

## Correlações entre Estrutura Musical e Narrativa Poética em *Carinhoso*

Carlos de Lemos Almada<sup>39</sup>  
calmada@globo.com

**Resumo:** Este artigo examina as fortes correlações existentes entre as estruturas textual e musical na canção “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro. Com base na metodologia da análise schenkeriana, o estudo demonstra que os diferentes estados de espírito sugeridos pela narrativa poética correspondem a certos eventos-chave melódico-harmônicos, cujas importâncias hierárquicas são devidamente explicitadas pela análise estrutural. Os resultados obtidos sugerem ainda que a peça possui uma forma básica ternária, contrariando a interpretação consensual.

**Palavras-chave:** Análise schenkeriana em música popular; “Carinhoso”; Relações entre texto e música.

**Abstract:** This paper examines strong correlations between the musical and textual structures in the song “Carinhoso”, by Pixinguinha and João de Barro. Based on the methodology of the Schenkerian analysis the study demonstrates that the different moods suggested by the poetic narrative correspond to some special melodic-harmonic events, whose heirarchical significances become evident in the structural analysis. The results also suggest that the piece has a ternary basic form, contrary to the consensual interpretation.

**Palavras-chave:** Schenkerian analysis in popular music; “Carinhoso”; Relations between text and music.

### Introdução

Este estudo integra um amplo projeto de pesquisa que tem em seu foco principal a investigação sistemática sobre as estruturas de peças de música popular. Tendo como precedentes alguns artigos que analisam exclusivamente aspectos melódico-harmônicos nos gêneros bossa nova (ALMADA, 2009; 2011) e choro (ALMADA, no prelo), o presente estudo investiga as estreitas correlações existentes entre a estrutura musical e a narrativa poética da conhecida canção “Carinhoso”, obra bastante estudada sob os mais diversos aspectos, mas, ao menos até onde se sabe, nunca a partir da perspectiva musical-estrutural.

Esta análise de “Carinhoso” toma como modelo estudos de peças selecionadas do consagrado repertório de baladas norte-americanas das décadas de 1920 e 1950, realizados por Allen Forte (1995). Neles o autor empregou como principal ferramenta analítica alguns

---

<sup>39</sup>Compositor, arranjador e autor dos livros *Arranjo* (Editora da Unicamp, 2001), *A estrutura do choro* (Da Fonseca, 2006) e *Harmonia funcional* (Editora da Unicamp, 2009). Mestre e doutor em Música pela UNIRIO, é atualmente professor adjunto da Escola de Música da UFRJ, nos níveis de graduação e pós-graduação, também atuando como pesquisador em diversos campos musicológicos.

dos recursos gráficos e elementos conceituais da teoria schenkeriana, tendo como o principal objetivo o exame das interações textuais e estruturais que, em vários casos, são profundamente enraizadas.

### ***Carinhoso: letra e música***

Embora a letra de “Carinhoso” tenha sido escrita por Carlos Alberto Ferreira Braga (também conhecido como João de Barro e Braguinha) somente dezenove anos após a composição da melodia por Pixinguinha, em 1917,<sup>40</sup> chama extraordinariamente a atenção o fato de que – como será demonstrado no decorrer deste estudo – a narrativa poética se ajusta de maneira notável à estrutura musical, como se ambas tivessem sido concebidas simultaneamente e pelo mesmo autor. É o seguinte o texto de Braguinha:

Meu coração,  
não sei por quê  
Bate feliz quando te vê  
E os meus olhos ficam sorrindo  
E pelas ruas vão te seguindo,  
Mas mesmo assim foges de mim.

Ah se tu soubesses  
Como sou tão carinhoso  
E o muito, muito que te quero.  
E como é sincero o meu amor,  
Eu sei que tu não fugirias mais de mim.  
Vem, vem, vem,

-----  
Vem, vem sentir o calor dos lábios meus  
À procura dos teus.  
Vem matar essa paixão  
Que me devora o coração  
E só assim então serei feliz,  
Bem feliz.

