

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 17 (2013) ARTÍCULOS/ ARTICLES/ARTIGOS

Dominante menor e música popular no Brasil entre os anos de 1960 a 1980: vale ferir a norma tonal?

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (Universidade do Estado de Santa Catarina)

Resumen

Revolvendo a questão dos usos cadenciais da dominante menor, retoma-se o debate sobre desacordos que, eventualmente, se instalam entre valores da teoria tonal e determinadas escolhas harmônicas estimadas pelos cultores da música popular. Considerando que tais desacordos afetam as rotinas formais de ensino, análise e crítica da música popular, são referenciados argumentos cultos que, tradicionalmente, acarretam a recusa dessa função harmônica. Em seguida, ouvindo defesas da sua validade artística, apreciam-se determinadas estratégias que visam a normalização do recurso. Sugerindo uma recharacterização da questão, são reunidos casos e comentários que dão indícios das conotações moderadamente dissidentes, exóticas, utópicas e romântico-nacionalistas que, gradualmente, foram associadas às furtivas ocorrências da dominante menor na música de concerto. Por fim, observa-se a presença desta impura figura de tensão em setores da música popular que se fez ouvir no Brasil entre aproximadamente 1960 a 1980.

Palabras clave

dominante menor - harmonia tonal - teoria e crítica da música popular

Fecha de recepción: octubre 2012

Fecha de aceptación: mayo 2013

Fecha de publicación: julio 2013

Abstract

Going over the issue of the uses of dominant minor in cadential progression, we resume the debate on occasional disagreements between values of tonal theory and certain harmonic choices estimated by experts in popular music. Since such disagreements affect the formal routines of teaching, analysis and criticism of popular music, traditional arguments that imply the rejection of this harmonic function are referenced. Subsequently, following the examination of arguments that support the artistic validity of the harmonic function, some strategies aimed to normalize the resource are considered. In order to suggest a recharacterization of the issue, cases and commentaries that provide evidence of moderately dissident, exotic, utopian and romantic nationalist connotations that were gradually associated with the furtive appearances of dominant minor in concert music are collected. Finally, the presence of this impure figure of tension is observed in areas of popular music in Brazil from the 1960's to the 1980's.

Key words

dominant minor - tonal harmony - theory and criticism of popular music

Received: October 2012

Acceptance Date: May 2013

Release Date: July 2013

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Dominante menor e música popular no Brasil entre os anos de 1960 a 1980: vale ferir a norma tonal?

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (Universidade do Estado de Santa Catarina)

O termo “dominante menor” seria mero *nonsense*.
Arnold Schoenberg (2004: 78)

Fazer crer. Toda a história da música tonal [...] se resume ao intento de fazer crer em uma representação consensual do mundo [...] imprimir nos espectadores a fé em uma harmonia na ordem.
Jacques Attali (1995: 72)

Lidando com harmonia tonal no âmbito do ensino formal da música popular, de quando em quando, enfrentamos a conhecida situação: determinados fundamentos da tonalidade entram em discordância com certas escolhas e combinações de notas e acordes que se destacam em práticas e obras musicais igualmente basilares do repertório popular.¹ Um desses momentos surge quando temos que avaliar o emprego de um Vm na controversa função harmônica de dominante menor. Digamos, dadas as concatenações cadenciais Gm–C em Dó-maior ou Gm–Cm em Dó-menor, apresenta-se a questão: como interpretar, técnica, analítica e criticamente a escolha deste Vm como um contraste harmônico apto, ou não, para tensionar a trama e direcionar a subsequente aparição do I grau? Tal escolha acarreta significação artística, expressiva ou simbólica? Errar assim a cadência perfeita implica repercussão no mundo fora da música (na sociedade, na cultura, nos contextos etc.)? Essa espécie de transgressão toma parte na construção de uma imagem de música popular e brasileira?

Norma tonal e recusa da dominante menor

Como se sabe, conforme os cânones e as praxes, seja em tonalidade maior ou menor, este acorde menor sobre o V grau é avaliado como uma harmonia inadequada para expressar o compromisso cadencial dominante e tônica: “a

¹ Diferentes aspectos dessa discordância são estudados por autores como Biamonte (2010), Björnberg (2007), Carter (2005), Doll (2009), Everett (2004), McDonald (2000), Moore (1995), Tagg (2009), Winkler (1978).

função de Dominante só pode ser exercida por uma tríade maior. [...] O termo 'dominante menor' seria mero *nonsense*" (Schoenberg 2004: 78). A enaltecida sensatez dessa condição – a obrigatória presença da nota sensível que faz com que todo V grau ressoe como acorde maior – se impõe, por motivações diversas, a cada instante e a qualquer custo. E, de maneira geral, se justifica pela sólida e subentendida fidelidade a um conjunto de valores monocordistas essenciais. Dentre estes, dois se destacam: a primazia da relação de quinta e a sensível evidência natural da terça maior. Ambos tomam parte daquilo que já foi caracterizado como "princípios transcendententes" (Nattiez 1984) que governam os discursos sobre a harmonia e, com isso, as prestigiosas posições ocupadas pelas razões da quinta justa e da terça maior são bastante conhecidas. Contudo, para caracterizar a qualidade contraventora da ideia de dominante menor, convém recuperar referências que atestem algo da sobreeminência desses dois valores e das normas que neles descansam.

Ao longo das épocas, os mais diversos cultores nos fizeram crer, e alguns ainda acreditam, no pleno "privilégio da quinta" (Damschroder 2008: 94-98), na "força da dominante" (Goldman *apud* Nattiez 1984: 264), na evidência de que "qualquer som tende naturalmente para a sua quarta superior ou quinta inferior" (Candé 1989: 97), e no fato de que "todo o conceito de harmonia está baseado nesta relação de quinta" (Salzer 1990: 68).

Cinco é, para os pitagóricos, o número do retorno de todas as coisas [...]. Também os neoplatônicos qualificaram a quinta de número esférico, associando-a sistematicamente ao número da alma. [...] A quinta [...] representa a multiplicidade das combinações geométricas e físicas imanentes às transformações de todas as coisas [...] daí o papel do cinco na formação do pentagrama e da gama natural [...]. [A quinta] comanda os ciclos dos nascimentos e dos renascimentos [...] em virtude de suas propriedades de partilha [...] compreende-se que [a quinta] seja chamada de "justiça" (Mattéi 2007: 142-152).

