da prática comum do tonalismo (são empregados acordes de empréstimo modal).



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

ARRANJO DE OGERMAN (1967)

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

Ogerman, neste arranjo, explora a orquestra de forma mais ampla que Jobim nos arranjos anteriormente descritos. Ao longo de praticamente toda a melodia principal, as cordas articulam uma cortina harmônica, com a movimentação das vozes do naipe se destacando eventualmente. Essa cortina harmônica demonstra bem a habilidade de Ogerman de trabalhar as vozes do naipe de forma independente, ora destacando a voz mais aguda, ora uma voz intermediária, ora o baixo. Em alguns trechos, Ogerman combina blocos a duas vozes (das flautas ou dos violinos) à cortina harmônica, misturando timbres dos naipes das cordas e das flautas. É frequente, também, neste arranjo, que os violinos se movimentem independentes dos violoncelos, como um naipe distinto. Nesses casos, Ogerman utiliza, por vezes, as flautas para completar ou reforçar uma voz da cortina harmônica dos violoncelos.

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

Pode-se dizer que, com relação aos arranjos anteriores de Jobim, o arranjo de Ogerman explora os contracantos passivos ou mesmo ativos, simultâneos à melodia, em detrimento dos contracantos de resposta, pontuais. Alguns desses contracantos são aproveitados dos arranjos de Jobim, mas são desenvolvidos e elaborados de modo a não ficarem tão pontuais. De modo geral, o arranjo de Ogerman estende alguns contracantos, começando-os antes ou terminando-os depois do momento equivalente no arranjo original. A cortina harmônica iniciada no compasso 15 movimentada, por exemplo, a voz aguda do acorde, gerando um contracanto passivo presente também nos arranjos anteriores. Essa movimentação se estende até o compasso 18 (Exemplo 56) seguindo a mesma lógica, o que não ocorre nas versões de Jobim (Exemplo 17).



Exemplo 16. Cortina harmônica dos compassos 15-18. Clave de Sol. Armadura de 3 sustenidos.



Exemplo 17. Trecho equivalente do arranjo de Jobim (1956).
Movimentação só dura três compassos.

Um exemplo notável ocorre com o contracanto dos compassos 29-31 do arranjo de Ogerman (Exemplo 18). No arranjo de Jobim, 1956 (c. 25, Exemplo 19), consiste numa frase pontual das flautas. No arranjo de 1958 (c. 28-29, Exemplo 20), é estendido pelos violinos em um compasso, para preencher totalmente o espaço em que a melodia descansa. No arranjo de Ogerman, o contracanto do arranjo de 1958 é executado apenas pela flauta, unificando-o, e é estendido, em uma nota, ao compasso seguinte, de modo a fazer uma elisão com a melodia principal.



Exemplo 18. Contracanto, arranjo de Ogerman (1967) (c. 29-31).
Clave de Sol. Armadura de 3 sustenidos.



Exemplo 19. Contracanto, arranjo de Jobim (1956). Clave de Sol.

A parte A da melodia principal (c. 7-22) é acompanhada por uma cortina harmônica em posição espalhada. Há um longo contracanto passivo das flautas (c. 8-15). Na parte B (c. 23-52) da melodia, o arranjo de Ogerman se mostra mais econômico nos contracantos, não executando muitos dos contracantos dos arranjos de Jobim, que respondiam à melodia frequentemente em seus descansos. Um trecho em específico



32 e 38, os violinos executam um contracanto (Exemplo 21), ora passivo, ora ganhando alguma projeção dentro do contexto. A primeira nota do trecho é harmonizada por tríade de estrutura superior, utilizada de forma isolada. A partir do compasso 35, os violinos ascendem ao agudo, destacando-se do resto do naipe de cordas. Alguns saltos intervalares também aparecem no trecho.



Exemplo 20. Contracanto, arranjo de Jobim (1958).

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

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

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

ARRANJO DE OGERMAN (1980)

A instrumentação consta de cinco flautas, duas trompas, três trombones, três trompetes, piano, violinos, viola, violoncelos e contrabaixo. Representa um retorno



Exemplo 21. Contracanto (c. 32- 36).

