



Revista do Instituto de Estudos
Brasileiros

ISSN: 0020-3874

revistaieb@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Ribeiro de Freitas, Sérgio Paulo

Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da
música popular no Brasil

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, núm. 59, diciembre, 2014, pp. 15-55

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405641281002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas¹

Resumo

Considerando que as implicações históricas dos materiais musicais interferem na apreciação e crítica acerca daquilo que compõe uma canção, aborda-se aqui o versado conjunto de notas musicais conhecido por vários termos, dentre os quais o de acorde napolitano. Assumindo que os acordes não são grandezas puras, comentam-se aspectos do tratamento técnico tradicionalmente dispensado ao napolitano e como esta alcunha porta vestígios de querelas importantes para a modernidade ocidental. Destaca-se que em sua longa e internacional trajetória, que recua aos tempos pré-barrocos, esta harmonia se viu convencionalmente reservada para a expressão do lamento e da dor, e como esse tipo de associatividade premeditada se fez também eficiente em canções produzidas no Brasil, entre 1937 a 1985, por personagens como Noel Rosa, Custódio Mesquita, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Chico Buarque.

Palavras-chave

Acorde Napolitano, Sexta napolitana, teoria e crítica da música popular, Tonalidade associativa.

Recebido em 6 de setembro de 2013

Aprovado em 28 de fevereiro de 2014

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 15-56, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p15-56>

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, Florianópolis, SC, Brasil).

Memories and Stories from the Neapolitan Chord and its Functions in Certain Songs of Popular Music in Brazil

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Abstract

Whereas the historical implications of musical materials interfere with the appreciation and criticism about what composes a song, the versed set of musical notes known by various terms was approached here, among them the Neapolitan chord. Assuming that the chords are not pure magnitude, we comment aspects of the technical treatment traditionally given to the Neapolitan chord and how this nickname brings traces of quarrels that are important to the western modernity. It is noteworthy that in its long and international path, which dates back to the pre-baroque, this harmony was conventionally reserved for the expression of regret and pain, and how this kind of premeditated associability also became effective on songs produced in Brazil between 1937-1985, by artists such as Noel Rosa, Custódio Mesquita, Tom Jobim, Vinicius de Moraes and Chico Buarque.

Keywords

Neapolitan chord, Neapolitan sixth, theory and criticism of popular music, Associative tonality.

*No momento em que um acorde não
deixa mais escutar sua expressão
histórica ele exige terminante-
mente que se leve em conta suas
implicações históricas, aquilo que
o envolve. Elas se converteram em
uma qualidade sua.*

*O sentido dos meios musicais não
brota de sua gênese,
e no entanto não é separável dela.*

Theodor Adorno²

² Conforme tradução e comentários de WAIZBORT, Leopoldo. *Auklarüng musical: considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. 1991. 355 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991. p. 70.



entre os recursos que são postos juntos em uma canção, um acorde é um artefato musical que está na história e tem uma história³. Tal artefato, uma espécie de acordo entre determinadas notas, causa e é causado por escolhas, depende de esforços mecânicos para a sua efetualidade e se caracteriza como um tipo pré-estipulado que, por outro lado, dá margem à manipulação. No âmbito da tonalidade harmônica, um acorde é então um agrupamento sonoro razoavelmente mensurável que, misturado a outros fatores e maturado de conotações inexatas, atua sob nossas percepções contando com impressões passadas e presentes.

Escutado assim, um acorde não é uma combinação que se fecha em si mesma, antes é um construto construtor que ocupa lugar central na trajetória ocidental. Vai daí que o estudo desses concisos conjuntos de notas específicas “coincide, em parte, com várias áreas do estudo histórico [...] e isso ocorre porque a música apresenta como traço peculiar uma íntima relação com vários aspectos da atividade humana, o que acarreta um difícil isolamento ou mesmo uma definição restrita a uma única área”.⁴ Então, levando em conta que “a análise da música requer mais do que teoria musical e revela algo mais do que relações de sons”,⁵ o caso da disposição conhecida como acorde napolitano oportuniza

3 Parafraseando “Como todas as outras criações e instituições humanas, a Filosofia está na História e tem uma história” (CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2006. p. 46).

4 TOMÁS, Lia Vera. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p.14.

5 LESCOURRET, Marie-Anne. De Schiller a Schöenberg: a idéia moral do ideal poético. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 259.

– apesar das limitações inerentes aos exercícios de apartação – um exercício de apreciação de “implicações históricas”, como diz Adorno, que pode contribuir para a compreensão de determinadas eficácias deste longo e culto acorde em canções identificadas como populares nas sociedades contemporâneas.

Sem maiores cerimônias – desconsiderando por ora as questões técnicas e históricas e já ouvindo este acorde em cenário recente – convém citar uma ocorrência, estereotipada e acessível, que sirva de referência comum para o desenvolvimento do exercício. Uma aparição deste “acorde doloroso”⁶ em repertório popular associado à determinada concepção de brasilidade, se faz ouvir ao início da seção B de “Garota de Ipanema”, a exitosa canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes datada de 1962, quando ressoa a primeira interjeição: “Ah! porque estou tão sozinho”. Em tom de carência e chantagismo sentimental masculino, este verso sedutor (Figura 1) inaugura um novo episódio, um sensível desdobramento métrico, melódico e timbrístico que anseia “revelar o sofrimento do enunciador por não encontrar um meio eficaz de atrair a atenção da ‘garota’. Trata-se de um estado passional”.⁷ A figura de harmonia escolhida para contribuir com tal engenho persuasivo é justamente o acorde napolitano. Na tonalidade de Fá-maior a melodia canta naturalmente, i.e., diatonicamente, a nota fá, mas o acorde que a estranha contribuindo para a consecução de um “Ah!” ainda mais eloquente, como se sabe, é o acorde de Gb7M. Por instantes, a nova cena parece sugerir a área tonal do bII, a indireta e remota região napolitana⁸.

6 FRANCESCHINI Furio apud VERSOLATO, Júlio César. *Rumos da análise musical no Brasil: análise estilística 1919-1984*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música), 125 f., - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2008. p. 65.

7 TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 195.

8 Sobre “região” e classificação da “região napolitana”, Cf. SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004. p. 37-53, 55-56, 91-94. Sobre as incumbências das seções B (ou seções centrais) em formas musicais de tipo AABA, Cf. AGAWU, V. Kofi. *La musica como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. p. 97-116; KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor, 2003. p. 81-89; SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991. p. 151-168, 175-176, 185-188. No âmbito da jazz theory a seção B é conhecida por termos como “Bridge”, “Classic Bridge”, “Sears Roebuck Bridge” ou “Montgomery Ward Bridge”, Cf. COKER, Jerry, KNAPP, Bob, e VINCENT, Larry. *Hearin’ the Changes: Dealing with Unknown Tunes by Ear*. Rottenburg: Advance Music, 1997. p. 50-57; BOLING, Mark e COKER, Jerry. *The Jazz Theory Workbook*. Rottenburg: Advance Music, 1993. p. 83-84.

Região napolitana Gb: I7M "IV7blues"

Tonalidade principal F: bII7M

acorde napolitano

Figura 1: O acorde napolitano (bII7M) no primeiro verso da “seção B” de “Garota de Ipanema”, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1962.

Estimulando memórias diversas com este caso específico, pode-se dizer que, o que se propõe comentar aqui é algo a respeito das entremeadas relações de produção, recepção e significação deste acorde. A intenção é mediar informações e interpretações sobre conotações associadas a esta específica forma de cultura material produzida pela combinação de determinadas notas e relações acórdicas que, com outras escolhas, mostra-se como uma figura de harmonia capaz de contribuir para propósitos que visam “mover e sacudir os afetos de um público”.⁹

Tais considerações sobre a cultura e impactos do acorde napolitano resultam, em parte, de revisões formalizadas anteriormente¹⁰. Tal trabalho segue seu curso e, nesta oportunidade, se volta para duas demandas principais. Uma é o estudo de interações entre algumas funções deste artifício musical, duradouro e cosmopolita, e “aspectos

9 LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama . 2012 p. 40. Para frisar que, por si só, o acorde napolitano não possui super poderes de expressão e comoção e que seus efeitos dependem da combinação de diversos fatores, vale notar que o segundo acorde deste verso é uma figura de harmonia que também agrega conotações patéticas. Na área tonal de Solb maior, enamonicamente, o B7 pode atuar como um “IV7Blues”. Então vale dizer que, na ambientação do verso misturam-se estereótipos de consternação oriundos de duas tradições harmônicas: a tradição centro européia se faz representar pelo acorde napolitano (“Ah, porque estou tão so-”) e, em somatória, a linhagem afro norte americana se faz representar pelo lugar-comum IV7Blues (“...sozinho”). Cf. “Uma interpretação dos acordes coadjuvantes na seção B de Garota de Ipanema: da presença do IV7Blues na música popular brasileira” em FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. xlii+817 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010. p. 785-791.

10 FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 174 p. Dissertação (Mestrado em Arte) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 1995. p. 40-45; _____. *Que acorde ponho aqui?*, p. 61-111 e 564-579. Uma versão preliminar do presente artigo foi apresentada no II Colóquio Internacional de História e Música “Música popular: história, memória e identidades” do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista na cidade de Franca em maio de 2015.

construcionais” e “recepçionais”¹¹ observáveis em canções populares produzidas ao longo do século XX em contextos brasileiros. Outra é tomar parte dos esforços de aproximação entre os que estudam a música popular contando com recursos da musicologia, estética, análise e técnica musical e aqueles pesquisadores de diversas áreas que, com seus enfoques e ferramentas próprias, também estudam essa música. Tal aproximação é percebida como contributiva pelos que vêm notando que o enfrentamento dessa produção se mostra, em vários sentidos, ampliado e melhor focado com a conjunção de campos de conhecimento que, formalmente, em países como o Brasil, se encontram demasiadamente apartados.

Acorde de sexta napolitana e acorde napolitano: referências, definições e termos

Chamo esse acorde de “Napolitano”, pois o primeiro a utilizar “conscientemente” este tipo de subdominante foi Alessandro Scarlatti [1660-1725] em Nápoles. Sigo, na denominação desse acorde, o ensinado pelo Dr. H. Riemann.

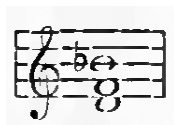
Max Reger¹²

Os assuntos envolvendo esta figura de harmonia são tradicionais e queridos na arte e na teoria musical, com isso as referências – com diversos estudos de casos e pontos de vista – são inúmeras e não serão propriamente revistas nesta oportunidade. Para reler uma definição sintética, podemos recorrer ao influente *Musik Lexicon* publicado, desde finais do século XIX, pelo musicólogo alemão Hugo Riemann (1849-1919).

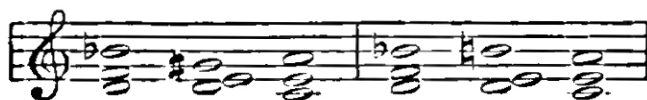
11 TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 7-18, jan-jun. 2011. p.15. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100002>.

12 REGER, Max. *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical, 1978. p. 31. Neste manual, publicado em 1903 pelo compositor alemão Max Reger (1873-1916), “o primeiro e mais característico dos meios modulatórios usados [...] é a sexta napolitana, que aparece em 64 dos 100 exemplos, em 13 deles duas vezes, e em um deles três vezes” (BARCE, Ramon. *Prólogo*. In: REGER, op. cit. p.7).

Sexta Napolitana: nome dado por muitos teóricos para a sexta menor sobre a subdominante de uma *tonalidade menor*, como, por exemplo, em Lá- menor:



Com a nota mais grave (ré) como a subdominante, a nota sib seria mais corretamente interpretada como uma suspensão (um sib antes de lá); o passo de sib para lá é, frequentemente, suprimido e a nota sib por meio de um intervalo de terça diminuta alcança a nota sol# ou então, volta para si natural, a nota da escala da qual se deriva.