Uma análise superficial desse texto levanta a conjectura inicial de que tudo se passaria apenas na imaginação do narrador. A segmentação da narrativa, no entanto, gera discordância em relação ao que se costuma considerar como a forma básica da canção. Apesar de ser quase

---

<sup>40</sup> Braguinha teria escrito o texto em apenas um dia, de modo a poder incluir a canção na estreia do espetáculo teatral “Parada das Maravilhas”, em 1936. A criação da letra tornaria “Carinhoso” – até então um choro quase obscuro – uma das canções brasileiras de maior sucesso de todos os tempos, tendo sido registrada em mais de 200 gravações (SEVERIANO & DE MELLO, 1997, p. 153-4).

um lugar comum afirmar que “Carinhoso” é uma peça de forma binária,<sup>41</sup> ambas as estruturas, textual e musical (como será discutido mais à frente), sugerem a possibilidade de uma organização ternária, ainda que, a princípio, não muito evidente. No caso do texto, isso resulta de uma interpretação que subdivide a narrativa em três momentos bem definidos:<sup>42</sup> (1º) o narrador confessa que segue tímida e silenciosamente com os olhos sua amada pelas ruas (que, presumivelmente, ignora seus sentimentos e até mesmo sua própria existência), sem coragem de lhe dizer o que sente; (2º) melancolicamente, o apaixonado busca “convencer” a mulher desejada de que é carinhoso e sincero, e de que não haveria, portanto, razão para que ela continuasse dele se esquivando; (3º) o narrador parece aqui mais seguro – e até ousado (ainda que no plano imaginário) –, passando a “pedir” à amada que venha sentir o calor de seus lábios e matar sua paixão, o que o tornará definitivamente “bem feliz” (é possível mesmo especular que ele parece, enfim, adquirir coragem para se declarar formalmente).

Podemos perceber com suficiente nitidez, nesta interpretação, os contrastes estabelecidos entre os conteúdos das três seções, o que, como será demonstrado, combina-se perfeitamente com a estrutura musical, em especial nos seus estratos mais profundos. Não seria, portanto, exagerado buscar uma síntese para cada um dos três momentos de modo que representassem diferentes estados de espírito do narrador, respectivamente: *tímido/inseguro* (seção A), *melancólico* (B) e *resoluto/seguro* (C). Tal concepção analítica permite reconhecer uma espécie de crescendo emocional que organizaria, em linhas gerais, a narrativa textual, o que permitirá estabelecer algumas comparações com os resultados obtidos na análise da narrativa musical.<sup>43</sup>

O ex. 1 apresenta uma transcrição em notação musical da melodia e da harmonia (indicada por cifragem alfa-numérica) de “Carinhoso”. Observe-se nos oito compassos iniciais a inclusão de uma linha interna de acompanhamento (em notas pequenas na pauta),<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Fato que, segundo o próprio Pixinguinha, teria sido a fonte principal de críticas surgidas na época da composição, já que, de acordo com o que é convencional, um choro digno do gênero “deveria” possuir três partes (organizadas, além disso, em estrutura de rondó – A-B-A-C-A) e não apenas duas (Pixinguinha *apud* SEVERIANO & DE MELLO, 1997, p. 152).

<sup>42</sup> As entradas das duas seções iniciais se conformam com o que é consensualmente considerado. A presente proposta acrescenta uma terceira fronteira (indicada pela linha tracejada na letra da canção), o que contribui ainda para neutralizar a assimetria formal provocada pela segmentação binária (seis contra doze versos), já que as três partes passam a contar com seis versos cada uma.

<sup>43</sup> Subjacentemente, os estados de espírito *inseguro* (seção A) e *seguro* (seção C) parecem relacionar-se mais por similaridade do que por oposição, sugerindo para a peça uma configuração formal em arco, tendo a seção B uma posição/função de contraste central. Como será observado mais adiante, tal interpretação é corroborada pela organização do conteúdo motivico da linha melódica.