Da quinta. Esta é a mais agradável de todas as consonâncias e a mais doce aos ouvidos e, por isso, tem-se por costume, de certo modo, presidir e ocupar o primeiro lugar em todas as cantinelas. [...] [Deduzindo a perfeição das consonâncias a partir da divisão da corda] se encontram com propriedade somente três consonâncias, entre as quais a quinta ocupa a posição média [...], ressoando aos ouvidos mais agradável do que nenhuma outra (Descartes 1992: 76-77).

Em todos os sistemas musicais conhecidos os intervalos de Oitava e Quinta foram decisivamente enfatizados. [...] a semelhança dos sons musicais que mantém relação de Oitava ou Quinta um com o outro deve ter sido muito rapidamente notada. [...] A relação da quinta, e sua inversão a quarta, com o som fundamental, é tão próxima que foi reconhecida em todos os sistemas musicais conhecidos (Helmholtz 1954: 363-364).

A quinta [...] é mais forte do que a terça [...], já que descende de um princípio de divisão mais simples [...]. Posto que tal coisa esteja escrita no livro da natureza, não é uma casualidade que o instinto do artista tenha encontrado e encontre sempre valor maior na quinta do que na terça. A quinta, é como o primogênito entre os harmônicos superiores, é para o artista uma unidade de medida auditiva, algo assim como o metro dos músicos (Schenker 1990: 73).

Este fato tem também consequências da maior importância para a relação dos sons entre si. Se perguntarmos qual pode ser a relação mais natural entre dois sons, a natureza já nos dá de imediato sua resposta. [...] Se a relação quintíada dos sons é a mais natural, então quando ocorrem não dois, mas sim vários sons relacionados entre si, de novo a relação quintíada se revelará a mais conforme ao sentido da natureza (Schenker 1990: 76).

Também sabemos que tal leitura ocidental do livro da natureza revelou a incômoda condição da terça menor: a constatação de que “não há maneira de derivar a tríade menor da série harmônica” (Lerdahl e Jackendoff 2003: 323). Impossibilidade que, acentuada pela evidência da terça maior, atravessa a história como um dos indifaráveis calcanhares-de-aquiles da linhagem especulativa agarrada ao dogma da “relação das razões e proporções harmônicas” (Rameau 1986: 1).

A tríade harmônica simples e direta [a tríade maior] forma a verdadeira raiz [*radix*], a *unitrisson* que é mais perfeita e plena de todas as harmonias [...] Entre as *monades* ou três notas essências, estão as duas notas extremas, a saber, a primeira ou o baixo, e a nota superior [...]; por último está a nota intermediária, que se deriva das duas notas extremas que se escutam juntas e se unem numa sonoridade perfeita e masculina e de uma doçura mais calorosa (Lippius *apud* Dahlhaus 1990: 114-115).

Os intervalos harmônicos representam, na teoria das proporções, uma ordem criada por Deus [...]. A relação 4:5:6 era tida como perfeita: ela é construída sobre a nota

fundamental (dó), seus números são consecutivos e produzem três sons harmonicamente consonantes e diferentes (do-mi-sol) um acorde perfeito maior: harmonia perfeita e uma consonância das mais nobres (*trias musica*). [...] Já o acorde perfeito menor (10:12:15) tem uma proporção sensivelmente pior: ele não está construído sobre a nota fundamental, seus números estão distantes do um [distantes da *Unitas*, distantes de Deus], não são vizinhos e há números (sons) entre eles (11, 13, 14). Esse acorde de três sons passava por inferior, fraco e, num sentido hierárquico negativo. Zarlino chama o acorde perfeito menor de *affeto tristo* - sentimento ruim. Desta maneira, todas as harmonias eram julgadas “moralmente”, podendo-se compreender porque as peças necessariamente terminavam com um acorde perfeito maior [terça de picardia]: não se poderia finalizar a obra no caos (Harnoncourt 1990: 78-80).

O modo maior está engendrado imediatamente pela ressonância do corpo sonoro que produz a terceira maior do som fundamental; porém o modo menor não está produzido pela natureza; só se encontra por analogia e inversão. Isto é verdadeiro no sistema do senhor Tartini, assim como no do senhor Rameau (Rousseau 2007: 270).²

Nossa escala tonal, hoje diatônica (natural), surge da divisão de uma corda. Divide-se a corda ao meio, obtém-se a oitava. Divide-se a corda em três partes tem-se a quinta justa; divide-se a corda em cinco partes e surge a terça maior. Pode-se dividir a corda em quantas partes se queira que jamais surgirá uma terça menor [...]. Isso significa que a terça menor não é um *donum* imediato da natureza (Zelter *apud* Schuback 1999: 33-34).

O sistema harmônico de acordes poderia apresentar-se, à primeira vista, como uma unidade racionalmente acabada. Porém, como se sabe, isso não ocorre. Para que o acorde de sétima da dominante seja o representante inequívoco de sua tonalidade, sua terça, ou seja, a sétima da tonalidade, precisa ser uma sétima maior: assim, foi preciso que nas tonalidades menores suas sétimas fossem elevadas cromaticamente (Weber 1995: 56-57).

Declarações dessa ordem, sobre quintas e terças ou sobre a racionalidade musical ocidental em geral, estão ancoradas naquilo que, atualmente e no senso comum, chamamos de série harmônica (Freitas 2010: 493-513). Ou seja, estão pactuadas com a longeva tradição dos “honrados músicos que perseguem e torturam as cordas, retorcendo-as nas cavilhas”

² Rousseau faz alusão ao argumento do “dualismo harmônico” que, embora pertinente para a questão em apreço, não será abordado na presente oportunidade (ver Freitas 2010: 539-542).

(Platão 1990: 346): os monocordistas. E no monocórdio, como se sabe, os sons são computados a partir de uma corda vibrante cujo comprimento é dividido pelas proporções dos números inteiros, ditos então números harmoniosos. Daí, do simples desdobramento da unidade, resulta uma espécie de “princípio primordial” ou “fórmula numérica da perfeição: o 1 divide-se em 2, o 2 em 3, o 3 em 4, e assim sucessivamente” (Jacquemard 2007: 148). Tal fórmula ou princípio do mundo sensível – sintetizado, já no mundo da dominante *peremptoriamente* maior, no célebre *dictum* de Leibniz: “o um basta para derivar tudo do nada” –, guarda em si a decantada razão de simplicidade. Razão que foi, continua sendo, alegada como critério de unidade e perenidade na avaliação daquilo que é consonância ou dissonância.