Através da introdução da *Sexta Napolitana*, muitas progressões harmônicas ousadas são incorporadas à harmonia tonal, por exemplo, o salto de trítono (sib para mi).¹⁵

Mantendo, com Riemann, a exemplificação na tonalidade de Lá-menor, temos que, no geral, os comentadores distinguem dois principais estados desta harmonia: “ré-fá-sib” dito “acorde de sexta napolitana” e “sib-ré-fá” dito “acorde napolitano”.¹⁴ Notando que estas duas disposições

13 RIEMANN, Hugo. *Dictionary of Music*. London: Augener, 1908 p. 535. Riemann deixou diversos comentários sobre a matéria. Uma menção a Alessandro Scarlatti e ao legado da ópera napolitana, bem como sobre a correlação com o modo frígio, se acha em RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords*. London: Augener, 1899. p. 95. Sobre as expansivas capacidades modulatórias deste acorde, Cf. RIEMANN, *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords*, p. 162-173. Sobre a “estranheza” da napolitana e sobre sua capacidade de “intensificar” e produzir “grande efeito”, Cf. RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación*. Barcelona: Editorial Labor, 1952. p. 122. Para outras referências sobre Riemann e este acorde, Cf. LANG, Robert. Origin and Tradition of the Concept of “Sixth Neapolitan”. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, v. 43, n. 4, 2009, p. 489-502.

14 Com estas duas designações, convém ressaltar que esta harmonia é conhecida por diversos nomes e cifras que guardam determinadas ênfases, diferenças e especificidades. Dentre outros, temos: “triade napolitana”, “supertônica bemol”, “acorde de II grau rebaixado”, “IVm^{6Np}”, “bII7M”, “Np”, “N”, “bII₆”, “-II”, “6N”, “N₆” ou “N^{6b}”, “HNp”, “S”, “sA” ou “As” (leia-se “Anti-relativo maior da subdominante menor”),

das mesmas notas estão presentes em diversos repertórios, *grosso modo*, considera-se que o acorde de sexta napolitana, o estado ré-fá-sib, e em tonalidade menor, associa-se aos estilos mais antigos, tradicionais ou conservadores. Neste caso, a nota diatônica ré, posicionada na voz mais grave, é interpretada como o baixo fundamental, enquanto que a nota não diatônica, sib, é racionalizada como nota ornamental, uma dissonância acrescentada ao IVm. Tal interpretação persiste e, convivendo com outras, envolve-se em inevitáveis mal-entendidos, pois, eventualmente, o anfibológico estado ré-fá-sib é visto como uma primeira inversão. Ou seja: a nota sib – embora não diatônica na tonalidade principal (Lá-menor) e não necessariamente no baixo – é dada como a fundamental do acorde.

A ênfase no termo sexta se justifica por uma conjunção de arraoados conhecidos no universo da harmonia de escola: sexta é uma medida do intervalo que, à maneira das práticas teóricas do baixo contínuo, faz referência objetiva à extensão de sexta menor (oito semitons) que se forma entre a nota do baixo (no caso, a nota ré) e a dissonância (sib) acrescentada ao acorde (Dm). Sexta também pode indicar a própria nota (sib), a singular sexta menor sobre acorde menor, caso excepcional no sistema tonal que, por isso, justifica um rótulo diferenciador: sexta napolitana. Ao valor de fora do comum agregam-se implicações subjetivas: a “função expressiva da sexta menor” compara-se ao efeito de uma “explosão de angústia”, dificilmente “podemos encontrar uma página de música ‘dolente’ de qualquer compositor tonal de qualquer período sem que a encontremos diversas vezes”.¹⁵ Sexta pode denominar também a primeira inversão de um acorde, neste caso, o pressuposto acorde perfeito maior sobre o segundo grau rebaixado (bII⁶). Observa-se

“s^{6>}”, “sⁿ”, “II frígio”. Assim, o termo “napolitano” nem sempre é empregado. Sobre a matéria, no âmbito da teoria de escola, além das referências citadas ao longo do presente texto, Cf. ARNOLD, Frank Thomas. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Dover Publication, 1965. p. 606-609; DAMSCHRODER, David. *Thinking About Harmony: Historical Perspectives on Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p.198-210; KARG-ELERT, Sigfrid. *Precepts on the Polarity of Sound and Tonality. The Logic of Harmony*. Victoria: Harold Fabrikant, 2007. p. 104-111; KRÜGER, Fernanda e MATTOS, Fernando Lewis. *O acorde de sexta napolitana*. Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (Mimeo) 2009; LESTER, Joel. *Harmony in Tonal Music*. New York: Knopf, 1982. p. 94-101; OTTMAN, Robert. *Advanced Harmony*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000. p. 216-228; PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1993. p. 392-402; SESSIONS, Roger. *Harmonic Practice*. New York: Harcourt, Brace, 1951. p. 114-116; ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonia*. Barcelona: Labor, 1945. v.2. p. 165-170.

15 COOKE, Deryck. *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1990. p. 146.

então que o termo sexta é polissêmico, com ele a teoria não elimina totalmente o valor de ambiguidade que, artisticamente, é uma das estimadas riquezas desta figura de harmonia.

A racionalização deste ré-fá-sib como primeira inversão de um acorde perfeito maior, em boa medida, desfoca aquilo que, com o termo específico sexta napolitana, se valoriza enquanto matiz especial, acorde amaneirado, dissonante por *excentricidade*. *Tal desfoque pode ocorrer, pois o* padrão perfeito maior porta conotações de conjunto ordinário, justo e simples, comum e consonante. O que exprime afetação no acorde de sexta napolitana não é, é claro, o tipo perfeito maior condicionante desta interpretação de primeira inversão, e sim a aparição da nota sib no ambiente diatônico de Lá-menor. Foi esta nota estranha à escala natural que, merecendo destaque, passou a pertencer ao grupo daquelas ricas e diferenciadas sextas preternaturais da harmonia tonal. Nesta razão de inversão, dá-se a nota sib como um fator próprio e não como dissonância, ou seja, naturalizada como nota fundamental, a nota sib deixa de ser “um fator que altera a correta disposição sintática da música em busca de um efeito determinado”, assim, “despojada de sua singularidade retórica, privada de seu potencial eloquente” a dissonância “é ‘vulgarizada’ como diria Quintiliano”.¹⁶

Por sua vez, o chamado estado fundamental, sib-ré-fá, corresponde com maior precisão ao rótulo acorde napolitano e aos sinais de cifra que evidenciam o rebaixamento do II grau, tais como: bII ou bII7M. Neste caso, o termo sexta se mostra inadequado, inoperante, pois tal intervalo efetivamente não aparece nesta disposição¹⁷. Sempre *grosso modo*, pois um acorde por si só não é capaz de determinar data, lugar, autor, estilo ou gênero, associa-se o estado sib-ré-fá aos estilos mais recentes, nos quais a nota não diatônica, sib, é decididamente interpretada como fundamental de um bII assimilado já como grau autônomo. Outro indício de recentidade, também geral e insuficiente, é a franca aparição deste novo grau em tonalidade maior, um dileto gesto da decantada expansão tonal que, ao longo da contemporaneidade, encontrou novos empregos

16 LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*, p. 150.

17 Com isso, vale observar que, em determinadas práticas teóricas, a diferença entre “acorde napolitano” e “de sexta napolitana” é desconsiderada, percebida como muito tênue e fugidia, pois tanto o estado fundamental quanto a dita primeira inversão são dados como possibilidades que, de fato, não modificam a capacidade funcional do mesmo acorde. No entanto, eventualmente a diferença específica pode ser apreciada quando ocorre preparação, no caso, na tonalidade de Lá menor, a preparação para ré-fá-sib pode passar por A7 (a dominante secundária do IVm), enquanto que a preparação para sib-ré-fá pode passar por F7 (a dominante secundária do bII).

para o rejuvenescido acorde napolitano¹⁸. Contudo, posta essa imagem geral de que, como a semente que germina e se torna árvore frutífera, a sexta napolitana surge como nota ornamental, floresce como inversão, cresce como grau emancipado que, maduro, cumpre funções de região, de área tonal e até mesmo de tom vizinho, vale reiterar: diferentes “formas deste acorde foram largamente utilizadas em toda a história da música”.¹⁹

Tais entendimentos, deterministas em certa medida, também ressoam em discursos sobre o bII em meio popular²⁰. Também aqui, no geral, os casos percebidos como mais tradicionais ou antigos empregam, preponderantemente, o IVm com o ornato da sexta napolitana, o aspecto de primeira inversão, e em tonalidade menor²¹. Já os casos percebidos como bII7M ou como região napolitana, inclusive em tonalidade maior, denotam estilos, obras ou harmonistas que sofrem ou estão envolvidos em processos de modernização, como pode sugerir o Gb7M do verso bossanovista supramencionado²².

-
- 18 Segundo WASON, Robert W. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester: University of Rochester Press, 1995. p. 109-110, tal noção de que o emprego emancipado do “acorde napolitano” é algo “mais recente” e “característico da linguagem harmônica do final do século XIX”, se difundiu incisivamente a partir dos ensaios “*Das Gesetz der Tonalität*” (A lei da tonalidade) publicados entre 1888 a 1890 pelo musicólogo austriaco Josef Schalk (1857-1900).
 - 19 PASCOAL, Maria Lucia Senna Machado e PASCOAL, Alexandre. *Estrutura tonal: harmonia*. São Paulo: Companhia Editora Paulista, 2000. p. 92.
 - 20 Sobre os impactos deste tipo de logicidade linear e etapista na teoria da harmonia, Cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de, *Que acorde ponho aqui?*, p. 561.
 - 21 Para ilustrar esse sabor de época em repertório popular produzido no Brasil, vale observar que alguns comentaristas destacam o emprego da “sexta napolitana” em obras de Ernesto Nazareth (1863-1934). Cf. ALMEIDA, Alexandre *Zamith. Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1999. p. 125-126; MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007. p. 146; PASCOAL, Maria Lucia Senna Machado e PASCOAL, Alexandre. *Estrutura tonal: harmonia*, p. 83-92.
 - 22 Na teoria da música popular – onde “o acorde bII7M ingressou no vocabulário ‘diatônico’ do tom menor para ficar” (GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006. p. 120-121) –, Cf. ALMADA, Carlos de Lemos. *Harmonia funcional*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p. 156-157; DELAMONT, Gordon. *Modern Harmonic Technique*. Delevan: Kendor Music, 1965. p. 8-11; NETTLES, Barrie e GRAF, Richard. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Rottenburg: Advanced Music, 1997. p. 83.

O termo “napolitano”: implicações extramusicais devem ser colocadas em pauta?

Até mesmo as formas dos utensílios da mesa – pratos, travessas, faca, garfos e colheres – daí em diante nada mais fazem do que variar temas do século XVIII.

Norbert Elias²³

A maneira italiana de tocar é extravagante, artificiosa, obscura, geralmente muito atrevida, esquisita e difícil de executar. [...] pressupõe um vasto conhecimento de harmonia, e produz mais admiração que prazer naqueles que não o possuem. A maneira francesa de tocar é limitada, porém clara, precisa e correta quanto a expressão, fácil de imitar, não é refinada nem obscura, é inteligível para todos [...] não requer muitos conhecimentos de harmonia [...] não dá muito o que pensar aos conhecedores. Johann Joachim Quantz²⁴

O costume de usar o termo napolitano para qualificar uma nota, um intervalo, uma inversão, um acorde, um grau, uma função harmônica ou uma área tonal, teria então surgido entre os séculos XVII e XVIII e se consolidado ao longo do XIX. Entretanto, mesmo entre os autores ditos eruditos, por diferentes razões, este termo nem sempre aparece. Veja-se o influente caso de Heinrich Schenker (1868-1935): no §50 do seu *“Harmonielehre”* publicado em 1906, este acorde é dado como o “segundo grau frígio em uso no modo menor”. Assim, Schenker observa o “compromisso artístico” deste “rebaixamento do II grau” com a satisfação de “interesses estéticos” e, em especial, das “necessidades motílicas”.²⁵ Com as contra opiniões de teóricos como Riemann e

23 ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 114.