à instrumentação mais densa, para efeitos de maior sonoridade. Percebe-se, nesse arranjo, o uso de texturas mais largas e blocos harmonizados com várias vozes, frequentemente com técnicas arrojadas. A tonalidade do arranjo é Lá Maior, embora a primeira parte da introdução seja apresentada em Lá Bemol Maior.

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

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

A contagem dos compassos considera a anacruse como compasso, conforme numeração anotada no manuscrito. A introdução (c. 1-13) é estruturada em duas partes. Na primeira (c. 1-7, com anacruse), é apresentada uma melodia remetente à última frase da melodia principal transposta ao tom de Lá Bemol. Para acompanhá-la, as cordas executam um contracanto que, embora seja predominantemente passivo, apresenta notável movimentação melódica nos momentos em que a melodia repousa (Exemplo 22). Esse contracanto é harmonizado por tríades de estrutura superior durante todo o trecho,⁸ e comporta alguns saltos característicos das

⁸ Os arranjos de Ogerman anteriores ao álbum *Terra Brasilis* apresentaram a técnica de tríade de estrutura superior em trechos isolados. Aqui, como no arranjo de “Modinha” (1980) ela é usada durante toda a introdução. Isso demonstra como Ogerman, em *Terra Brasilis*, usufruiu de maior liberdade para explorar técnicas de arranjo mais elaboradas.



orquestrações de Ogerman. O contracanto é iniciado ainda na anacruse, onde uma figuração cromática, harmonizada por tríade de estrutura superior em estrutura constante dá início ao arranjo.

Exemplo 22. Trecho da introdução executado pelas cordas (c. 1-4).

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

Na segunda parte da introdução (c. 8-13), ocorre modulação ao tom de Lá Maior. Figura no trecho um bloco de caráter rítmico-harmônico, construído por tríade de estrutura superior (Exemplo 23). Os trompetes executam a tríade (C#m), enquanto os trombones executam a estrutura inferior (E7(9)). Das cinco flautas, as três primeiras reforçam a tríade duas oitavas acima, enquanto as outras duas completam o som do acorde. As cordas executam uma cortina harmônica em posição espalhada. A harmonia do trecho é baseada no acorde de E7, e remete à introdução utilizada no arranjo de 1967, em que as vozes caminhavam por dentro do acorde de E7. O trecho é um claro exemplo de como Ogerman promoveu o adensamento por meio da sobreposição de texturas.

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

Na parte B da melodia principal (c. 30-59), os contracantos voltam a ter um papel proeminente. Aproveitando a ideia dos arranjos anteriores de Jobim, alguns con-



The musical score consists of ten staves. The first five staves are for Flute 1, Flute 2, Flute 3, Flute 4, and Flute 5, all in treble clef. The sixth staff is for Horn in F, also in treble clef. The next three staves are for Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, and Trumpet in B♭ 3, all in treble clef. The following three staves are for Trombone 1, Trombone 2, and Trombone 3, all in bass clef. The final staff is for Acoustic Guitar, in treble clef, with a label 'E 13' above it. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line for the flutes, a sustained note for the horn, and rhythmic patterns for the trumpets and trombones. The acoustic guitar part is a rhythmic pattern.

Exemplo 23. Trecho do manuscrito que evidencia o bloco formado em tríade de estrutura superior (c. 8-11). Os cinco primeiros pentagramas representam as flautas, em clave de Sol. O sexto, a trompa sustentando a nota melódica do último compasso (clave de sol, soando quinta justa abaixo). Nos três pentagramas grafados seguintes, os trompetes (clave de sol, soando um tom abaixo). Nos outros três, os trombones em clave de Fá. Por último, a harmonia ao violão.



tracantos surgem no descanso da melodia. Uma cortina harmônica a cinco vozes, predominantemente em posição cerrada aparece nas flautas entre os compassos 34 e 45. Entre os compassos 46 e 59, a melodia principal é executada em bloco a seis vozes, com padrões variados de distribuição de vozes (*drop 2* e *drop 3*, principalmente), sempre utilizando o recurso da melodia independente, nos trompetes e trombones. Os violinos passam a fazer um contracanto no mesmo trecho. Esse contracanto tem caráter de resposta até o compasso 50, e se torna mais ativo a partir desse ponto. As demais cordas, em uníssono com as trompas, destacam a harmonia em posição espalhada. Entre os compassos 46 e 49 é utilizado pedal no baixo da harmonia. Entre os compassos 54 e 58, trompas e flautas executam, em uníssono, o mesmo contracanto de resposta do arranjo de 1967. Nos descansos do contracanto, as flautas abrem acorde em posição cerrada a cinco vozes. O contracanto dos violinos, que ocorre simultaneamente com esse, torna-se quase inaudível no fonograma. Violas e violoncelos dobram com os trombones entre os compassos 54 e 59.