Segundo o culto critério – “quanto mais próxima uma coisa estiver de sua origem, mais perfeita será; portanto quanto mais as proporções se desviarem da Unidade como seu princípio, mais imperfeitas serão” (Werckmeister *apud* Lucas 2009: 32) –, por sua razão geométrica e clareza numérica, são considerados organismos organizadores as consonâncias perfeitas da oitava, da quinta e da quarta. Por conta desta que avalia como “uma das grandes coincidências da história da música”, Rowell (2005: 50) arrisca: “se essas relações numéricas simples não tivessem sido aplicadas à música, todo o curso de nossa música poderia ter sido drasticamente distinto”. Coincidência ou não, tal “princípio da divisão mais simples” (Schenker 1990: 73) foi decisivo para que os demais intervalos, com proporções mais complexas e desequilibradas, fossem avaliados como imperfeitos, dissonantes ou mesmo absurdos.

Então, por princípio, deve-se mesmo acreditar, ensinar e aprender a norma: nas concatenações “I-V-I em menor. Em qualquer progressão em que o V vai para I, ou que crie a expectativa de tal movimento, a sétima nota da escala deve ser elevada para formar a nota sensível, a fim de que o V se torne uma tríade maior [...] a progressão [Im-Vm-Im] está errada” (Aldwell e Schachter 1989: 86-87). E, persuadidos pela observação correlacionada de que “todo acorde perfeito maior se converte em dominante tão pronto se lhe adicione a sétima menor” (Rousseau, 2007: 191), passamos a crer que o V7 é uma das incontestáveis dádivas da natureza que está fora de nós. Então, quando se levanta a ingênua questão:

Por que temos sempre que tomar como dominante uma tríade maior, mesmo sabendo que no sistema menor o acorde de dominante é uma tríade menor? A resposta é simples: também nesta ocasião os artistas admitem a preponderância do sistema natural (maior) sobre o artificial (menor), e por isso provêm este grau exclusivamente com uma dominante maior, independentemente de que a tônica que venha a seguir seja uma tríade maior ou menor (Schenker 1990: 371-372).

Voltando ao assunto das progressões harmônicas em tons menores, nossa atenção se centrará sobre o acorde de dominante como o fator harmônico mais poderoso. No modo menor natural o acorde de dominante aparece como acorde menor. No entanto, a relação harmônica mais intensa entre dois acordes, a relação de quinta, está baseada em acordes maiores, posto que a série harmônica só cria acordes maiores (Salzer 1990: 110).

[No modo menor o acorde de dominante é uma tríade menor?] O correto é precisamente o contrário: a sensível é mais antiga do que os modo maior e menor, é mais uma “parteira” do que algo que teria sido adicionado ao modo menor (La Motte 1993: 126).

Contando com as influentes asserções rememoradas até aqui, vale tentar recolocar o problema que a harmonia tonal encontra nesta desventurada ideia de uma dominante menor. De saída, destaca-se que a dificuldade não é a sonoridade do Vm, um acorde perfeito menor como tantos outros. A questão também não é propriamente tonal, visto que o acorde menor sobre o quinto grau se acha devidamente normalizado na tonalidade. O nó teórico conceitual, portanto é funcional: é a função dominante menor que é avaliada como disparate, e não o Vm. É uma questão de relação, e não de som. Na tonalidade, seguramente, o Vm é bem quisto se denota tonicização ou mudança de região:

A tríade menor artificial sobre o V grau será particularmente adequada a conduzir à região da subdominante (IV e II graus) [...] As formas mais usuais serão obtidas quando assim compreender-se este acorde: nas sucessões V-I e V-IV como se fosse o II grau da tonalidade da subdominante (Fá-Maior); e na sucessão V-VI, como se fosse o IV grau de uma tonalidade menor (Ré-menor) (Schoenberg 2001: 279).

O Vm também não encontra dificuldades enquanto tonalidade relacionada. Como um novo I grau, devidamente tonicizado, o Vm funda uma região de

expressivo contraste: a área tonal de Sol menor em Dó-menor ou em Dó-maior. Uma vizinhança conhecida, segura e estabelecida na teoria e no repertório. Nos vários gêneros e formas, nas definições de fuga, sonata, minueto, rondó, no *lied* e na ópera, na valsa e no choro etc., “a região de quinto menor é extremamente adequada” (Schoenberg 2004: 78).

Em suma, o que a razão tonal caracteriza como “o que não tem tamanho, não faz sentido, e não tem juízo”, é o desgovernado emprego do Vm em situação cadencial: Acorde sem trítone não pode ser dominante. Fórmulas como “v₁i” ou “v₁” ou “d₁t” ou “d₁T” são funcionalmente ilógicas. Então, talvez o maior desconforto da desarmoniosa figura de estilo Gm₁C (ou Gm₁Cm) não se encontre no âmbito da “*musica poetica*” ou “*ars compositionis*”. Trata-se, mais propriamente, de uma mal versada antinomia que é quase filosófica. Um despropósito da esfera da “*musica theorica*”, posto que a ideia de dominante menor implica afirmação simultânea de proposições que, fundadas na mesma premissa (a natureza), são críveis e ao mesmo tempo conflitantes. Tal antinomia poderia ser reescrita assim: na ideia de dominante menor uma proposição se coloca como valor factível, convincente e coerente, do âmbito, ordem ou sistema dito tonal: afinal, trata-se de uma configuração natural (diatônica) da função, também natural, de dominante. E outra, inadequada ao tonal, pois renega a sensível evidência novamente natural da terça maior, se coloca como uma verossímil proposição do âmbito, ordem ou sistema dito modal: “o modo menor eólio fornece uma nova dominante menor” (Grabner 2001: 113). Dir-se-ia: sem sensível tal dominante não é propriamente tonal, mas, se expressa a função tonal de dominante, também não é puramente modal.