24 QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. London: Faber, [1752] 2001. p.334-335.

25 No §145, Schenker desenvolve outro argumento para justificar a inclusão do bII na paleta dos acordes da tonalidade maior ou menor. Cf. SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1990. p. 169-170, 391-393. Cf. “Significance of Phrygian Mode” em NOVACK, Saul. *The Analysis of Pre-baroque Music*. In: BEACH, David (ed.). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1983. p. 113-133.

Schoenberg²⁶, esta interpretação defendida por Schenker foi divulgada por discípulos e simpatizantes, como se vê, por exemplo, no texto publicado em 1952 por Salzer²⁷. E a tese do “traço frígio”, *i.e.*, o entendimento de que, nas tonalidades de Dó-menor ou Dó-maior, o acorde de Db7M é um empréstimo do bII oriundo do modo Dó-frígio, encontra defensores também entre os que escrevem a chamada *jazz theory* ou comentam as razões harmônicas da música popular²⁸.

A alcunha genérica, napolitano, no caso referencia uma espécie de ideário estilístico de um grupo de artistas destacados na criação de música vocal e ópera. Neste grupo sobressai o nome de Alessandro Scarlatti (1660-1725), comumente dado como o “fundador”, o “pai” ou o “grande reformador” da chamada “*Opera napoletana*”.²⁹ Outros

26 RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación*, p. 281; SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001. p. 338-342. Sobre os entendimentos de Schoenberg, Cf. DUDEQUE, Norton E. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005. p. 75, 78-79.

27 SALZER, Felix. *Audición estructural*. Barcelona: Labor, 1990. p. 190-191, 450-453.

28 Dentre outros, Cf. CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de janeiro: Lumiar, 1986. p. 97 e 123; HERRERA, Enric. *Teoria musical y armonia moderna*, v.1. Barcelona: Antoni Bosch, 1995. p. 123; JAFFE, Andrew. *Jazz Harmony*. Rottenburg: Advance Music, 1996. p. 88; PEASE, Frederick. *Jazz Composition: Theory and Practice*. Boston: Berklee Press, 2005. p. 76 e 78; TAGG, Philip. *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of what Most People Hear*. New York & Montréal: The Mass Media Scholars' Press, 2009. p. 117; TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2009. v-196 p. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008. p. 155-156; ULANOWSKY, Alex. *Harmony 4*. Boston: Berklee College of Music, 1988. p. 25-24.

29 Sobre o descrédito de tais epítetos, Cf. BOYD Malcolm e LAZAREVICH, Gordana. “Scarlatti.” *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Sem precisar dados, muitos comentaristas repetem que o acorde de sexta napolitana é usual na música de A. Scarlatti. Assim, a partir de LEWIS, Emmett. *The Neapolitan Sixth Chord: Its Origin and Development Through J. S. Bach*. Thesis (Master of Arts in Music) - Eastman School of Music - University of Rochester, 1959. p. 25-29, parece útil referenciar algumas passagens em que o compositor faz uso do “seu” acorde. Dentre as “*Cantate profane*” compostas por A. Scarlatti a partir de aproximadamente 1710, Lewis comenta os seguintes casos: No recitativo “*Si che ingrata e spergiura tanto tu sei*” da cantata “*Cruda Irene superba*”, o acorde “dó-láb-mib” na área tonal de Sol-menor ambienta o verso “*E pur io t'amo e pur t'adoro ancora*” (Embora eu te ame e te adore ainda). Nesta cantata, ouvimos o acorde “fá-láb-ré” na área tonal de Dó-menor nos compassos 9 e 14 do recitativo “*Dal bel Volto d'Irene*”. Na ária “*Non disperate un giorno*” da cantata “*Entro romito speco*”, o acorde “dó-mib-láb” na área tonal de Sol-menor ambienta o verso “*Ma un tenero piacer alfin consolerà i vostri pianti*” (mas um suave prazer finalmente consolará seu pranto). Na cantata “*Per um Vago Desire: la lezione di musica*”, o acorde “dó-mib-láb” se faz ouvir na área tonal de Sol-menor. No melodrama “*La Rosaura*”, de 1690, Ato 2, cena I, o acorde “ré-fá-sib” se faz ouvir na área tonal de Lá-menor. E,

compositores de vulto são Nicola Porpora (1686-1768), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Niccolò Jommelli (1714-1774), Pasquale Anfossi (1727-1797), Niccolò Piccinni (1728-1800), Giovanni Paisiello (1740-1816) e Domenico Cimarosa (1749-1801). Sempre citado também é o nome de Pietro Metastasio (1698-1782)⁵⁰, o estimado poeta e autor de libretos desta “*Scuola musicale napoletana*” que, sinteticamente, já foi caracterizada assim:

Na ópera italiana começaram a manifestar-se, ainda antes do fim do século XVII, tendências no sentido de uma estilização da linguagem e formas musicais e de uma textura musical simples, concentrada na linha melódica da voz solista e apoiada por harmonias agradáveis ao ouvido. O resultado final foi um estilo de ópera mais preocupado com a elegância e a eficácia externa do que com a força e a verdade dramática [...]. Esse novo estilo, que se tornou conhecido no século XVIII, desenvolveu-se, parece, nos seus primórdios, principalmente em Nápoles, sendo por isso muitas vezes chamado estilo napolitano.⁵¹

Entretanto, é claro consenso que não é caso de circunscrever o napolitano como acorde original ou exclusivo a tais personagens ou grupo, pois “embora os compositores da escola napolitana usassem com frequência esse acorde em sua música, eles não o criaram, antes o herdaram de compositores mais antigos”.⁵² De maneira geral, podemos considerar que este dispositivo musical foi uma invenção que se alastrou à época em que a ópera – e nela a produção napolitana se destaca – disseminou-se pela

na cena II, na primeira ária de Elmiro, o acorde de sexta napolitana “lá-dó-fá” se faz ouvir na área tonal de Mi-menor.

30 Além deste acorde, outras características podem suscitar comparações entre canções de corte AABA, como “Garota de Ipanema”, e a forma “Ária da capo” praticada pela escola napolitana ao início do século XVIII. Dentre as convenções atribuídas à Metastasio observa-se que, a seção B, além de se mover por diferentes áreas tonais, pode mesmo recorrer a efeitos contrastantes de metro ou ritmo. A duradoura solução de reservar a seção A para a descrição de uma “situação” e a seção B para a exposição de um “sentimento” é outro traço associado ao legado melodramático napolitano. Cf. SEABRA, Augusto M. *Nápoles, arquétipo da nova música da Europa*. Notas de concerto. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2013; WESTRUP Jack, *et al.* “Aria.” *Grove Music Online*. Oxford University Press.

31 GROUT e PALISCA, *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva. p. 362-363. Cf. BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: Norton, 1947. p. 122-123.

32 KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony*. New York: McGraw-Hill, 2004. p. 359.

Europa e suas colônias levando consigo técnicas, valores e uma sedutora terminologia (*allegro*, *pianíssimo*, *mezzo forte* etc.) que ainda usamos. De resto,

a própria noção de Escola Napolitana hoje é questionada, na medida em que não parece ter havido diferença fundamental entre a produção operística (muito rica) dessa cidade e a do resto da Itália. Há, sim, em Scarlatti – mas também em outros compositores menores, seus contemporâneos –, um processo de transição entre as formas típicas da Escola Veneziana e as que vão caracterizar o Barroco Tardio.³³

Essa imprecisa qualidade de lugar, reinventando em certa medida o costume de caracterizar as grandezas musicais através da menção aos lugares da antiga Grécia (dórico, jônio, frígio etc.), sobrevive em alguns termos da teoria contemporânea: terça de picardia, sextas aumentadas italianas, francesas e alemãs e, no caso, sexta napolitana. Quando apartados do grosso caldo da história, da cultura e da sociedade, tais rótulos podem soar demasiadamente arbitrários. E assim, esvaziados de implicações densas e nada puras, podem levar autores de prestígio, como o faz o compositor e teórico norte-americano Walter Piston (1894-1976) em seu influente *“Harmony”* de 1941, a afirmar “que não parece haver uma boa explicação para a origem desses nomes”.³⁴ Assertivas desta ordem – “sexta napolitana é um nome totalmente sem sentido”,³⁵ ou “esses termos ‘nacionais’ são irracionais e inúteis”³⁶ –, eventualmente, ainda se renovam em nossos manuais: “este termo geográfico [...] não tem qualquer autenticidade histórica, trata-se simplesmente de um rótulo conveniente e tradicional”.³⁷ E, querendo ou não, reiteram aspectos daquele formalismo defendido pelo esteta boêmio-austriaco Eduard Hanslick (1825-1904):

Por mais necessária que pareça a relação da história da arte com a estética, sob o ponto de vista metodológico, cada uma dessas duas

33 COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 155.

34 PISTON, Walter. *Armonia*, 404.

35 OUSELEY, Frederick Arthur Gore. *A Treatise on Harmony*. Oxford: Clarendon Press, 1868. p. 164.

36 GRIMM, Carl William. *A Simple Method of Modern Harmony*. Cincinnati: Willis Music Co., 1906. p. 151.

37 KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy, *Tonal Harmony*, p. 374.

ciências deve, no entanto, defender sua essência mais própria, pura, de uma mistura estreita com a outra. [...] o esteta deve deter-se unicamente nas obras [...] e procurar o que é belo nelas e por quê. A pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvirá o que a própria obra de arte exprime e acreditará nisso.³⁸

No entanto, com a revisão das concepções estruturalistas e formalistas³⁹, que a seu tempo vem atingindo também a teoria musical, alguns observadores não deixam de levar em conta aspectos extramusicais⁴⁰. Assim, insistindo na tecla de que o acorde não é um conjunto neutro e autossuficiente, mas sim algo que está no mundo, é possível perceber que embora inexato e de difícil determinação, e mesmo que tenha surgido de motivações diversas, isso não quer dizer que a malfadada alcunha geopolítica seja pura arbitrariedade, uma convenção terminológica sem qualquer relevância ou razão de ser.

Nesta direção, ainda que brevemente, vale recuperar a imagem que, naqueles anos, os franceses faziam dos italianos. Pois, como observa Ellis, “napolitano” era “um termo bastante pejorativo” que, implicando abuso, exagero, descontrole emocional ou irracionalidade, se consagrou como uma maneira de afrontar ou ironizar o temperamento, o gosto e as soluções musicais dos italianos e italianófilos⁴¹. Ressalvando que, também nessas querelas, “o desacordo supõe um acordo nos terrenos

38 HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*, uma contribuição para a revisão da estética musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. p. 81. Sobre Hanslick e entorno deste formalismo musical, Cf. ALPERSON, Philip. *Filosofia da música: formalismo e além*. In: KIVY, Peter (Org.). *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 317-342; DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Editora 70, 2005. p. 79-85; FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical, 1994. p. 325-334; KIVY, Peter. What was Hanslick Denying? *The Journal of Musicology*, v. 8, n. 1, p. 3-18, 1990; NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005. p. 117-139; VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Editora Unesp, 2006; SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 348-354.

39 Cf. GIDDENS, Anthony. Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção da cultura. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (Org.). *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999. p. 281-319; NATTIEZ, , op. cit. p.17-66.

40 Sobre o “extramusical”, Cf. DAHLHAUS, Carl e EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Que é a música?* Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009. p. 45-61.