<sup>44</sup> Tal linha tornou-se, a partir do arranjo original (do próprio Pixinguinha), uma espécie de parte integrante da canção, sendo sempre mantida nas várias performances posteriores, o que faz com que sua presença seja um elemento relevante para esta análise. É possível acessar a primeira gravação de “Carinhoso” (ainda

consistindo na reiteração de um arco (ou seja, trajetória ascendente→descendente) em movimentação cromática: de início, Dó-Dó#-Ré-Dó#-Dó (c. 1-4), que é em seguida transposto: Mi-Fá-Fá#-Fá-Mi (c.5-8). A subdivisão formal tripartite do texto é evidenciada visualmente na partitura, não apenas através de mudanças da armadura de clave (de Fá maior para Lá menor, e depois retornando para a tonalidade original), mas também pelas trocas de configurações rítmicas da melodia. A notação musical também permite perceber organizações simétricas das seções, relacionadas às respectivas extensões em números de compassos: 16 (seção A), 8 (seção B) e 16 (seção C).<sup>45</sup>

Evidentemente, a proposta de segmentação tripartite não se baseia apenas em tais características básicas, já que são relativamente frágeis para validá-la. No entanto, servem de reforço para confirmações mais consistentes que serão evidenciadas na análise estrutural da peça.

The image displays a musical score for the piece "Carinhoso". It is organized into three distinct sections, labeled A, B, and C, each with its own melodic and harmonic notation. Section A (measures 1-16) begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The melody consists of eighth notes with a characteristic arch shape. The harmonic line below it provides accompaniment with chords such as F, F+, F6, F+, F, F+, F6, F, Am, Am(6m), Am6, Am, Am, Am(6m), and A7. Section B (measures 17-24) starts with a new key signature of two flats (D minor). The melody continues with eighth notes, and the harmonic line uses chords like Dm, G7, C7, F, Bb, A7, Dm, D7, G7, C7, F, and E7. Section C (measures 25-40) returns to the original key signature of one flat. The melody and harmonic line are again shown with chords including Am, Dm, E7, Am, E7, Am, A7, Dm, G7, C, A7, Dm, C7, F, Dm, E7, Am, D7, Gm, C7, F, A7, Dm, A7, Dm, D7, Gm, D7, Gm, Bbm, F/A, D7, Gm, C7, and F.