Pela inclusão da dominante menor: vale inventar uma norma?

Reconhecendo méritos artísticos nessa espécie de “estado misturado” (Guest 2006a: 117), algo tonal e algo modal, da concatenação cadencial Vm₇||7M ou Vm₇||m₇, setores da teoria da música popular vêm procurando “estratégias de inclusão” (Damschroder 2008: 204) que validem a função tonal dominante menor, ou dominante modal. Aqui, contando com a chamada “*chord-*

scale relationships” propagada pela *jazz theory* (Levine 1995, Nettles e Graf 1997, Rawlins e Bahha 2005 etc.), acredita-se que uma alternativa é apontar coleções diatônicas idôneas que, aceitas como naturais, possam consequencialmente atestar a naturalidade desta “tríade menor artificial sobre o V grau” (Schoenberg 2004: 34). Dentre as coleções destiladas da fidedigna escala maior, destacam-se as gamas mixolídio, dórico e eólio: as espécies de oitava que possuem um acorde menor com sétima menor diatonicamente assentado sobre o V grau (Fig.1). Então, essa defesa da dominante menor é uma espécie de reaproveitamento de um tradicional dispositivo poético: o “*mixtio modorum*” (Zarlino *apud* Dahlhaus 1990: 227). Que, nos termos da “*jazzology*”, é atualizado em definições como:

Intercâmbio modal (por vezes chamado de harmonias emprestadas, mistura de modos ou apenas mistura) é o uso de um acorde de outro modo ou escala paralela (que possua a mesma fundamental). Tais acordes são “emprestados” [...] e inseridos no tom original, substituindo as funções esperadas. [...] Acordes emprestados possuem acidentes que não pertencem a armadura de clave original, mas que ocorrem naturalmente no modo paralelo. Tomando acordes emprestados [...] a escala maior expande seus recursos [...]. Intercâmbio modal é usado para criar, adicionar e enfatizar novas cores numa composição (Rawlins e Bahha 2005: 94).

O fato de que a teoria de escola, ainda que por outros motivos e medidas, também apregoe essas misturas contribui para que as normatizações que se firmam em tais argumentos se mostrem ainda mais confiáveis.

O termo mistura de modos refere-se ao uso de notas de um modo [...] numa passagem que, predominantemente, está em outro modo. [...] A mistura de modos geralmente está a serviço de propósitos expressivos e é com frequência uma fonte de acordes com acidentes ocorrentes (Kostka e Payne 2004: 343).

Misturas: O antigo sistema mixolídio dá ao artista ocasião para a seguinte combinação: tríades maiores sobre os graus I e IV e tríade menor sobre a quinta superior [...] O antigo sistema dórico: sobre a tônica e a dominante se formam aqui tríades menores [...] Por último, a sexta série [dó-ré-mi-fá-sol-láb-sib-do], que oferece de novo o aspecto de uma mistura. Há uma tríade maior sobre a tônica, mas os graus IV e V são menores (Schenker 1990: 141, 143-144).

Então, em alguma medida, dialogando com repercussões deste elogio à “transcendental importância do princípio da mistura” – pois, “proveniente da própria vida do som, este princípio penetra o organismo vivente da composição musical com a força de um elemento da natureza” (Schenker 1990: 175) –, teóricos do campo popular seguem difundindo formulações que, no pormenor do Vm, são consideravelmente semelhantes (Herrera 1995a: 118, 132-133, 1995b: 180-181, Pease 2003: 76, Rawlins e Bahha 2005: 95-96). Em suma, defende-se que: os modos que a possuem, emprestam a sonoridade Vm7 para as tonalidades maiores ou menores que, naturalmente, não a possuem. E essa espécie de “flexibilidade pós-diatônica” (McDonald 2000: 356) é dada como a razão de ser das “progressões modais com funções tonais convencionais” (Biamonte 2010: 97). Tal pressuposto aponta basicamente três possibilidades ou estratégias.

estratégias diatônicas para a inclusão de Gm7 como dominante menor na tonalidade ou área tonal de Dó-maior

a) Estratégia mixolídia

Dó-mixolídia

Gm7 Vm7

Bb7M bVII7M

Sib-lídio

Sol-dórico

preparação para ambiente de resolução maior

estratégias diatônicas para a inclusão de Gm7 como dominante menor na tonalidade ou área tonal de Dó-menor

b) Estratégia dórica

Dó-dórico

Gm7 Vm7

Bb7M bVII7M

Sib-jônico

Sol-eólio (ou Sol-menor natural)

preparação para ambiente de resolução maior ou menor

c) Estratégia eólia

Dó-eólio ou Dó-menor natural

Gm7 Vm7

Bb7 bVII7

Sib-mixolídia

Sol-frígio

preparação para ambiente de resolução menor ou maior

Fig.1 - Amostragem de estratégias diatônicas que normalizam a dominante menor como um empréstimo dos modos mixolídio, dórico ou eólio ao tom maior ou menor

Uma estratégia (Fig.1a) incorpora a dominante menor como empréstimo do Vm7 oriundo do modo mixolídio. Com sexta e nona maiores em seu âmbito

diatônico (notas mi e lá), este Vm7 com inflexão modal dórica é conveniente quando a meta tonal é maior, tipo Vm7◻I7M, ou Gm7◻C7M na tonalidade ou área tonal de Dó-maior. Outra estratégia (Fig.1b) justifica a dominante menor como empréstimo do Vm7 do modo dórico. O diatonismo deste Vm7 com inflexão eólia comporta matizes ambivalentes. A sexta menor (nota mib) sugere meta tonal menor, tipo Vm7◻Im7, ou Gm7◻Cm7 em Dó-menor. Enquanto a nona maior (lá natural) sugere a meta tonal maior que, como tal, é geralmente dada como preponderante. Outra ainda é a estratégia (Fig.1c) que, naturalmente, incorpora a dominante menor como empréstimo do Vm7 do modo eólio. Com sexta e nona menores em seu diatonismo (mib e láb) este Vm7 com inflexão modal frigia é conveniente quando a meta tonal é menor. Mas, por picardia, é benquista a translação deste Vm7 (frígio) na preparação da meta tonal maior.