41 ELLIS, Mark R. *A Chord in Time: the Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*. Farnham, England: Ashgate, 2010. p. 15-16.

de desacordo”,⁴² vejamos alguns registros que podem ilustrar aspectos do processo de formação das conotações imputadas ao napolitano. Em 1636, em seu “*Traité d’Harmonie*”, o polímata francês Marin Mersenne (1588-1648) já assinalava os dois partidos:

Os italianos observam, em suas narrativas, várias coisas das quais os nossos músicos estão privados [...] eles representam [...] as paixões e os afetos da alma, as fraquezas do coração e diversos outros sentimentos, de tal forma que se tem a impressão que de fato foram atingidos por essas paixões [...] os nossos franceses contentam-se em agradar o ouvido [...] usando, em suas canções, uma sonoridade constante, o que as impede de ter energia.⁴³

Pela magnitude, longa trajetória e por sumariar conflitos sociais profundos, estudiosos de diferentes campos abordam tal contenda. No campo da estética musical Fubini observa que o melodrama na França espelha-se na seriedade, no recolhimento austero, no comedimento, nas regras tradicionais, nas temáticas mitológicas e legendárias e está vinculado aos ambientes aristocráticos. Em contrapartida, na Itália, o melodrama é muito mais popular, com música expansiva e liberta de regras que cultiva o virtuosismo dos cantores, a temática burguesa e a veia melódica⁴⁴. No campo da sociologia Norbert Elias destaca que, em “repulsa ao gosto popular” italianizado, o “gosto clássico francês” e as condições espirituais e ideais de uma sociedade absolutista de corte encontraram expressão adequada na *Tragédie Française*, pois nesta valoriza-se a boa forma – clara, transparente e regulada como a etiqueta – como traço de uma sociedade autêntica. Assim, de modo contrário ao ânimo dos italianos, o “controle dos sentimentos pela razão” é observado como uma necessidade vital: o comportamento reservado e a elimi-

42 BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 207. De fato, são várias as querelas que marcam o mundo que, aos poucos, assimilava a sexta napolitana como um legítimo recurso da tonalidade harmônica: a querela entre o melodrama francês e melodrama italiano, a querela entre o teatro de feira e a comédia francesa, a querela entre ramistas e lullistas, a querela dos bufões e a querela entre gluckistas e piccinnistas. Contendas do mundo dramático musical que, como se sabe, se inscrevem em uma mais ampla, genericamente referida como “*La Querelle des anciens et des modernes*”. Cf. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003. p. 173-233.

43 MERSENNE apud COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 19.

44 FUBINI, Enrico. Los enciclopedistas y la música. Valência: Ed. Universitat de València, 2002. p. 38-40.

nação das expressões plebéias, da gente de baixa posição social e de tudo aquilo que, por ser vulgar, não deve ser dito ou tem que ser ocultado na vida cortesã, estão na base do “*bon goût*”, da elegância, requinte e refinamento defendidos na vida artística, intelectual, espiritual, moral e material francesa⁴⁵.

A diferença fez-se aguda a tal ponto que, nas primeiras décadas do século XVIII, acusar um músico francês de “italianismos” chegou a ser a “mais infame acusação”.⁴⁶ De 1768 data um documento que pode abreviar esta recuperação. Trata-se do *Dictionnaire de musique* publicado pelo *philosophe-musicien* Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), um personagem consabidamente afeiçoado aos italianismos, ao mundo da ópera e aos minuciosos detalhes das cifras e nomes dos acordes. Para apreciar a defesa que Rousseau faz ao brilhantismo e eloquência da *Opera napoletana*, vale reler uma passagem do célebre verbete “Gênio”:

Não busques, jovem artista, aquilo em quê consiste o gênio. Se o possuís, o sente em seu interior. [...]. Queres saber se te anima alguma faísca deste fogo devorador? Corre, voa a Nápoles para escutar as obras primas de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolesi. Se teus olhos se encham de lágrimas, se sentes palpitar teu coração, se te perturbam os calafrios, se a opressão te afoga em seus delírios, pega o Metastasio e trabalha; o gênio dele inflamará o teu; criarás seguindo o seu exemplo: ali está o que o gênio concebe, e outros olhos te compensarão logo as lágrimas que teus maestros te fizeram verter. Porém se os encantos desta grande arte te deixam impassíveis, se não sentes delírio nem encanto, se achas simples belo o que arrebatá, te atreves a perguntar em quê consiste o gênio? Homem vulgar, nunca profanes este nome sublime. De que te valeria conhecê-lo? Não conseguirias senti-lo: faz música francesa.⁴⁷

45 ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*: uma história de costumes, p.114.

46 FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, p. 199.

47 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. p. 229. Como se sabe, a reapresentação de “*La serva padrona*” de Pergolesi na “*Académie royale de musique*”, em 1752, é apontada como evento deflagrador da mencionada “*Querelle des Bouffons*” que, animando Paris, ambienta as declarações de Rousseau. Sobre o emprego da sexta napolitana nesta ópera, CF. LEWIS, op. cit. p. 30-31.

O propósito com essa mínima recuperação não é determinar a causa específica para os adjetivos geopolíticos da teoria musical⁴⁸. E sim contrapor a “ideia de música absoluta”⁴⁹ a um caudaloso “processo civilizador”: um cenário denso, condicional e circunstancial, onde tal ideia nasceu, cresceu e, consolidada, no silêncio da maturidade, fomenta os melhores esforços teóricos que perpassam a contemporaneidade tentando nos convencer que os acordes e suas funções são grandezas puras, textos que gozam inteira autonomia em relação aos seus contextos⁵⁰.

Conotações e afeições associadas ao napolitano: um acorde não puro

HAMLET - *Ó Jefté, juiz em Israel, que tesouro possuías! [...]*

POLONIO (à parte) - *Ainda minha filha. [...] - Se me chama Jefté, é porque tenho uma filha que estremeço...*

William Shakespeare ⁵¹

É importante ter em conta que este acorde [...] se reservava para a expressão mais intensa do lamento e da dor, pelo que, de modo algum, se pode mal interpretá-lo como material harmónico puro.

Diether de La Motte ⁵²

Em seus variados estados e encadeamentos, essa figura de harmonia traz consigo uma carga de conotações que, como observam alguns comentaristas, não deve ser subestimada. La Motte inicia sua explanação técnica

48 Cf. “Povos e pátrias: das fronteiras da teoria da harmonia na história centro-européia” em FREITAS, *Que acorde ponho aqui?*, p. 570-572, 667-671.

49 Cf. DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

50 Cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da harmonia pela harmonia: sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.5, p. 1-35, 2012.

51 SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1880. [Ato II, Cena II].

52 LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993. p. 81.

sobre os pendorres dramáticos do acorde de sexta napolitana com a seguinte narrativa:

O juiz israelita Jefté havia prometido, antes da batalha, que se a ganhasse sacrificaria ao Senhor o primeiro que lhe saísse ao encontro ao chegar em casa. No momento em que, ao regressar para casa, é sua única filha a primeira que lhe sai ao encontro, aparece no oratório Jefté, de Carissimi [Figura 2] - que até esse ponto se limitava a sóbrio curso narrativo - pela primeira vez e, por certo, densamente acumulada, uma formação harmônica até então economizada: um acorde encantador para a ópera napolitana, denominado por esse motivo acorde de sexta napolitana (em uma palavra, a napolitana), uma subdominante [IVm] no modo menor com uma sexta menor no lugar da quinta, em sua origem uma sexta menor como retardo da quinta.⁵³

Datado de 1645-48 e avaliado como “um dos grandes oratórios do século XVII”,⁵⁴ “*Jephte*” é obra do compositor italiano Giacomo Carissimi (1605-74) e seu argumento provém do episódio bíblico narrado em Juízes 11. Com a menção, La Motte contamina a esfera teórica, supostamente “independente dos caprichos de tempo e lugar, [...] dos preconceitos, sentimentos, carências e necessidades”,⁵⁵ com uma série de imagens sugestivas.

295 [e na aflição do meu coração]
et in af-fli-cti-o-ne cor-dis me-i u-lu-la-te!
6 5 b6 6 4 3
E/G# E⁷/G# Am B^b/D Dm/F E A
Am: V i iv^{6NP} iv V i
acorde de sexta napolitana

Figura 2: A sexta napolitana (b6) como acento dramático em um fragmento do recitativo “*Plorate colles*” no oratório “*Jephte*”, Carissimi, 1645-48 ⁵⁶.

⁵³ LA MOTTE, Diether de. *Armonia*, p. 80.

⁵⁴ SMITHER, Howard E. *A history of the Oratorio*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977. p. 241.

⁵⁵ RIDLEY, Aaron. *A filosofia da música*. Temas e variações. São Paulo: Ed. Loyola, 2008. p. 14.

⁵⁶ A partir de LA MOTTE, Diether de. *Armonia*, p. 81, e BURKHOLDER, J. Peter e PALISCA, Claude V., *Norton Anthology of Western Music*. New York: W.W. Norton,

O caso nos ajuda a apreender esta figura de dissonância que já aqui, nesta primeira idade da tonalidade harmônica, encontra motivos convincentes para sua validação artística, mesmo que uma de suas notas transgrida a razão para-musical, objetiva e mecânica, supostamente lógica e correta, mas também ingênua, de que o campo harmônico de uma tonalidade se firma em um único diatonismo. O exemplo não é fortuito. Trata-se de um marco culto, não declarado, mas reconhecível para os iniciados, que remete a matéria aos escritos do teólogo jesuíta Athanasius Kircher (1602-1680), o “*Germanus Incredibilis*”, “doutor das cem artes”, “o último homem da renascença”.⁵⁷ Como informam diversos autores⁵⁸, já em 1650, em seu “*Musurgia universalis*”, Kircher inclui trechos comentados deste então recentíssimo “*Jephte*” destacando as “*mutatio toni*” que Carissimi emprega para “mover o ouvinte pelos afetos que deseja” e chamando atenção para estes “meios harmônicos” que nos estranham visando o alcance da maior “intensidade emotiva”.⁵⁹

Em seu estudo sobre vínculos que se estabeleceram entre acordes e palavras, Stasi comenta este caso ressaltando a “justaposição de afetos”, a vitória triunfante do pai justaposta à dor do sacrifício da filha, e a solução de correspondência com as “*mutationes* do plano harmônico”.⁶⁰ De fato, a trama está carregada de justaposições impactantes: Jefté, valente guerreiro, era filho de uma prostituta. Na condição de bastardo, fugiu para longe de seus irmãos e se estabeleceu na companhia de mercenários. Contudo, Israel foi atacado e os anciões de seu povo lhe vieram

2010. p. 499-512. A onomatopéia “*ululate*” tem conotações de gemido plangente, ruído lamentoso, soltar gritos penetrantes, clamar em lamentações. Cf. TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942. p. 902.

57 GAINES, James R. *Uma noite no palácio da razão*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 91.

58 Cf. BURNEY, Charles. *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period: 1789*. v. 4. New York: Dover, 1969. p. 146-151; CARTER, Tim. The search for musical meaning. In: *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p.176-196; DIXON, Graham. *Carissimi*. Oxford: Oxford University. Press, 1986. p.15-14; ELLIS, Mark R. *A Chord in Time: the Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*, p. 18-19; FETIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, v. 3 Paris: Leroux, 1836. p. 50-51; LINFELD, Eva. Modulatory Techniques in Seventeenth-century Music: Schütz, a Case in Point. *Music Analysis*, v. 12, n. 2, p. 197-214, p. 203, julho de 1993. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/854272>; PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1991. p. 126; SMITHER, Howard E. *A history of the Oratorio*, p. 220-246; TARUSKIN, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 74-75.

59 GROUT e PALISCA, *História da música ocidental*, p. 338.

60 STASI, Marcello. *Palavra, harmonia e o platonismo, ficiniano na monodia dramática da seconda pratica*. 2009. xix+207 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. p. 54.

pedir ajuda: “Vem, sê o nosso comandante, para que façamos guerra contra os amonitas” (JUÍZES, 11: 6). Ainda que outrora malquisto, Jefté aceita a missão, torna-se chefe, faz sua promessa a *Iahveh* e, vencedor, subjuga 20 cidades dos inimigos de Israel. Quando volta, “eis que sua filha saiu ao seu encontro dançando ao som de tamborins”, e a trama se acentua com mais uma requintada minúcia: a jovem aceita honrar o voto do pai e a fé de uma nação levando consigo sua virgindade e, assim, sem nome e sem filhos, conforme o costume de seu povo, morre indigna sem ter quem se lamente por ela.