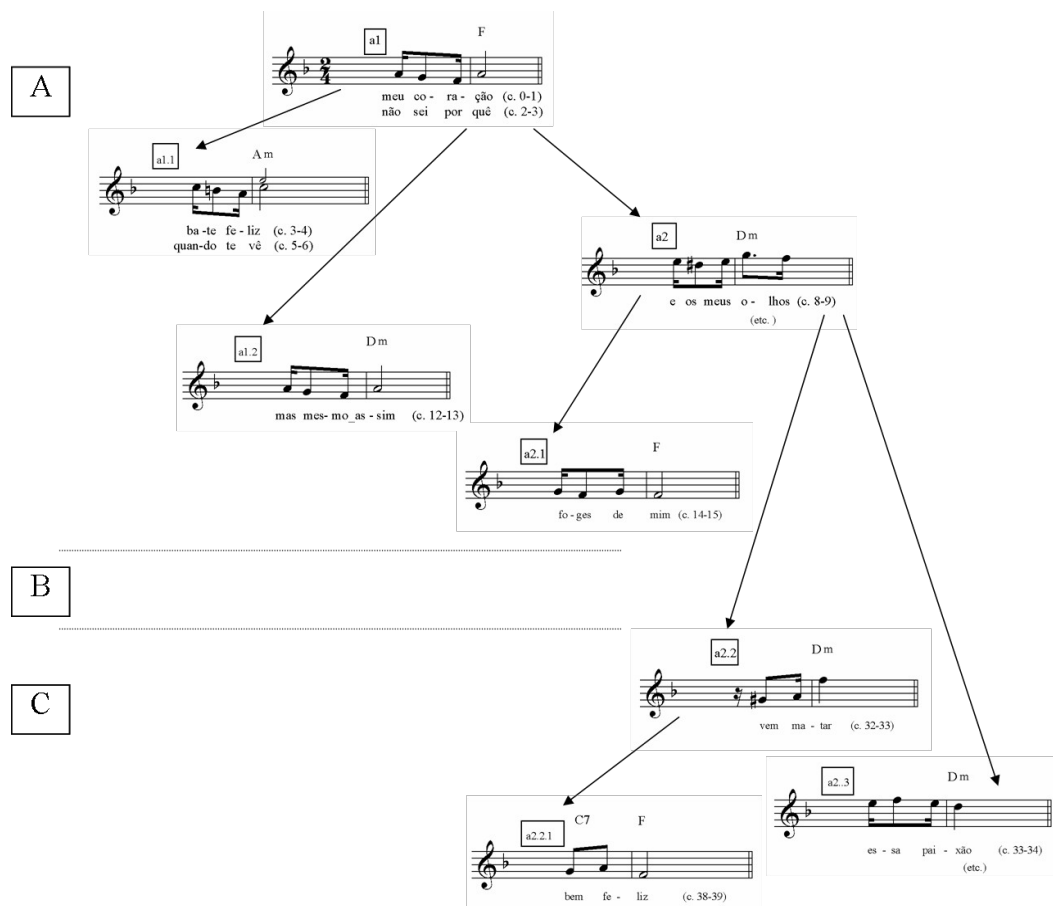
Exemplo 1 – melodia harmonizada de “Carinhoso”

## Análise motívica de “Carinhoso”

instrumental), realizada pela Orquestra Típica de Pixinguinha, em 1928, no seguinte site:  
[http://www.4shared.com/audio/1B59CJGU/Orquestra\\_Tipica\\_Pixinguinha-Do.html](http://www.4shared.com/audio/1B59CJGU/Orquestra_Tipica_Pixinguinha-Do.html)

<sup>45</sup> Ao contrário do que acontece no texto, as três partes não possuem idêntica extensão, o que resulta da intensificação rítmica que se dá na seção B, em relação às seções A e C: enquanto que nestas cada verso corresponde a aproximadamente dois compassos, na parte central a cada três compassos são enunciados três versos.

Embora outros elementos possam ser também elencados como ideias construtivas de apoio, a figura rítmico-melódica em anacruse (que passa a ser identificada como *al*), constitui o motivo principal – e essencial – da peça. Associado ao primeiro verso (“Meu coração”), tornou-se, desde a criação da letra de Braguinha, um elemento que virtualmente representa a própria canção, como se a sintetizasse. O motivo *al* dá origem a sete formas derivadas, como mostra o ex. 2. Percebe-se no esquema gráfico do exemplo que as variações do motivo principal ocorrem exclusivamente dentro das partes A e C, o que ao mesmo tempo enfatiza o caráter contrastante da seção central B (pela ausência de referências a tal material) e sugere – ao menos no aspecto da constituição motívica – a possibilidade de que C mantenha relações de similaridade com A, como uma espécie de sua recapitulação, ainda que consideravelmente modificada.<sup>46</sup>



Exemplo 2 – rede de transformações do motivo *al* em “Carinhoso”

Embora considerando que o gráfico do ex.2 seja auto-explicativo, algumas observações específicas referentes às características formadoras das sete variantes, considerando suas ordens cronológicas de surgimento, tornam-se pertinentes:

<sup>46</sup> Como se constatará mais adiante na análise estrutural, tal hipótese é fortemente plausível.