Destaca-se também que, as versões do Vm7 com inflexão dórica (Fig.1a) ou eólia (Fig.1b) estão respectivamente correlacionadas as versões do bVII7M com inflexão lídia ou jônica. E o Vm7 com inflexão frigia (Fig.1c) está correlacionado ao chamado “efeito mixolídio” (Ratner 1992: 126-128). Apontar tais parentescos entre Vm e bVII aumenta a credibilidade do argumento, pois as diferentes inflexões do bVII possuem notável presença no repertório tonal e, sendo maiores, são menos problemáticas para as teorias (Damschroder 2010, Freitas 2010: 87-111). Ou seja, sublinhar afinidades com a subtônica maior torna mais difícil negar os plenos direitos da dominante menor, pois, “basicamente, Vm e bVII constituem-se das mesmas notas”, a diferença entre Gm e Bb “é a nota que está no baixo” (Tagg 2009: 191 e 194).

Algumas práticas teóricas podem acrescentar: a diferença entre Gm7, Bb7M e C7sus4 é a nota que está no baixo (Freitas 2010: 581-582). Outras, ouvindo a *pop-rock music*, poderão reconhecer na concatenação Vm7◻I ou Vm7◻Im uma variante do movimento bVII◻I ou bVII◻Im que arremata a prestigiada “*aeolian progressions*”, i.e., “bVI-bVII◻I” ou “bVI-bVII◻Im” (Biamonte 2010, Björnberg 2007, Moore 1995). E os jazzistas de plantão podem logo retrucar: Vm7◻I7M ou Vm7◻Im7 é uma rearmonização da “*backdoor cadence*”, i.e. “IVm7-bVII7◻I7M” ou “IVm7-bVII7◻Im7” (Freitas 2010: 708-710, Rawlins e

Bahha 2005: 94-95).

Tais estratégias estão colocadas, são raciocinações praticamente autoevidentes que, em maior ou menor medida, podem satisfazer certas necessidades e predileções. Contudo, também permitem objeções: tais logicismos são subterfúgios, manobras técnicas que se esquivam de dar respostas ao problema propriamente funcional situando o Vm7 em algum diatonismo factível. Tais discursos são mecanicamente convincentes, mas o pronto e “acontextual” (Meyer 2000: 264-281) endereçamento de alguma armadura de clave para o Vm7 nunca foi a questão para a teoria. As razões que sustentam o acorde maior, a função da sensível e as propriedades da cadência perfeita, tradicionalmente, observam outras ordens e naturezas. Assim, do ponto de vista estritamente tonal, tal usura ilimitada do culto artifício do intercâmbio modal pode ser contestada como uma malversada solução *deus ex machina*.

Seja como for, sabemos que tais usuras do legado tradicional tomam parte desse nosso “mundo tão desigual” que segue sofrendo transformações. Aos partidários de cada prática harmônico tonal que podemos ouvir hoje – e são muitos os “dialetos” e “sub-estilos” (Meyer 2000: 49-50) – importa realçar a diferença, demarcar o território, rejeitar regras alheias e enfatizar as que são defendidas como próprias, resignificar soluções e revidar longos processos de exclusão. Enfrentar tudo isso não é fácil, mas convém considerar que, por fatores diversos, tais normalizações evasivas, trivializadoras, fragmentadoras etc., atingem uma parcela considerável da teoria musical que, no cenário contemporâneo, pôde ser produzida e acessada por diferentes grupos sociais, culturais e mercadológicos. A consideração desse cenário requer e, ao mesmo tempo, pode contribuir na *recharacterização* da questão aqui em apreço.

Dominante menor? Por uma recharacterização da questão

Enfrentando esta insubordinada figura de harmonia e suas renitentes implicações formais, muitos músicos teóricos elaboram comentários, amostrados adiante, que são ditos e contraditos em circunstâncias que, sob certo viés, podem ser delineadas assim: querendo ou não, por alguma

motivação, a dominante menor se faz ouvir em determinadas obras que se deixam contaminar por estilemas modais conservando claros traços da tonalidade convencional.³ Tal contaminação implica algum desconforto. Dispomos de considerável bagagem pedagógica e musicológica para a apreciação crítica, teórica e analítica de obras que se encaixam ou no dito sistema “tonal”, ou em algum sistema “modal”. Mas, frente a conjunção aditiva ficamos mais desinstrumentalizados: “tonal e modal” sugere uma desistematização que confunde ou mesmo ironiza as mais institucionalizadas essencializações de gênero, estilo, repertório, idioma, vigência técnica e periodização histórica.

De outro lado e ao mesmo tempo, com ou sem a devida licença, incontáveis condições correntes se impõem incomodando nossos currículos. Condições contundentes tais como: a impossibilidade ou desnecessidade de opção por um único sistema; a inevitabilidade do contágio ou a preferência pela coexistência e apropriação de traços e maneiras musicais diversas; a valorização estética, sociocultural e comercial de realces harmônicos ecléticos, onívoros, polissistêmicos e poliestilísticos; o esmorecimento da convicção de que as cultas normas tonais seriam a garantia para a consecução de uma música efetivamente artística; o descrédito de fundamentos antes inquebrantáveis, incluindo aí as mais sérias concepções de racionalidade, coesão, perfeição, universalidade atemporal etc. E tais condições se amplificam quando consideramos que esses sinais apocalípticos estão francamente integrados aos processos, produtos, escolhas e atitudes com as quais convivemos em diversas esferas (sociedade, família, espiritualidade, costumes, comunicação e entretenimento em geral etc.). Circunstâncias dessa magnitude, intrínsecas, extrínsecas, artísticas e socioculturais, vêm contribuindo para que o incoerente se imponha como um recurso de *poiésis* musical. O ilógico se apresenta como escolha possível. O absurdo não é necessariamente indesejável. Aquela defectibilidade *nonsense* apontada por Schoenberg já não é coisa mera, um puro despropósito chamado à razão pelos

³ Traços como: quadraturas periódicas, preponderância dos acordes sobre as linhas, valorização da polaridade melodia e baixo em texturas de melodia acompanhada, emprego de acordes e progressões funcionalmente definidas, instrumentos igualmente temperados, condutas de condução das vozes, cadências, tratamentos de dissonâncias, ornamentações e acentuações satisfatoriamente acordadas com as regras e hábitos tonais etc.

bequadros ou sustentados. E, inevitavelmente, a vida escolar das disciplinas harmonia, análise e teoria musical vai sofrendo reveses.