O episódio é oportuno na caracterização desta harmonia, suas justaposições permitem claro proveito retórico pedagógico: como Jefté, o acorde de sexta napolitana é também um filho impuro, um grau ilegítimo, um estranho chamado a intervir com sua singular força sonora⁶¹. Nesta retórica, o acorde napolitano é percebido como figura análoga ao oximoro, porta valores em tese excludentes que, superpostos, se potencializam: é um consonante dissonante, um normal anômalo, exultante por fora, mas profundo e lamentoso por dentro. Assim, com a eloquência dos “sacrifícios de sangue humano”,⁶² La Motte sublinha o ponto fulcral (dado aqui em epígrafe): este acorde “se reservava para a expressão

61 Os argumentos de justaposição e impureza também se ajustam ao termo “napolitano”, posto que a história de Nápoles é marcada pela miscigenação de culturas (grega, romana, bizantina, normanda, aragonesa, espanhola, Habsburgos, Bourbons etc.) que, supostamente, influem na formação da expressão musical dita napolitana.

62 Como diz VOLTAIRE, François Marie Arouet. *Diccionario filosófico*. Editora Ibéricas, 1966. p. 324-325, no *article* dedicado ao “*Jephthé*” quando, salientando semelhanças entre este episódio bíblico e a história grega de “*Agamenon e Idomenéia*”, ironiza os valores morais aqui embutidos. Nas conjecturas acerca de como tais conotações e moralidades perduram ao longo dos séculos imiscuindo-se em diversos segmentos da sociedade e da cultura, alcançando eventualmente as canções populares produzidas no século XX, é útil notar que o tema de Jefté e sua filha é recorrente nas artes visuais. O tema foi ilustrado em Bíblias, Saltérios e outros volumes religiosos medievais e foi retratado por diversos artistas que viveram aproximadamente os mesmos anos de Carissimi, tais como os pintores do barroco flamengo Dirck van Delen (c.1604-1671), Erasmus Quellinus II (1607-1678), Piter van Lint (1609-1690) e Jacob Hogers (c.1614-1660). Na pintura francesa, a comovente cena foi retratada por nomes influentes como Charles Le Bun (1619-1690) e Bon de Boullogne (1649-1717). A impressionante escultura “*Il sacrificio della figlia di Jephthah*”, de 1722, é uma das obras de fôlego do célebre escultor italiano Massimiliano Soldani-Benzi (1656-1740). Outras obras de notoriedade que ajudaram a perpetuar esse emblema de dor e lamento foram pintadas pelo veneziano Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) e pelo inglês, poeta e pintor do fantástico, William Blake (1757-1827). Na contemporaneidade, destaca-se o encontro de Jefté e sua filha estampado em “*The Surrealist’s Bible*” pelo artista estadunidense Dierdre Luzwick em 1976. Para uma discussão acerca de como tais memórias “cultas” são conhecidas na cultura popular, de como “essas simbolizações de modo nenhum são exclusivas da arte da cultura elevada”, e de como tais valores “não estão confinados ao

mais intensa do lamento e da dor, pelo que, de modo algum, se pode mal interpretá-lo como material harmônico puro”.⁶³

Transversalmente, tais imagens extramusicais ressaltam um aspecto contributivo para a compreensão de como o patrimônio intramusical se firma. Mais do que assegurar uma data, lugar e personagem que teria criado tal dispositivo harmônico, o “*Jephte*” é um marco do encontro entre este acorde, um artista e uma obra musical de excelência e uma argumentação crítico especulativa de grande autoridade. Esta junção entre maestria, obra prima e discurso legitimador, ou esta circularidade entre as três músicas – *theorica*, *practica* e *poetica* – da época barroca⁶⁴, está na base daquilo que, ao fim e ao cabo, atestando pertinência e valor, redundando na incontestável inclusão de uma figura de harmonia ao *canon* tonal⁶⁵.

Não é fácil, nem muito atinado, tentar traçar com suposto rigor historiográfico a origem e o desenvolvimento de um acorde. Mas, para

âmbito nobre da história intelectual”, cf. MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Teoría musical, historia e ideología. Madrid: Pirámide, 2000.

63 LA MOTTE, Diether de. *Armonía*, p. 81.

64 Conforme LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*, p. 42-43 (via BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*, p. 370), no multifacetado período Barroco coexistiam três classes gerais de pensamento musical: A *musica theorica* se ocupou da especulação, da origem do som, da importância da música para o homem e para o cosmos, da harmonia das esferas, da *musica mundana* e da *musica humana*. A *musica practica* se refere aos manuais práticos destinados à execução musical. Neles se ensinavam a notação, claves, ornamentação, interpretação vocal e instrumental, técnica instrumental, e todos os elementos práticos para o intérprete. A *musica poetica*, ou *ars compositionis*, se ocupou do estudo dos elementos técnicos que o compositor contava: contraponto, baixo contínuo, modos e metodologia da composição em geral. A tradição da *musica poetica*, a diferença das outras duas categorias que foram estabelecidas por Boécio ainda na idade média, compreende um período que vem desde o primeiro terço do século XVI até os últimos dias da era barroca.

65 O engenho de Carissimi reúne todas as qualidades para suportar o encargo de ser um dos marcos fundadores do acorde de sexta napolitana. Contudo, por ser grande expoente da *Scuola romana*, resta estabelecer alguma vinculação entre Carissimi e a *Scuola napoletana* de Alessandro Scarlatti. Posto o fato de que Carissimi teve alunos que se tomaram referências da música barroca, tais como o francês Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) e o alemão Christoph Bernhard (1628-1692), procurou-se instituir a tradição, hoje considerada duvidosa, de que em sua primeira estada em Roma a partir de 1672, o jovem A. Scarlatti, entre os 12 aos 14 anos, teria em algum momento estudado com o próprio Carissimi que faleceria logo em 1674. Seja como for, sabe-se que ao menos um dos mestres de A. Scarlatti, o cantor e compositor Marc’Antonio Sportonio (c.1631-1680), foi discípulo de Carissimi e que, certamente, o futuro expoente da *Scuola napoletana* vivenciou o ambiente musical da Roma que, pouco antes, viu surgir o célebre oratório “*Jephte*”. Cf. JONES, Andrew V. “Carissimi, Giacomo.” *Grove Music Online*. Oxford University Press.

não deixar de notar que tal combinação de notas já vinha ressoando bem antes do “*Jephthé*” de Carissimi receber o elogioso comentário de Kircher e, por outro lado, para ilustrar o argumento de que os acordes napolitanos que ouvimos em canções do século XX, ditas populares e brasileiras, possuem “expressão” e “implicações históricas” longevas e internacionais, vale abrir um breve parêntese para ao menos mencionar ocorrências estudadas por Lewis⁶⁶. Revolvendo o repertório em busca de formações acórdicas indiciativas daquilo que, no sentido moderno, francamente harmônico e tonal, podemos chamar de acordes napolitanos, Lewis retrocede à França do século XIV, mostrando vestígios de um segundo grau rebaixado em movimento cadencial, fá-sib em direção a lá-mi-lá, num *Motet* de Guillaume de Machaut (c.1300-1377). Na passagem para a renascença, mostra “a combinação sib-ré-fá precedendo uma cadência para lá-mi-lá” numa *Chanson* do franco-flamenco Hugo de Lantins (fl. 1420-30). Fórmula semelhante se ouve nos momentos finais do hino “*Aures ad nostras deitatis preces*” de Guillaume Dufay (1397-1474). Uma “alteração peculiar”, mib-sol-sib num segmento que começa e termina com ré-fá-la, se faz ouvir na *Chanson* “*Puisque m’amour*”, de 1453, de John Dunstable (c.1390-1453). No século XVI, Lewis mostra arranjos polifônicos precursores do acorde napolitano: a combinação sib-ré-fá entremeia lá-mi-lá pontuando o texto “*sub Póntio Piláto*” no *Crucifixus* da Missa “*Petra Sancta*” de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-94). Um “acorde alterado, semelhante ao Napolitano” se ouve na *Chanson* “*O qui Pourra avoir ce bien*” de Paschal de L’Estocart (c.1537-1587). Outro caso, sib-réb-sib entremeando fá-lá-dó, se encontra no *Motet* “*Vide, Domine Afflictionem*” de William Byrd (c.1543-1623). O acorde mib-sol-sib é imediatamente seguido de ré-fá-lá num *Madrigal* de Luca Marenzio (c.1553-1599). E casos do tipo ocorrem nos madrigais “*Quanto ha di dolce, Amore*”, “*Baci soavi e cari*”, “*Resta di darmi noia*”, “*Hai, già mi disco loro*”, “*Languisco e moro*”, “*O Doloroso Gioia*” de Carlo Gesualdo (1566-1613). Datado de 1607, “*L’Orfeo*” de Claudio Monteverdi (1567-1643) traz ocorrências que também prenunciam a sexta napolitana: no Ato III, no recitativo de Speranza, o acorde fá-réb-láb se move para dó-mib-sol. E no verso “*fievolmente formò queste parole*” do *Madrigal* “*Ond’ei di morte la sua faccia*” publicado em 1592, Monteverdi escolhe láb-dó-mib para anteceder sol-si-ré. Outras ocorrências em Monteverdi, que praticamente já atendem as exigências modernas do acorde de sexta napolitana, datam de 1624, em “*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*”, e aproximadamente 1640, em “*Il ritorno d’Ulisse in patria*”.

66 LEWIS, Emmett. *The Neapolitan Sixth Chord*, p. 7-38.

Um caso instrumental encontra-se no encadeamento sib-mib-sol para ré-fá-lá nos compassos 6 e 7 da “*Toccata d’intavolatura di cimbalo et organo*”, nº 7, publicada em 1637 por Girolamo Frescobaldi (1583-1643)⁶⁷.

Vale também somar as ocorrências “proto-tonais” destacadas por Ellis⁶⁸. Uma delas encontra-se no *Motet* “*Tristitia et anxietas*” de Clemens non Papa (c.1510-1556). Outra no número VI, “*Sibylla Cumana*”, da antologia “*Prophetiae Sibyllarum*” de Orlando di Lasso (c.1532-1594). E outra ainda se ouve no *Kyrie* da *Missa* “*Lieto Goden*” (c. 1610) de Adriano Banchieri (1568-1634). Em síntese, e fechando o parêntese, tais reuniões de determinados polifonistas e obras, revigoram a assertiva publicada já em 1946 pelo musicólogo Edward Lowinsky (1908-85): “*o surgimento deste famoso acorde antecede, por cerca de dois séculos, a data de nascimento que comumente lhe é atribuída*”.⁶⁹

Procurando evitar que o acorde napolitano seja relegado à condição de mais um dentre tantos acordes habituais, alguns professores e tratadistas se esforçam para que tais memórias e histórias não desapareçam totalmente e que, com isso, a sua adequabilidade aos temas intensamente lamentosos e dolorosos não passe despercebida. Focando empregos românticos do acorde napolitano em texto pedagógico, Gauldin observa:

A relação de semitom com a tônica (Réb em Dó menor) lhe dá uma qualidade peculiarmente obscura e imponente, única entre os acordes cromáticos. Com isso, os compositores a reservavam para textos ou situações dramáticas adequadas ao seu caráter escuro. Em suas canções tardias, Schubert frequentemente estabelece uma relação direta entre a sexta napolitana e o desespero ou a morte. O acorde aparece tonicizado nos compassos conclusivos de sua canção “*Erlikönig*” [1815], quando o menino se encontra morto nos braços de seu pai. [...]. Em seu ciclo operístico *Der Ring des*

67 LEWIS, Emmett. *The Neapolitan Sixth Chord*, p. 18. Em sua revisão, Lewis prossegue até J. S. Bach, compositor que aborda com mais vagar e profundidade. Nesta trajetória, comenta ocorrências do acorde de sexta napolitana em obras de *Alessandro Stradella* (1639-1682), Jean-Baptiste de Lully (1632-1687), Marc’Antonio Cesti (1623-1669), Johann Jacob Froberger (1616-1667), Heinrich Schütz (c.1585-1672), Henry Purcell (1659-1695), Johann Christoph Bach (1642-1703), Dietrich Buxtehude (1637-1707), *Francesco Durante* (1684-1753), *Domenico Scarlatti* (1685-1757), *Heinrich Graun* (1704-59), *Georg Friedrich Haendel* (1685-1759) dentre outros.