- (a1.1) simples transposição para outro contexto harmônico (de F para Am);
- (a2) variação significativa, resultando de troca de nota de passagem (a segunda nota da fórmula) por bordadura inferior e do acréscimo de uma apogiatura antes da conclusão (seguem-se a tal variante três sequências em trajetória descendente, omitidas no ex. 2);
- (a1.2) retorno ao formato original, porém inserido em outro contexto (Dm);
- (a2.1) exclusão da apogiatura e mudança na direção da resolução, para descendente;
- (a2.2) supressão da nota inicial (antecedendo a bordadura) e conclusão em salto expressivo de sexta menor ascendente;
- (a2.3) inversão da direção da bordadura, que passa a ser ascendente (novamente, seguem-se sequências não incluídas no exemplo);
- (a2.2.1) variante de a2.2, através de modificação rítmico-métrica da figura e de conclusão descendente.

### **Análise estrutural de “Carinhoso”**

A análise schenkeriana permite evidenciar as maneiras com que se organizam os eventos melódico-harmônicos componentes de uma peça, bem como ressaltar as relações de prolongação e progressão que os interligam e que orientam o estabelecimento de camadas de significação estrutural. Sucessivas reduções a partir da superfície musical<sup>47</sup> ocasionam a supressão gradual de elementos subordinados, fazendo com que se mantenham apenas aqueles mais importantes, ordenados numa hierarquia precisa. O processo sistemático de reduções resulta em camadas analíticas (*Schichten*) que constituem o nível intermediário da análise (*Mittelgrund*). Tal nível pode abranger um número variado de etapas até a obtenção da estrutura primordial (*Ursatz*) da peça analisada, que se posiciona no seu estrato mais

---

<sup>47</sup> Na terminologia schenkeriana, a superfície de uma peça musical (originalmente, *Vordegund*) corresponde à disposição na qual ela é de fato percebida auditiva ou visualmente (em partitura). Ou seja, a superfície musical de “Carinhoso”, para efeito da análise deste estudo, é apresentada no ex. 1.

básico (*Untergrund*).<sup>48</sup> No caso do presente estudo, serão necessárias duas camadas intermediárias para revelar as principais características da narrativa musical da peça.

O ex. 3 apresenta a primeira camada do nível intermediário da análise. Observe-se nessa redução não apenas a supressão de algumas notas de menor importância estrutural, como também a omissão dos valores rítmicos dos elementos remanescentes (bem como das barras de compasso). Tal estratégia permite uma visualização mais clara e destacada das infraestruturas melódico-harmônicas das seções A, B e C, num nível relativamente mais profundo. Percebe-se que, embora a tonalidade de referência (indicada pela armadura de clave) seja Fá-maior, os momentos iniciais da peça estão subordinados a um arpejo estrutural da tríade de Lá menor (c. 1-8). A quinta desse acorde ( $Mi_4$ ) é alcançada no c.7, sendo então prolongada numa progressão linear descendente, abrangendo o intervalo de oitava, que se estende até o final da seção. Um retorno de  $Mi_4$  na anacruse da seção B (c. 16) inicia uma nova progressão de oitava descendente, alcançando enfim o registro mais grave ( $Mi_3$ ) no c. 19. Inicia-se então uma nova progressão linear, desta vez de terça descendente que, associada a uma mudança de registro, alcança  $Dó_4$  (c. 23), nota que representa um novo polo tonal (como se percebe no ex. 3, a análise revela uma rápida modulação para a região de  $Dó$ -maior, relativa da tonalidade predominante na seção B).

---

<sup>48</sup> O método schenkeriano (que vem sofrendo diversas modificações e aperfeiçoamentos desde que foi consolidado por seu criador, Heinrich Schenker, na década de 1930) abriga um conjunto bastante amplo de conceitos, termos e símbolos gráficos, muitos deles derivados da notação musical convencional. Resumidamente, ligaduras indicam relações de prolongação ou progressão entre eventos melódico-harmônicos e valores rítmicos tradicionais (semínimas, colcheias etc.) estão associados não a durações, mas a relações de hierarquia: assim, mínimas têm maior importância estrutural do que semínimas, e estas do que notas pretas sem haste. Para maiores detalhes sobre conceituação, simbologia e terminologia da análise schenkeriana, ver, por exemplo, FORTE & GILBERT (1982).