Neste âmbito, a impropriedade ou não da dominante menor se deixa rever como um pormenor de uma questão de fundo, bastante densa e conhecida. Ou seja, *grosso modo*, a pertinência de tal concatenação cadencial (Vm7-IM ou Vm7-Im) está correlacionada aos méritos de alguma intenção programática, contextual ou extramusical, e isto afronta convicções formalistas que por longo tempo governaram, ou ainda governam, tais disciplinas. Ou seja, dentre outras coisas, embalados pelas arraigadas idealizações da “arte pela arte”, do “belo musical” e da “música absoluta” – ainda que, com as vicissitudes da história e as imprecisões do senso comum, tais idealizações nos alcancem de maneira um tanto distorcida –, passamos a acreditar que “não existe em música nenhuma ‘intenção’ que poderia substituir uma ‘invenção’ deficiente” (Hanslick 1992: 77). Aprendemos que toda dependência é uma espécie de fragilidade típica dos conteudistas que, haja o que houver, seguem a defender que os fins justificam os meios. E mais, alegamos que os fins que extrapolam o puramente musical são impróprios aos nossos conteúdos programáticos, pois temos por certo que “a música precisa ser desinserida [...] e abordada por si mesma [...], pois dessa maneira – livre de qualquer influência contaminadora – cederia seus segredos (Ridley 2008: 11-12).

Recaracterizar a questão pontual (dominante menor?) como parte dessa questão de fundo (a teoria formal deve, ou não, manter-se fiel aos preceitos da autonomia musical?) fomenta outras vias de investigação: o pressuposto formalista, de que os modos mixolídio, dórico e eólio dão razão ao Vm7, será suficiente para enfrentar não só intra-sistemicamente, mas também musicologicamente, a escolha deste acorde menor para a função cadencial de dominante? Se o autônomo sintaticismo diatônico é insuficiente para enfrentar o *éthos* dominante menor, a apreciação de dimensões conjunturais pode contribuir na apreensão das funções musicais desta contra cadência?

Com isso em mente, o propósito com os casos e comentários amostrados a seguir é costurar outro comentário que, enquanto resposta possível, sugere uma espécie de colcha de retalhos que, passando por diversas fases e contando com diferentes concepções das naturezas, vem sendo tecida por

várias mãos ao longo da contemporaneidade. Dessa compilação heterogênea pretende-se tirar a conclusão de que: sim, o Vm7 tem função dominante. Mas uma função desviante e contraventora que assimila a condição de exclusão e, sem deixar de contravir, quer ser aceita. Uma dominante que não atua por si só, pura e sem conotações. Uma inflexão algo displicente, uma sutil desobediência civil que aliada a outros dispositivos, musicais ou não, ajuda matizar determinadas visões de mundo.

Dominante menor no repertório: casos e comentários

Na arte e na teoria, um impreciso amontoado de conotações associadas à dominante menor veio se insurgindo aos poucos e assimetricamente, mais ou menos ao mesmo tempo em que a harmonia tonal oficial - aquela que, defendendo o acorde maior como o único capaz de funcionar como dominante, pelo "progresso do saber racional", tornou crível a imagem de uma "harmonia na ordem" (Attali 1995: 72) - foi se naturalizando como sistema mais e mais sólido. E já que o sólido se desmancha no ar, ainda que sucintamente, convém referenciar alguns casos e comentários que pontuam a trajetória dessa tênue e teimosa dissidência.

Salzer e Shachter (1999: 351) abordam a dominante menor como um "idiomatismo característico" da antiga "tonalidade contrapontístico-modal" e consideram que "o Vm aparece frequentemente no repertório modal e se encontra também na música posterior. A carência de sensível reduz o impulso em direção a tônica; isto enfraquece, porém não prejudica completamente a função harmônica deste acorde" (Salzer e Shachter 1999: 129). Em outro texto, enfrentando um ligeiro desajuste entre teoria e repertório posteriores ao modal, Salzer (1990: 60) procura justificar o Vm infiltrado nos momentos iniciais de uma obra associada ao bucólico: a Sonata em Ré menor, K.9, L.413 ("*Pastorale*") de Domenico Scarlatti (Fig.2). "O que ocorre com o acorde de dominante menor no compasso 2? [...] está no caminho que conduz do primeiro acorde estrutural, o Im, até o último objetivo, o V final. Não é um acorde estrutural [...]. É um acorde de passagem entre dois acordes estruturais".

	Dm	A/C#	Dm	Am/C	Gm/Bb	Gm6	A
Dm:	Im	V	Im	"Vm"	IVm		V
	T	D	T	"d"	S		D

Fig.2 - O Vm nos compassos iniciais da *Sonata "Pastorale"* de D. Scarlatti

Comentando aspectos de harmonia e tonalidade na música de Beethoven, Drabkin destaca conotações associadas ao uso dos modos que não possuem a nota sensível.

Os casos em que a tonalidade maior-menor é abandonada em prol de uma modalidade mais arcaica são poucos [...] e quase todos com conotações programáticas ou em composições a partir de um texto. O *"Et incarnatus"* do Credo da *Missa solemnis* (1819-23) é forjado em uma espécie de modo dórico [...] cuja função é propiciar uma tonalidade "transcendental" baseada em ré (Drabkin 1996: 219).

Observando conotações dessa ordem, Karg-Elert (2007: 52) sublinha a extraordinariedade da concatenação "d" para "T" propondo que essa "dominante menor oriunda do modo mixolídio" seja chamada de *"Kirchendominanten"*, termo sugestivo que pode ser literalmente lido como: dominante-de-igreja, dominante-litúrgica ou dominante-devocional. No tópico "modal e tonal", Alain (1968: 94-98) comenta o ressurgimento da "consciência modal na Europa" pós-Beethoven. Conforme o autor, a redescoberta romântica dos valores da história nacional, da tradição das músicas étnicas e das artes populares trouxe uma renovação lenta, porém contínua, dos recursos musicais através da mistura de modos litúrgicos, modos do folclore e modos inventados.