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

O arranjo é um dos exemplos da amostra que melhor demonstra a participação de Ogerman como arranjador na obra de Jobim em um nível mais profundo. A re-gravação de uma obra, já então consagrada e explorada em diversas versões, como “Se todos fossem iguais a você” permitiu ao arranjador mais liberdade para explorar outras potencialidades e para retrabalhar os aspectos estilísticos, levando o arranjo a um nível relativamente alto de densidade, complexidade e sonoridade orquestral.

ARRANJO, COLABORAÇÃO, COAUTORIA: UMA ONTOLOGIA

A parceria compositor-arranjador Jobim-Ogerman – uma das mais prolíficas e importantes da música brasileira – revela diversas facetas e vertentes possíveis da prática do arranjador, num espectro que engloba desde a transcrição quase literal da ideia do compositor até a completa reelaboração formal, harmônica e melódica da obra. Devido à natureza de trabalho dos músicos, elaborando em parceria o arranjo final, é, por vezes, difícil determinar com exatidão qual a contribuição de cada um. As diferentes versões de obras como “Wave” e “Se todos fossem iguais a você” possibilitam um melhor entendimento do arranjo musical, demonstrando as



diversas maneiras pelas quais pode um arranjador intervir na elaboração de uma obra. Mostram ainda como o trabalho de Ogerman esteve condicionado às linhas de trabalho assumidas por Jobim ao longo de sua carreira. Essas linhas de trabalho resultavam de uma negociação entre interesses comerciais e aspirações pessoais como compositor.

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

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

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

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



o domínio das técnicas de arranjo, harmonização, instrumentação e reestruturação formal.

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

A maleabilidade da obra musical se manifesta em como as reelaborações que um arranjador pode empreender numa composição não se limitam a nenhum dos elementos constituintes da obra original, desde que se combinem elementos renovadores com características essenciais da composição musical de modo equilibrado, num processo complexo e subjetivo da criação. Pode-se estimar o papel do arranjo numa obra musical de forma ambivalente: por um lado, o caráter maleável de uma obra musical a torna suscetível a diversas versões, interpretações ou arranjos, posto que nenhum de seus elementos constituintes é imutável. Por outro lado, o próprio arranjo é ferramenta de explicitação e transfiguração da identidade da obra musical. Além dos aspectos interpretativos de uma *performance* e dos elementos grafados em um *lead sheet*, temos o arranjo como aspecto transformador intrínseco à essência de uma composição. O arranjo constitui um processo que circunscreve uma ideia musical, ainda que circunstancialmente, num enunciado sonoro. Esse enunciado, por um lado, revela a ideia musical, reforçando e explicitando seu caráter intrínseco, e por outro complementa e transforma esse caráter. Dessa forma, integra-se à obra como um todo, num processo que ao mesmo tempo revela e transfigura sua identidade. Portanto, a obra musical não é uma instância fechada, imutável. É, sim, uma entidade fluida e maleável. Cada arranjo é uma diferente forma de enunciação da obra, uma maneira peculiar de enunciar sua identidade e também de transfigurá-la. O arranjo não apenas integra a obra musical, mas também permeia intimamente o seu caráter fluido, a ponto de moldar a sua identidade.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chateaubriand, Mônica. *Villa-Lobos, Tom Jobim, Edu Lobo: o terceiro vértice*. Dissertação (Mestrado), Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2006.

Guest, Ian. *Arranjo – Método prático*. 2ª edição, v. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

Guest, Ian. *Harmonia – Método prático*. 2ª edição, v. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

Treitler, Leo. "History and the ontology of the musical work". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 3, p. 483-497, 1993.