68 ELLIS, Mark R. *A Chord in Time: the Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*, p. 15-21.

69 LOWINSKY apud ELLIS, Mark R. *A Chord in Time: the Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*, p. 16.

Nibelungen [1848-1874], Wagner continuamente associa a sexta napolitana à decadência e à destruição.⁷⁰

Aldwell e Schachter escolhem trechos da *Missa de Réquiem* (1874) e da ópera “*La Forza del Destino*” (1862) nos quais Giuseppe Verdi (1813-1901) ambienta textos como “Cristo, tende piedade de nós” e “nessa solidão expiarei meus pecados” com o matiz característico do “frígio II (Napolitano)”.⁷¹ E para arrematar, frisando que as funções harmônicas dependem de correlações de vários níveis com outros sentidos e valores expressivos, La Motte sugere que, como tarefa escolar e “empregando sempre a sexta napolitana como ponto culminante”, o aluno coloque música em versos devidamente afetados como: “*Was ist der Erden Saal?/ Ein herber Thränen-Thal!*” (O que é o salão da terra? Um amargo vale de lágrimas) e “*Wir Armen! ach wie ists so bald mit uns gethan!*” (Pobre de nós! Ah, quão depressa nos leva a armadilha!)⁷².

Comentando o humor, a ironia e o estranhamento tonal no quinto andamento, “*Der Trunkene im Frühling*” (O Bêbado na Primavera), da cantata sinfônica “*Das Lied von der Erde*” (A Canção da Terra, 1908) de Gustav Mahler (1860-1911), Casablanca escreve:

Embora a canção comece [...] no tom de Lá-maior, a entrada da voz solista [...], se dá no tom de Sib-maior, como se fosse um “erro” harmônico com o qual Mahler quisesse representar a própria desorientação do bêbado [...], fazendo com que este cante fora do tom pertinente; deste modo Mahler arremeda a radical indiferença do bêbado [...] com a chegada da primavera. O começo do texto diz:

70 GAULDIN, Robert. *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Akal, 2009. p. 457. Dentre os estudos que abordam o acorde napolitano em repertório pós-barroco, Cf. BROWN, Maurice J. E. Schubert and Neapolitan Relationships. *The Musical Times*, v. 85, n. 1212, 1944, p. 43-44. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/921783>; KAMIEN, Roger. Aspects of the Neapolitan Sixth Chord in Mozart's Music. In: SIEGEL, Hedi (Ed) *Schenker Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p. 94-106; SMITH, Peter H. Brahms and the Neapolitan Complex. In: BRODBECK, David (Org.). *Brahms Studies*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998. p. 169-208; THOMPSON, Harold. An Evolutionary View of Neapolitan Formations in Beethoven's Pianoforte Sonatas. *College Music Symposium*, v. 20, n. 2, 1980. p. 144-162.

71 ALDWELL, Edward e SCHACHTER, Carl. *Harmony and Voice Leading*. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1989. p. 464 e 468.

72 LA MOTTE, Diether de. *Armonía*, p. 82. Tais versos são da lavra do poeta e dramaturgo Andreas Gryphius (1616-1664). Cf. BRANDÃO, Antonio Jackson de Souza. *A literatura barroca na Alemanha. Andreas Gryphius: representação, vanitas e guerra*. 2005. 342 p. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.

“Se a vida não passa de um sonho, por que, então, a fadiga e o tormento? Eu bebo até não poder mais, todo o santo dia!” ; repare-se uma vez mais na associação do elemento deslocado (o forçado, isto é, a tonalidade de Sib-maior) – com seu efeito irônico e distanciado – com o registro onírico e de irreabilidade aludido no texto.⁷³

Assim, contemporanizado, atendendo demandas imprevistas e ressoando em contextos diversos, o acorde napolitano seguiu seu curso afastando-se de sua gênese sem, no entanto, romper totalmente os laços com aquilo que lhe deu sentido de existência.

Acorde napolitano e canções da música popular no Brasil

Nenhum tom pode ser tão triste ou alegre por si mesmo que não possa representar também um sentimento oposto

Johann Mattheson⁷⁴

A crítica é superficial, incapaz de dar um toque [...], não há propriamente crítica de música, e sim crítica de letra

Chico Buarque de Hollanda⁷⁵

Na primeira parte da canção “Último desejo” de Noel Rosa (1910-1937), como observou Luiz Tatit, tomamos conhecimento de uma história de amor que chega ao fim. Recorrendo à metáfora da morte, o enunciador nos conta que “a inevitável ruptura é altamente dolorosa e [...] fatal”. Nos versos conclusivos desta primeira parte, em modo menor, e antes que num “desdobramento passional inesperado”, em modo maior, o enunciador faça não apenas seu “insólito pedido”, mas também remoa “os estilhaços da forte comoção vivida”, ouvimos o acorde de sexta napolitana participando da entonação do irrefutável “último desejo”.⁷⁶ Neste trecho (Figura 3), o acorde de sexta napolitana interfere na

73 CASABLANCAS, Benet. *El humor en la música: un ensayo*. Kassel: Reichenberger, 2000. p. 254.

74 Citado em LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*, p. 63.

75 In HOLANDA, Chico Buarque de, WERNECK, Humberto e AGUIAR João Baptista da Costa. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 72.

76 TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 37-38. A ocorrência é citada aqui a partir de PASCOAL e PASCOAL, op. cit. p. 85.

articulação cadencial “i-iv-V7-i”, associada ao “perfeito” e ao “autêntico”, conformando a variante “i-iv^{6NP}- V7-i”. Uma articulação que, associada a afeições de piedade compassiva, de tristeza, terror ou tragédia, foi apelidada de “cadência patética” por teóricos como Frederick Arthur Gore Ouseley (1825-1889) e John Charles Vincent (1852-1934).⁷⁷

Figura 3: O acorde de sexta napolitana (iv^{6NP}) nos dois últimos versos da primeira parte de “Último desejo”, de Noel Rosa 1937.⁷⁸

Figura 3: O acorde de sexta napolitana (iv^{6NP}) nos dois últimos versos da primeira parte de “Último desejo”, de Noel Rosa 1937.⁷⁸

Com o auxílio de Hermilson Garcia do Nascimento, é possível estudar uma passagem pela região napolitana em outra canção de 1937 (Figura 4). Trata-se do sofisticado “Noturno em tempo de samba” de Custódio Mesquita (1910-1945), que foi avaliada pelo compositor Guerra Peixe (1914-93) como “a mais moderna canção popular que ouvi em toda a vida” e que, por um bom tempo, por “suas modulações e harmonias incomuns”, foi tema obrigatório nas rodas de iniciados. Em 1944, o “Noturno” ganhou versos de Evaldo Ruy (1913-1954) e se tornou sucesso na voz de cantores como Sílvio Caldas (1908-1998) e Elizeth Cardoso (1920-1990).⁷⁹ O “Noturno” também aborda o rompimento amoroso e a

77 OUSELEY apud LEWIS, Emmett. *The Neapolitan Sixth Chord*, p. 2; VINCENT, Charles John. *Harmony: Diatonic and Chromatic*. London: Vincent Music, 1900. p. 118.

78 Essas figuras com fragmentos de música popular devem ser consideradas como partituras parciais, sugestivas e provisórias, que realçam apenas determinados aspectos que estão sendo referidos no texto. Como se sabe, na escrita, leitura, interpretação, arranjo e improvisação que se pratica em música popular tudo isso (notas, acordes, divisões rítmicas, tessituras, articulações, dinâmicas, inversões e tensionamento dos acordes, instrumentação, andamentos, tonalidade, modalidade, etc.) se modifica a cada singular recriação. Tais impermanências (*i.e.*, cada reinterpretação, reharmonização, improvisação, regravação, etc.) geram diferenças, implicam em outras transcrições que permitem outras medições técnicas, outras constatações e considerações analíticas que, eventualmente, podem diferir substancialmente das medidas e interpretações apresentadas aqui.

79 NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita: o que seu piano revelou*. 2001. 184 il. + CD e anexos. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2001. p. 151-167. A análise de Nascimento está em Fá-maior, conforme a gravação de Sílvio Caldas (de 1944). A transposição para Dó-maior visa facilitar a raciocinação harmônica proposta aqui.

tensão harmônica aqui, “tem clara intenção de integrar música, letra e gênero a conformidade da contingência temática”.⁸⁰

[No “Noturno”] o quesito harmônico é o elemento musical que de imediato atrai para si o foco [...] Esta instabilidade tonal se associa à idéia da perdição presente na letra [...] sugerindo o “caminhar a esmo” do poeta [...]. A letra do “Noturno” definitivamente não está à altura de seu plano musical, mas, com “tanta” harmonia, nem precisaria dela para que a canção fosse lembrada.⁸¹

Figura 4: Passagem pela região napolitana em “Noturno em tempo de Samba”, Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, 1937 e 1944.⁸²

Na canção “A valsa de quem não tem amor”, também de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, gravada em 1945 por Nelson Gonçalves (1919-1998), Nascimento destaca a “*finesse*” das correlações afetivas entre as palavras e a harmonia do bII. “A valsa...” está em Sol-menor e o acorde Ab é escolhido para matizar versos como: “passam-se os dias e os anos / sem ninguém [...] sem amor / sem beijos, sem calor [...]”. Aqui (Figura 5) “não se pode desprezar a alteração melódica”, os efeitos da “*mutatio toni*” como diria Kircher em 1650, “que a nota láb provoca”, contaminando o tom com a singular ambiência de um “modo frígio”.⁸³

80 BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita*. Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, FUNARTE, 2001. p. 112.

81 NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita*, p. 154, 161 e 165.

82 Cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*, p. 574-576. Sobre a associação entre instabilidade tonal e devaneio, Cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da metáfora do caminhante na teoria da harmonia tonal. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1, 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p. 496-506.

83 NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita*, p. 94-98.

Figure 5 displays three staves of music from the song "A valsa de quem não tem amor". The key signature is G minor (two flats). The first staff shows the melody with chords Gm, Gm, Ab, and Ab. The lyrics are "Pas - sam - se os di - as eos a - nos, sem nin -". The second staff continues with Gm, Gm, Ab, and Ab. The lyrics are "guém, sem so - nhos, sem a - mor sem bei - jos, sem ca -". The third staff shows Gm, F, D7, and Gm. The lyrics are "lor, dos bra - ços de quem se quer bem ...". Below the staves, a diagram shows the chord progression: Gm: i, bII, and i. A bracket labeled "acorde napolitano" spans the bII chord in the first two staves.

Figura 5: O acorde napolitano (bII) em versos de “A valsa de quem não tem amor”, Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, c. 1945.

Em outra história envolvendo pais e filhos, conta-se que o ator, cantor, cancionista e radialista brasileiro Silvino Neto (1913-1991), “prestes a separar-se do filho pequeno, a fim de realizar uma longa excursão”⁸⁴ prontamente escreveu “Adeus, cinco letras que choram”, canção gravada por Francisco Alves (1898-1952) em 1947 e que se tornou um marco na carreira do “rei da voz”. Em Fá menor, ouvimos o patético bII cadenciando os versos “Com o coração penando / Querendo partir também” (Figura 6)⁸⁵.