**A**

arp. a1 a1.1 a2 (seqüências) a1.2 a2.1

Fá: I III V/VI VI V/V V I IV V/VI VI V/II V/V V I

"Meu coração (...) bate feliz (...) e os meus olhos (...) mas, mesmo assim, foges de mim.

**B**

prg-8 prg-3 prg-5 prg-4 arp.

17 19 21 23 25

lá: V- I IV V I -V I V/IV IV FÁ: V I

Ah, se tu subesses (...) E como é sincero (...) Vem, vem, (...) vem sentir o calor (...)

**C**

prg-5 arp. a2.2 a2.3 (seqüência) a2.3 a2.2.1

27 31 34 36

Fá: V/III III V/II II V I V/VI VI (V/VI VI) V/II II (V/II II) IVm I<sub>6</sub> V/II V/V V I

(...) à procura dos teus (...) e só assim, então, serei feliz, bem feliz.

Exemplo 3 – 1ª camada do nível intermediário da análise schenkeriana de “Carinhoso”

É esse ponto estrutural que serve de base para a entrada da seção C e o retorno da tonalidade principal, Fá-maior. A estabilidade alcançada nesse momento (revelada pelo nível atual da análise) aponta inequivocamente para um seccionamento efetivo, confirmando a hipótese inicial de forma tripartite. Dominando vários eventos subordinados (entre eles uma progressão de quinta descendente), a nota Fá<sub>4</sub> apresenta-se como um dos componentes de um desdobramento linear (*Ausfaltung*) de sexta descendente, ligando-se a Lá<sub>3</sub> (c.31). Esta se apresenta como um elemento de forte importância estrutural, sendo a retomada da nota primária (*Kopftön*) – o terceiro grau da escala da tonalidade de Fá- maior (ou 3, nos termos schenkerianos),<sup>49</sup> enunciada ainda no primeiro compasso. Um novo desdobramento de sexta menor (desta vez ascendente e bem mais direto) faz retornar Fá<sub>4</sub> (c. 33), começando uma progressão linear descendente de oitava. A chegada ao esperado Fá<sub>3</sub> é, no entanto, postergada pelo surgimento de uma nota não diatônica, Ré<sub>≅4</sub> (c. 36), terça do acorde subdominante

<sup>49</sup> A análise schenkeriana designa para os graus escalares estruturais presentes na linha melódica algarismos arábicos sob acentos circunflexos. Para as funções harmônicas é empregada a simbologia convencional de acordes, ou seja, baseada em algarismos romanos (graus tonais) e arábicos (inversões e acréscimos).



menor (IVm), representando um ponto climático destacado.<sup>50</sup> O Ré<sub>4</sub> possui, na verdade, uma dupla função: prolongação de Fá<sub>4</sub> (que surge no registro “errado”, uma oitava acima em relação à expectativa de finalização da progressão) e bordadura estrutural incompleta de Dó<sub>4</sub> (c. 38). Um novo desdobramento de sexta menor descendente conduz a um retorno definitivo da nota primária Lá<sub>3</sub> (c. 37), desencadeando a descida 3-2-1 da linha primordial (*Urlinie*) de “Carinhoso”.

A análise desta camada já permite observar interessantes correlações entre as narrativas textual e musical:

(1ª) a tonalidade principal só se assume firmemente, de fato, no c. 25 com a cadência que inicia a seção C, o que corresponderia ao caráter resolutivo e seguro do narrador na parte final do texto, como anteriormente sugerido;