Revisando "procedimentos modais" na contemporaneidade, Tiné destaca o papel que Schumann teve na formação de um "espírito nacionalista romântico europeu" marcado, dentre outras coisas, pelo apreço aos "materiais populares e étnicos" e pelas "ingênuas veleidades de exotismo: *Lieder*

escoceses e espanhóis, melodias orientais etc.” (Carpeux *apud* Tiné 2008: 14). Inflexões que, naturalmente, desconsideram a obrigatoriedade da dominante maior. Notando tais idealizações de primitivismo, exotismo e natureza associadas ao fechamento cadencial modal na música romântica, Kohs (1976: 34-35) aponta o “raro exemplo” (Fig.3) da “cadência eólia” que conclui justamente a “invocação à natureza” na grandiloquente lenda dramática “*La damnation de Faust*”, *op.* 24, de Berlioz.

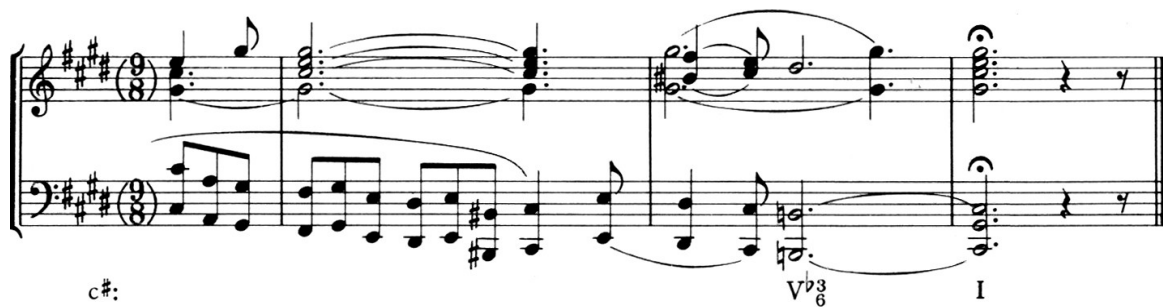


Fig.3 - O Vm encerrando a “Invocação à natureza” de Berlioz, 1845-1846

No capítulo “*Harmonic color*” de seu “*Romantic music*”, Ratner (1992: 122-129) aborda a “*modal harmony*” destacando os “acordes e figuras sem sensíveis” idealizados por notáveis da música europeia (Verdi, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Chopin, Saint-Saëns etc.). Um dos casos comentados por Ratner traz um segmento do “Romeu e Julieta” de Tchaikovsky (Fig.4). Ao início dessa abertura-fantasia, a ambiência “sombria, lúgubre, fúnebre e tristonha” adéqua-se ao enredo contando com a peculiar combinação de andamento, dinâmica, articulação e timbre (o “coral” é tocado por fagotes e clarinetas em registro grave). A harmonia traz tríades perfeitas no estranhamente puro diatonismo de Fá#-menor: “a ausência de notas sensíveis, confere um forte sabor de uma modalidade litúrgica arcaica” (Ratner 1992: 70).

F#m Bm F#m/A Bm F#m/A C#m Bm F#m E A/C# E F#m C#m
 F#m: Im IVm Im IVm Im "Vm" IVm Im Im "Vm"
 T "d" "d"
 A: V I V VIIm IIIIm

Fig.4 - Ausência de notas sensíveis nos momentos iniciais do “Romeu e Julieta” de Tchaikovsky, 1869-1880

Tais soluções – ausência de sensível associada ao arcaico, à irrelevância das convenções diante do puro e verdadeiro amor, à potência daquilo que não se encaixa em dada realidade etc. – ressoaram na cultura de massa. Em 1968, com o “*Romeo and Juliet*” de Franco Zeffirelli e o tema de Nino Rota (Fig.5), o mundo todo foi reaprendendo sentidos nessa *nonsense* dominante menor e audiovisualizada.

F#m Em/G Bm Bm F#m Bm
 Bm: "Vm" IVm Im Im "Vm" Im
 "d" S T T "d" T

Fig.5 - A dominante menor no tema de Nino Rota para o filme “Romeu e Julieta”, 1968

Voltando ao curso das reinvenções “monais” (Wienpahl: 1972) forjadas pelos vultos da geração romântica, Rosen (2000: 561-565) observa que não se trata de um “modalismo estrito” e destaca características modais da música polonesa que, associadas a outros expedientes, são empregadas por Chopin para realçar “assuntos rurais, efeitos pastorais, maliciosos e rústicos”, ou seja, “aspectos pitorescos” de uma exótica tradição folclórica. Para assinalar o efeito de “referência estilística”, ou “pastiche do excêntrico”, que se pode obter evitando as corriqueiras notas sensíveis, Tagg (2009: 190-191) relembra outro caso influente, em Sol-menor, em que a nota fá se conserva folcloricamente natural. Trata-se de um fragmento (Fig.6) do primeiro movimento da Sinfonia n.

9, op. 95, em Mi-menor, a “Sinfonia do Novo Mundo” de Dvořák. Ao lado de nomes como Grieg (norueguês), Mussorgsky (russo), Albéniz (espanhol) etc., o tcheco Dvořák é tido como um dos célebres “compositores periféricos” (Tiné 2008: 10) que levaram a efeito a inclusão romântico-nacionalista de uma possível dominante artística desprovida da centralista nota sensível. O construto (Fig.6) articula dispositivos que, somados ao sustenido ausente, procuram fabricar uma sonoridade “autenticamente estadunidense” (Steinberg 2008: 326), uma “voz musical caracteristicamente nacional” (Burrows 2006: 299), possuidora de atrativos que, persuasivos, ressoam em bloco: *pizzicato*; pedais no agudo e no grave em quintas justas; figuração rítmica diferenciada; dinâmica sugerindo algo que ouvimos ao longe; o raro contraste de um Sol-menor em meio ao tom principal da sinfonia (Mi-menor).