Figure 6 displays two staves of music from the song "Adeus, cinco letras que choram". The key signature is F minor (three flats). The first staff shows the melody with chords Fm, Gb, C7, and Fm. The lyrics are "Como co - ra - ção pe - nan - do Que - ren - do par - tir - tam - bém.". The second staff shows the bass line with chords Fm, Gb, C7, and Fm. The lyrics are "Como co - ra - ção pe - nan - do Que - ren - do par - tir - tam - bém.". Below the staves, a diagram shows the chord progression: Fm: i, bII, V, and i. A bracket labeled "acorde napolitano" spans the bII chord in the first staff.

Figura 6: O acorde napolitano (bII) em “Adeus, cinco letras que choram”, Silvino Neto, 1947.

⁸⁴ SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 253.

⁸⁵ A partir de MACHADO, Adelcio Camilo. *“Lágrima na voz”: ecos do romantismo na música popular brasileira das décadas de 1940 e 1950*. 2013. Monografia (Programa de Pós-Graduação em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2013. p. 27-32.

Na segunda metade do século XX, ocorrências desse tipo, em que humores e versos mais ou menos sombrios, condoídos ou nostálgicos se associam ao ambiente *flatness* do acorde napolitano, ressoam em diversos setores da chamada MPB.⁸⁶ Assim, para efeito de síntese minimamente representativa, e contando com os esforços de transcrição realizados por Fred Martins e Ricardo Gilly⁸⁷, podemos reouvir acordes napolitanos intensificando imagens de lamento e dor em canções produzidas, entre aproximadamente 1965 a 1985, por Chico Buarque (1944-) e seus parceiros, músicos instrumentistas e arranjadores.

Em “Olê, Olá”, datada de 1965, como observam Tatit e Lopes, o personagem principal, um “sambista brasileiro”, fazendo esforços para retardar tanto quanto possível o raiar do laborioso dia seguinte, convoca três adjuvantes – o padre, o violão e o luar – para auxiliá-lo no intento de fazer perdurar o tempo da noite, que é o prazeroso tempo do samba⁸⁸.

Conforme o delineado na Figura 7, antecedendo os três chamamentos, as três estâncias iniciadas pelo mote “Não chore ainda não” estão na tonalidade principal: Mi menor. Em contraste, em cada sequência, os versos de chamamento são matizados por harmonias que, disputando a claridade dos sustenidos e a noturnalidade dos bemóis, parecem também metaforizar a luta entre a maçante cotidianidade e a almejada transordinariedade. Ou, como formulou Affonso Sant’Anna⁸⁹, entre “o sol (realidade)”, associado aqui ao chorar, à infelicidade e ao monótono tom principal em modo menor, e “a possibilidade da lua (utopia)”, associada ao sambar, à felicidade e ao irrealizável estabelecimento de um novo tom em modo maior. Com isso, a canção nos move através de uma espécie de

86 Dado que esse tipo de ocorrência é parte de um fenômeno internacional e cosmopolita, será útil contrapor tais canções produzidas no Brasil a outros repertórios, tais como os casos do influente repertório popular estadunidense, *Tin Pan Alley e Jazz Standard*, elencados por COKER, Jerry, KNAPP, Bob, e VINCENT, Larry. *Hearin’ the Changes: Dealing with Unknown Tunes by Ear*, p. 44 e 77. Sobre a música popular como um fenômeno global da modernidade, Cf. MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 2, p. 42-85, 2013; MENEZES BASTOS, Rafael José de. Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. *Antropologia em Primeira Mão*, Brasil, s.n., 1998; SCOTT, Derek B. *Sounds of the Metropolis: the Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

87 In CHEDIAK, Almir (Ed.). *Songbook Chico Buarque*. (4 volumes). Rio de Janeiro: Lumiar Ed. 1999.

88 TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. p. 79-97.

89 SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004. p. 169-170.

complexo de acordes napolitanos: anulando o sustenido do tom principal e acrescentando um bemol, o enunciador conclama: - “Seu padre toca o sino”, “Meu pinho, toca forte”, “Luar, espere um pouco” e nos conduz ao acorde de F, o escuro bII de Mi menor ⁹⁰. Daí, acrescentando mais cinco bemóis, chega-se ao Gb, o remoto acorde napolitano de Fá maior. Vale dizer: o bII do bII, o escuro do escuro. A próxima paragem é G, um bII de Solb maior que, no entanto, traindo em um só golpe os seis bemóis e reintroduzindo um sustenido, é também a tônica relativa de Mi menor. Os noturnais bemóis não desistem e conduzem o argumento para o napolitano de Sol maior, o acorde de Ab que neste percurso atua como uma espécie de culminância harmônica sobre a qual se canta o malemolente “Olê, olê...” e, a partir de onde, gradativamente, o inevitável sustenido do tom principal (Mi menor) vai se recompondo. No gráfico (Figura 7), sílabas e versos sublinhados estão matizados pelos efeitos deste meio tom ascendente associado ao insistente influxo *flatness* do acorde napolitano (bII).

Na canção “Até pensei”, lançada em 1968, a ventura que o tolo poeta pensou um dia poder possuir é exposta em um verossímil modo maior, Ré-maior. Em seguida, os momentos de desengano se passam na tonalidade homônima, Ré-menor. Por fim, após os versos de síntese e conclusão, “Toda a dor da vida, me ensinou essa modinha / Que de tolo até pensei que fosse minha”, ouvimos uma breve anuência instrumental (Figura 8a), uma espécie de cadência plagal em que entonações de subdominante, IVm7 e bII7M, são empregadas para sublinhar o tom dessa amadurecedora lição de desencanto⁹¹.

Em “Não fala de Maria” (Figura 8b), datada de 1969, o enunciador canta um sofrimento que julga não merecer, pede para que não se fale dessa mulher e especifica a tristeza daquele dia com um suplicador acorde napolitano.

Em “Desalento”, parceria com Vinícius de Moraes lançada em 1970, logo ao início, em “Sim, vai e diz”, o segundo acorde da canção já é o bII que, pouco adiante, em “Que eu morri / De arrependimento”, reaparece como IVm(6Np) (Figura 8c). Assim, as duas configurações do acorde dramatizam a condição de derrota que, acompanhando a petição, será francamente declarada ao final da canção: “diz a ela que eu entrego os pontos”.

⁹⁰ Para reforçar o argumento vale notar que, de modo semelhante, na canção “Esse cara”, de 1973, Caetano Veloso também harmoniza o noturno verso “Quando vem a madrugada ele some” com o acorde napolitano.

⁹¹ Cf. “O bII como recurso de finalização: do estiramento da cadência plagal” em FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*, p. 84-87.

Em F Gb G Ab G F/A Em/G Em

tonalidades relativas

Em: # i

Não chore ainda não
Que eu tenho um violão
E nós vamos cantar
Felicidade aqui
Pode passar e ouvir
E se ela for de samba
Há de querer ficar

Seu padre toca o sino
Que é pra...

todo mundo saber
Que a noite é criança

Que o samba é menino
Que a dor é tão velha

Que pode morrer
Olê, olê,

olê, olê
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado

Mas muito cuidado
Não vale chorar

6Np

iv i
cadência
plugat

Não chore ainda não
Que eu tenho a impressão
Pra você não chorar
Amiga, me perdoa
Se eu insisto à toa
Mas a vida é boa
Para quem cantar

Meu pinho, toca forte
Que é pra

todo mundo acordar
Não fale da vida

Nem fale da morte
Tem dó da menina

Não deixa chorar
Olê, olê,

olê, olê
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado

Mas muito cuidado
Não vale chorar

Não chore ainda não
Que eu tenho a impressão
Que o samba vem aí
E um samba tão inenso
Que tu às vezes penso
Que o próprio tempo
Vai parar pra ouvir

meu samba poder chegar
Eu sei que o violão
Que é pra

Está fraco, está rouco
Mas a minha voz

Não cansou de chamar
Olê, olê,

olê, olê
Tem samba de sobra
Ninguém quer sambar
Do samba chegar
Quem passa nem liga
Já vai trabalhar

E você, minha amiga
Já pode chorar

Figura 7: Complexo de relações napolitanas em “Olê, Olá”, Chico Buarque, 1965.

Em “Deus lhe pague”, lançada em 1971 com arranjo de Rogério Duprat (1935-2009), o acorde de sexta napolitana prolonga o pronome “lhe” (Figura 8d), ajudando a ambientar a irônica “mesmice sintática da fórmula de agradecimento – Deus lhe pague. O refrão que pontua obsesivamente o texto”.⁹²

Na “Valsa Rancho”, parceria com Francis Hime lançada em 1973, após cada par de predicadores – esquecer e esperar, responder e transbordar, desfazer e descansar – ambientados em tom menor, o acorde napolitano se faz ouvir no obstinado complemento: “Em mil lágrimas, Mil lágrimas / Mil lágrimas” (Figura 8e).

A canção “Gota d’Água”, datada de 1975, conforme a análise de Tatit, contrasta a “lembança da paixão vivida” e a “força tensiva do sentimento de falta” retratando um “estado de sofrimento passivo, representado pela *mágoa*, que pode, a qualquer momento, tornar-se força ativa de desagravo”.⁹³ Na pausa da melodia (Figura 8f), no breve um compasso que intercala a enfática repetição final do último verso, “Pode ser a gota d’água”, ouvimos o acorde napolitano timbrando a gravidade da advertência.

Nas três estrofes da canção “Sem Açúcar” (Figura 8g), também de 1975, como destacam Dias, Mello e Piedade⁹⁴, o acorde napolitano ressoa já na primeira quadratura matizando agruras e angústias de um cotidiano feminino: “Todo dia ele faz diferente / Não sei se ele volta da rua”, “Dia ímpar tem chocolate / Dia par eu vivo de brisa”, “A cerveja dele é sagrada / A vontade dele é a mais justa”.

Nas cinco estrofes de “Pedaco de Mim”, canção da Ópera do Malandro que estreou em 1978, distanciadas do I grau da tonalidade de Fá maior, as passagens pelo acorde napolitano (Gb7M) intensificam uma saudade análoga ao pior tormento, ao anseio interrompido, ao revés de um parto, ao fisgar da dor latejante e ao pior castigo (Figura 8h)⁹⁵.

Em “Fantasia”, de 1978, numa espécie de intróito ternário em modo menor, o poeta lentamente convida para que esqueçamos “a dor que a gente finge / E sente” embalados por uma animada canção, que ressoa

92 MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 80-82.

93 TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*, p. 241-249.

94 DIAS, Letícia Grala, MELLO, Maria Ignez Cruz e PIEDADE, Acácio T. C. Doce Diálogo: música e relações de gênero em duas canções de Chico Buarque. *DAPesquisa*, Brasil, v.1, n. 3, 2003. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/leticia-mig_acacio.pdf. Acesso em: 23 jul. 2014.

95 Cf. TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*, p. 239-241.

em seguida, já binária e na relativa maior, capaz de distrair o “ferro do suplício” com palmas de esperança e alegria. No futuro do pretérito, os versos que fecham o sedutor intróito, “eu te convidaria / Pra uma fantasia” (Figura 8i), recorrem ao acorde napolitano como que para ressaltar que, no entanto, se trata de um cantar deveras imaginário.