(2ª) ainda que a seção A possua armadura de clave em Fá-maior, a percepção tonal é ambígua, resultante da interação de três fatores: (a) a projeção do arpejo estrutural de Lá menor nos oito compassos iniciais, (b) a instabilidade da tríade tônica que abre a canção, minada pela atuação do motivo cromático do acompanhamento (c. 1-3); (c) a prolongação de Mi<sub>4</sub>, que ocupa a segunda parte da seção inicial e se mantém no primeiro segmento da seção B.<sup>51</sup> Essa ambiguidade entre Fá-maior e Lá-menor pode ser claramente associada no texto aos estados de insegurança e timidez que caracterizam o narrador na primeira seção;

(3ª) a melancolia que caracteriza a estrutura poético-narrativa da seção central tem contrapartida harmônica no firme estabelecimento da tonalidade de Lá-menor. Como é bastante conhecido, o modo menor é tradicionalmente empregado expressivamente para suscitar afetos “negativos” como tristeza, dor, pesar, sofrimento etc.<sup>52</sup>

O ex. 4 apresenta uma redução da camada anterior, tornando as relações estruturais globais da peça mais evidentes. Neste estrato básico, as duas modulações na seção B do ex.3 são absorvidas pela tônica Fá como meras digressões tonais: o trecho inicial (Lá-menor) torna-se uma prolongação do acorde do III grau em Fá-maior e a breve modulação para Dó-

---

<sup>50</sup> O acorde de função IVm é uma das marcas registradas da construção harmônica de Pixinguinha, estando presente em diversos de seus choros em modo maior, quase sempre, como neste caso, próximo à conclusão da peça.

<sup>51</sup> Mesmo o Fá<sub>3</sub> cadencial que fecha a seção A (c. 15) parece subordinar-se, como passagem, a um evento estruturalmente mais importante – o Mi<sub>4</sub> que inicia a parte central da peça.

<sup>52</sup> Isso pode ser facilmente constatado em um largo espectro do repertório expressivo, abrangendo desde madrigais renascentistas à atual música incidental para cinema. Pesquisas sobre a relação entre modo e afeto são atualmente muito comuns na área da cognição musical. Ver, por exemplo, BELLA (2001). Acrescente-se ainda o seguinte comentário de Allen Forte, que se aplica perfeitamente a este caso: “Como em muitas baladas populares, a oposição entre [tonalidades] maior e menor relaciona-se ao sentimento expresso na letra.” (FORTE, 1987, p. 94).

maior transforma-se numa prolongada preparação dominante para a seção C. A despeito de tais reduções, percebe-se como é precário o controle com que o centro tonal nominal é mantido na primeira metade da peça. O arpejo Lá-Dó-Mi parece corresponder a uma ascensão inicial (*Anstieg*) que leva à introdução da primeira nota estrutural a ser prolongada, Mi<sub>4</sub>. Pois esta suposta *Kopfton* comporta-se justamente como se fosse, de fato, o 5 de Lá-menor. Sem dúvida, a tensão causada pela ambiguidade tonal que caracteriza a sessão A (e que corresponde ao sentimento de insegurança do narrador) resulta de tal superposição de elementos estruturais.

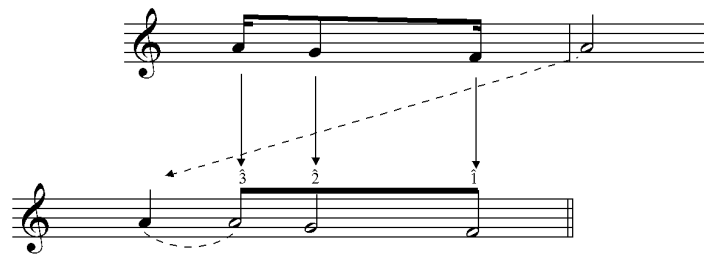
Exemplo 4 – 2ª camada do nível intermediário da análise schenkeriana de “Carinhoso”

Uma nova redução faz surgir a estrutura primordial de “Carinhoso” (ex. 5). Nesta interpretação analítica, assume-se como preparatório todo o trecho que antecede o c. 25, quando se inicia a *Urlinie* 3-2-1. A relação de hierarquia entre os polos tonais principais Fá e Lá é definitivamente estabelecida: assim, percebe-se que o “acorde” de Lá menor que rege a metade inicial (em notas pretas) poderia ser considerado, na verdade, como uma simples antecipação da tríade tônica de Fá-maior, na qual uma “dissonância” (Mi, como bordadura incompleta estrutural) é prolongada (por cerca de 20 compassos!) até sua “resolução” em Fá.<sup>53</sup>

Exemplo 5 – estrutura primordial de “Carinhoso”

<sup>53</sup> Entenda-se esta resolução como uma abstração que corresponde, na superfície musical, ao Fá<sub>4</sub> da linha melódica do c. 25.

É extremamente interessante e curioso constatar que, se for trocada a posição do Lá preparatório, a estrutura primordial obtida é quase uma exata réplica do motivo gerador da canção, *al* (reescrito na comparação do ex. 6). Ou, inversamente, poderíamos considerar esse motivo como um resumo extremamente conciso – um verdadeiro microcosmo – da própria estrutura (representada por qualquer das três camadas examinadas).



Exemplo 6 – comparação entre o motivo *al* e a estrutura primordial de “Carinhoso”

## Conclusões

Como se pretendeu demonstrar, a despeito de terem sido criadas por autores distintos e, mais ainda, em épocas consideravelmente distantes uma da outra (dezenove anos de diferença), as narrativas textual e melódico-harmônica de “Carinhoso” apresentam notáveis correspondências, evidenciadas pela estrutura musical. Para essa tarefa, o método analítico schenkeriano revelou-se como estratégia de grande eficácia, permitindo constatar que é a superposição de elementos enraizados profundamente em tonalidades distintas (Fá-maior e Lá-menor) o fator decisivo que provoca a forte ambiguidade tonal que – em última análise, a partir da interpretação textual proposta pelo estudo – pode ser extra-musicalmente associada ao estado de insegurança e timidez do narrador na primeira seção da canção.

O processo analítico também possibilitou a confirmação da conjectura inicial de segmentação formal tripartite, pois é justamente a entrada definitiva da tonalidade principal (que coincide com a fronteira da terceira seção) que constitui o evento de maior importância da peça, correlacionando-se claramente ao momento em que o narrador torna-se mais firme e resolutivo. Pode-se concluir ainda que a escolha (provavelmente intuitiva) da região mediante

(Lá-menor) para interlocução com a tonalidade principal foi decisiva para o resultado, já que a alternativa muito mais comum – a região submediante ou relativa menor (Ré menor) – não propiciaria relações tonais ambíguas de similares natureza e profundidade.

Acrescente-se, por fim, a elegância quase mágica com que o motivo de “meu coração” resume a estrutura global da canção, como que justificando sua enorme popularidade.

## REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos de L. A *Ursatz* jobiniana: Considerações sobre aplicações da análise schenkeriana em estudos de música popular. In: 3er CONGRESO LATINOAMERICANO DE FORMACIÓN ACADÉMICA EN LA MÚSICA POPULAR, 2011. Villa María. **Anais ...** Villa María: UNVM, 2011. 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_. O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 25/1, no prelo.

\_\_\_\_\_. *Chovendo na roseira* de Tom Jobim: Uma abordagem schenkeriana. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 22, 2010a, p. 99-106. Disponível em: < [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22\\_cap\\_08.pdf.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_08.pdf.pdf) >

\_\_\_\_\_. *Samba de uma nota só*: elementos musicais a serviço da expressão poética. In: XIX ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2009. Curitiba. **Anais ...** Curitiba: UFPR, 2009. 1 CD-ROM (3 p.).

BELLA, Simone Dalla et al. A developmental study of the affective value of tempo and mode in music. *Cognition*, vol. 80, B1-B10, 2001.

FORTE, Allen. *The American popular ballad of golden era, 1924-50*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

FORTE, Allen & GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian analysis*. Nova York: Norton, 1982.

SEVERIANO, Jairo & DE MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (Vol. I: 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997.