Em “Bye, bye Brasil”, parceria com Roberto Menescal lançada em 1979, ouvimos uma “aquarela do Brasil que virou quebra-cabeça”, nela encontramos “o sentimento forte e difuso de algo que se perde” sem, contudo, se confundir “com passadismo ou paralisia nostálgica”.⁹⁶ Em meio aos índices que se embaralham nesta canção, como observou Paulo Tiné, o emblemático acorde napolitano também se faz notar, mas de maneira um tanto indireta⁹⁷. Na segunda estrofe, o verso autocomisérativo “Oh, tenha dó de mim” (Figura 8j) repousa sobre Gb7M, o bII da área tonal de Fá-maior que, na canção, exerce a função de subdominante do tom principal (Dó maior). Esta relação antípoda, entre Gb7M e Dó maior, reaparece na quarta estrofe, quando o correspondente enfermo procura nos aliviar: “Mas já tô quase bom”.⁹⁸

Na canção “Aquele mulher”, de 1985, a célebre angulosidade intervalar inerente ao encadeamento das vozes entre bII e V7⁹⁹, no caso entre Bb e E7 no tom de Lá maior, ajuda a dramatizar o contorno melódico de uma satisfação difícil, posto que pressupõem uma circunstância passional bastante desconfortável: “Se você quer mesmo saber / Por que que ela ficou comigo / Eu digo que não sei” (Figura 8k). Ou, dizendo de outra forma, aqui é como se o lamentoso acorde napolitano ajudasse o galã a dizer seu embaraçoso: – lamento muito.

96 WISNIK e WISNIK in CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*, p. 10-12.

97 TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia no contexto da música popular*. *Videtur Letras*, Brasil, v. 6, p. 35-44, 2002.

98 Sobre a vizinhança de tritono, Gb7M em Dó maior, cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*, p. 253-264 e 751-754.

99 Cf. GAULDIN, Robert. *La práctica armónica en la música tonal*, p. 458-459.

Figuras 8 a-k: Correlações entre palavras e acordes napolitanos em canções de Chico Buarque e parceiros

A - té pen - sei que fos - se mi - nha

Bb7M A7(b9) Dm7/A Gm7 Dm7/F Eb7M Dm

Dm: bVI7M V7(b9) Im7 IVm7 Im7 bII acorde napolitano Im7

Figura 8a: O bII confirmando o final de “Até pensei”, Chico Buarque, 1968.

Que lem-bras-que-le di - a Que não é bom lem - brar Que di - a, que tris - te - za Que noi-te, quea-go - ni-a

E7(b9) Am7 Am/G F#m7(b5) F7M Em7 E7(b9)

Em: (V7/IV) IVm7 IIIm7(b5) bII acorde napolitano Im7 (V7/IV)

Figura 8b: O bII especificando a tristeza em “Não fala de Maria”, Chico Buarque, 1969.

Sim, vai e diz

Fm7 Gb6 Fm7

Fm: i bII acorde napolitano i

Queeu mor - ri

Bbm(b6) C/Bb

iv(6NP) acorde de sexta napolitana V7

Figura 8c: Acorde napolitano e de sexta napolitana ao início de “Desalento”, Chico Buarque e Vinícius de Moraes, 1970.

Deus lhe pa - gue

C7/A F/A B7(b9) B7 Em

Em: (V/bII) iv(6NP) acorde de sexta napolitana V7 i

Figura 8d: Acorde de sexta napolitana em “Deus lhe pague”, Chico Buarque, 1971.

Es - pe - rar
Trans - bor - dar
Des - can - sar

Em [De] mil lá - gri - mas, Mil lá - gri - mas, Mil lá - gri - mas

Am/G Am6/C B7 B7 E7(b9) Bb7M(#11) Bb7(#11)

Am: i (V/V) V bII (acorde napolitano) SubV7

Figura 8e: O bII no verso “Em mil lágrimas, Mil lágrimas, Mil lágrimas” na canção “Valsa Rancho”, Chico Buarque e Francis Hime, 1975.

Po-de ser a go - ta d'á - gua Po-de ser a go - ta d'á - gua

B7/D# Em7 C7M C#m7(b5) F#7(b13) Bm7

Bm: (V/iv) iv bII (acorde napolitano) i

Figura 8f: O bII intercalando a repetição do verso final na canção a “Gota D’água”, Chico Buarque, 1975.

1. To - do di - ae - le faz di - fe - ren - te Não sei se - le vol - ta da ru - a
2. Di - a ím - par tem cho - co - la - te Di - a par eu vi - vo de bri - sa
3. A cer - ve - ja de - le é sa - gra - da A von - ta - de de - le é a mais jus - ta

Am Am7 Bb B/A

Am: i bII (acorde napolitano) (V7/V)

Figura 8g: O bII sublinhando imagens de angústia em “Sem açúcar”, Chico Buarque, 1975.

1. Quea sau - da - deo pi - or tor - men - to É pi - or do quees - que - ci - men - to
2. Quea sau - da - de dói co - moum bar - co Quea pou - cos des - cre - veum ar - co
3. Quea sau - da - deo re - vés - deum par - to A sau - da - dea - ru - mar o quar - to
4. Quea sau - da - de dói la - te - ja - da É as - sim co - mou - ma fis - ga - da
5. Quea sau - da - deo pi - or cas - ti - go Eu não que - ro lev - ar co - mi - go

Ab7M Abm6 Gb7M Eb7/G Ab7sus4

F: bIII (V/bII) bII (acorde napolitano) (V/bIII) (V/bVI)

Figura 8h: O bII caracterizando a saudade em “Pedaço de mim”, Chico Buarque, 1978.

eu te con-vi-da-ri-a Prau-ma fan-ta-si-a Do meu vi-o-lão

Fm7 Bb7⁽⁹⁾ Eb7M Ab7 Db7M Dm7^(b5) G⁷ G7^(b13)

Cm: [] bIII (V/bII) | bII | acorde napolitano | [] Eb: []

Figura 8i: O acorde napolitano entonando o convite em “Fantasia”, Chico Buarque, 1978.

Es-tou me sen-tin-do tão só Oh, te-nha dó de mim
Pe-guei-ma do-en-çaem I-lhéus Mas já tô qua-se bom

G7sus4 Gm7 C7sus4 Gb7M

C: V | F: (V/V) | [] | bII | acorde napolitano | []

Figura 8j: O bII da região de subdominante em “Bye, bye Brasil”, Roberto Menescal
Chico Buarque, 1979.

Por-que quee-la fi-cou co-mi-goEu di-go que não sei

A6 F7 Bb7M E7/G# A7M

A: I | (V/bII) | bII | V7 | I | []

Figura 8k: A sinuosidade intervalar em torno do bII em “Aquele mulher”, Chico Buarque, 1985.

Notas conclusivas: sobre a premeditada eficácia de um acorde fingidor

*A dor autêntica, experimentada real,
somente se converte em arte quando
fingida, imaginada, moldada no
barro do poema [da canção]*¹⁰⁰

Com o exercício, pode-se notar que levar em conta as memórias e histórias de meios musicais, tal como o acorde napolitano, é algo que interfere em nossa capacidade de reconhecer e avaliar aquilo que Laura Rónai, escrevendo a respeito de um *Lied* de Schubert, tratou como imbricamento entre texto literário e texto musical¹⁰¹. Aqui, reconhecer e avaliar como o ofício de produzir canções pôde, em contextos do século XX, reinventar maneiras de recortar e colar acordes, pré-maturados de conotações próximas e remotas, capazes de contrastar ou avigorar nuances de sentido e expressão veiculadas em letra e demais recursos enunciativos. Guardadas as distâncias e especificidades, vale dizer que, em certas canções, podemos reouvir aquela espécie de ajuste que Schoenberg, escrevendo a propósito de outra música descritiva, sintetizou assim: “nem o texto, nem a música expressam seu sentido completo quando isolados um do outro. Sua união é um amálgama comparável a uma liga cujos componentes só podem ser separados por meio de complicados processos”.¹⁰²

Então é possível reobservar que a valoração deste tipo de engenho musical é um costume maduro, transnacional e cosmopolita que, como tal, adapta-se aos casos oportunos apresentados pelas recriações populares das artimanhas da tonalidade associativa¹⁰³. E também reiterar que

100 MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1988. p. 55.

101 RÓNAI, Laura. Poema, *lied* e variações: as metamorfoses de um ciclo. *Cadernos do Colóquio* - UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 17-33, 2000, p. 18.

102 SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*, p. 99.

103 Por “*associative tonality*” (tonalidade associativa) compreende-se “um tipo de tonalidade referencial na qual um uma área tonal específica (p.ex., a tônica Db maior), uma sonoridade (p.ex., a tétrade meio-diminuta), ou uma função tonal (p.ex., a Napolitana) são consistentemente associadas a um elemento dramático específico” (BRIBITZER-STULL, Matthew. The end of *Die Feen* and Wagner’s beginnings: An early example of double-tonic complex and associative theme. *Music Analysis*, n. 25, v. 3, p. 322. DOI:10.1111/j.1468-2249.2006.00245.). Trata-se, como se sabe, de uma noção sugerida pelo musicólogo estadunidense Robert Bailey (1937-2012) no ensino de seus estudos sobre a música de Wagner. Cf. BAILEY, Robert (Org.). *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York: Norton & Comp, 1985.

a decantada funcionalidade harmônica de um acorde não é uma qualidade intrínseca, autônoma e atemporal, senão um acordo complexo que se tornou, e em certa medida se conserva, mais ou menos coerente e convincente em diferentes épocas, em diversos lugares, em distintas músicas contando com a participação ativa de muitos.

Dada “a essência profundamente histórica de todas as categorias musicais”,¹⁰⁴ pode-se dizer que, em suma, uma harmonia de subdominante como o acorde napolitano, em suas diferentes fisionomias, é uma figura que permanece e se transforma acusando, conforme as variáveis artísticas, culturais e sociais, uma trama de interações com outras histórias, domínios e processos. Atualmente, com a extraordinária disponibilidade de fontes e meios, podemos observar ou fundamentar suposições de que, nessa trama, existem fios contínuos e descontínuos, tensos e distensos que ora se emendam e ora se rompem. Existem ramificações perceptíveis e outras imperceptíveis, hereditariedades cultivadas e cobiçadas e atavismos involuntários, improváveis ou mesmo preteridos. Assim, encontramos reaparições deste acorde que revelam intenção e causalidade e, ao mesmo tempo, ouvimos recriações desconectadas e labirínticas que não se sucedem de maneira homogênea ou propositalmente organizada a partir de um único centro ou de uma mesma gênese.

Entre manutenções e esquecimentos, coesões e cisões, as memórias desta figura de harmonia ressoam em diversas direções. Ressoam no repertório, nas obras musicais que atualizam sua correspondência com outros acordes e demais componentes musicais efetivando as condições para a sua inteligibilidade e fruição. Tais memórias se renovam em nossos corpos, se exercitam na gestualidade dos intérpretes, nas reações da escuta, na voz cantada e no balé dos dedos em nossos instrumentos musicais. Ressoam também nas regras de estilo, nas restrições da técnica e nos ditames da pedagogização musical. E tudo isso passa ainda pelo plano dos discursos musicológicos que se voltam tanto para as ocorrências factuais do acorde napolitano, quanto para a crítica daquilo que vem sendo dito e redito sobre ele. Neste plano, colateralmente, este tipo de exercício pode contribuir para aclarar como a versada teoria musical surge, progride e se impõe exercendo seus critérios de valor e distinção inclusive em cenários em que a franca apologia ao local, original, espontâneo e genial, mascara tanto a sua inflexível força prescritiva quanto o porquê determinadas idealizações podem perdurar ou deixarem de aparecer entre nós.

104 ADORNO, Theodor W. Sobre el problema del análisis musical. *Quodlibet*: revista de especialización musical. Espanha, n. 15, p. 106-119, 1999. p. 109. Dado que os recortes aos textos de Adorno são muito parciais, vale lembrar que, como se sabe, em tais textos o reconhecimento da historicidade dos meios musicais é uma espécie de requisito prévio, e não propriamente o argumento ou a finalidade da crítica.

Sobre o autor

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Bacharel em Música (Composição e Regência) pela Unicamp, Mestre em Artes pela Unesp e Doutor em Música pela Unicamp. É membro dos grupos de pesquisa “Processos Músico - Instrumentais” (Udesc) e “Música Popular: história, produção e linguagem” (Unicamp). E-mail: sergio.freitas@udesc.br