Fig.6 - Recursos de coloração e ausência de sensível num fragmento “do Novo Mundo” de Dvořák, 1894

Autores como Hull (1947: 45-46), Karg-Elert (2007: 184-185), Miller (1930: 42-43), Piston (1993: 453) e Zamacois (1945: 403) não deixam dúvidas: a revisão das funções romântico-nacionalistas da dominante menor passa pela música de Grieg. Ilustrando “problemas harmônicos modernos” com trechos de Grieg e outros compositores do norte que adentraram o século XX, Miller dedica um raro capítulo ao tema da “dominante modal” observando que:

Uma das grandes perdas harmônicas na transição da música modal para a moderna [...] foi o quase completo abandono da dominante menor. [...] raramente podemos encontrá-la, e ela ainda transmite uma atmosfera nobremente serena. [...] somente nos anos recentes, quando nossas duas escalas (maior e menor) se mostram surradas e desgastadas, é que o retorno as velhas escalas modais vem sendo enfatizado. [...] Estas cadências primitivas não devem ser descartadas [...] é esse antigo intervalo de um tom que confere o sedutor sabor de recolhimento de uma canção folclórica nativa. A presença desta sensível rebaixada inevitavelmente sugere antiguidade (Miller 1930: 41-42).

No item “escalas modais e harmonia modal” do capítulo “ampliações da prática comum”, Piston estuda, entre outros casos, um fragmento (Fig.7) do muito citado Concerto para Piano, *op.16*, escrito por Grieg em 1868. E faz observações assim:

O uso de escalas modais [...] é uma tendência, se bem que ocasional, que persistiu ao longo de todo o período da prática comum. Os modos eclesiásticos, um legado da música pré-tonal, podem ser encontrados [...] como variantes do sistema maior-menor, com diferentes efeitos harmônicos em sua aplicação. [...] Os modos dórico e mixolídio formam uma tríade de dominante menor [...]. O emprego deliberado no período da prática comum de escalas modais, ou, ao menos, de algumas de suas características distintivas, parece refletir o desejo dos compositores de, por um lado, aumentar as possibilidades harmônicas e, por outro, criar certa sensação de estilo arcaico, em especial na música religiosa [...]. O crescente predomínio desta “harmonia modal” aos finais do século XIX se deve também ao uso das escalas modais na música folclórica, que teve grande influência sobre os chamados compositores nacionalistas. A tendência talvez tenha sido maior entre os compositores da Europa oriental, em especial entre os compositores russos, cujo estilo, muitas vezes claramente homofônico e baseado em acordes, reflete a influência do canto coral *a capella* da Igreja Ortodoxa (Piston 1993: 448-450).

Considerando a hegemonia da dominante maior ao longo da era tonal, Piston comenta o processo de “decadência da harmonia de dominante”. Segundo o autor, com o avanço da música “pós-prática comum”, alguns “compositores pretenderam, e por vezes conseguiram, debilitar o efeito da dominante”, em parte, isto se explica pelo “ressurgimento do interesse pela harmonia modal [...]. Junto a isto há que se nomear a aparição da tríade menor de dominante

na cadência, com resolução sobre a tônica maior ou menor” (Piston 1993: 453).

The image shows a musical score for Grieg's Piano Concerto, Op. 16. It features a cadence in F major. The bass line is in 6/8 time, and the treble clef is in 3/4 time. The score includes a piano (pp) dynamic marking and a 6-measure phrase. The chord progression is F (I), Cm ('Vm'), and F (I). The Cm chord is labeled 'Vm' and 'd'.

Fig.7 - A dominante menor no Concerto para piano, *op.* 16, de Grieg, 1868

Escolhendo fragmentos deste Concerto de Grieg para ilustrar o tópico “influências modais antigas nos modernos maior e menor”, Zamacois também comenta o sentido cadencial do “quinto grau sem sensível”:

As escolas nacionalistas (com o estudo do folclore musical e a incorporação de suas características modais), as investigações gregorianistas (evidenciando as belezas e variedades de matizes dessa música na qual o sentido tonal é tão amplo precisamente por não se restringir a categóricos limites determinativos), a ânsia de novidade (atraída pelas escalas exóticas) e o olhar retrospectivo (um complacente saudosismo dos séculos anteriores ao império da tonalidade clássica) são os fatores mais importantes que, desde os finais do século XIX, [...] vêm abrindo [...] as portas da tonalidade moderna para todos os elementos modais que possam enriquecer nosso “maior” e “menor” sem negar o que constitui a sua essência: o acorde de tônica. Porque este acorde é, em última instância, o que define o modo e assenta o tom e, por isso mesmo, qualquer cadência ou encadeamento que conduza a ele [...] resultará tonal, seja qual for a escala que sirva de base para isso. [...] A escala maior com sétima menor se encontra em muitos cantos populares. Trata-se de um maior “sem sensível”, que é a característica que atrai hoje os compositores (pelas mesmas razões e nas mesmas oportunidades que lhes atrai na escala menor “sem sensível”) quando recorrem a esta variante modal (Zamacois 1945: 397 e 402).

Testemunhando algo do apreço que o “tom menor sem sensível” alcançou, Zamacois traz passagens que registram uma espécie de processo de maturação dessas conotações que, desde o romantismo, estão se associando ao Vm:

A alteração ascendente do sétimo grau (a obrigatoriedade da nota sensível), imposta com caráter absoluto, arrancou do modo menor uma de suas mais belas, expressivas e naturais características. Esta alteração é, em princípio, uma mutilação da natureza do modo menor [...] da escala própria, pura e fundamental, chamada natural, com sua tão nobre e firme terminação de um tom, terminação que dota a música popular de seu mais primitivo caráter evocativo; forma melódica que guarda entre suas notas o perfume de antiguidade, de poesia medieval, de arcaísmo melódico, intenso e penetrante (Tratado de Armonia de la Sociedade Didactico-musical *apud* Zamacois 1945: 403).

Na arte douta, que culminou nos séculos XVII e XVIII, a tendência para precisar tudo e sempre, associada ao legado teórico, fez prevalecer, no modo menor, a alteração bem mais vezes do que sente necessidade espontaneamente o ouvido. Tanto é assim, que na música popular continuou vivendo o modo menor puro que agora se volta a usar largamente, inclusive na música artística (Bas *apud* Zamacois 1945: 403).

[O modo menor natural] não é realmente vago; é suave e sutilmente tonal, porém possui uma precisão discreta que não constitui uma escravidão e deixa a porta entreaberta para a modulação. A ausência da sensível não impede terminar com clareza quando se presta a isso o sentido da frase (Koechlin *apud* Zamacois 1945: 403).

Procurando “qualidades ausentes na música culta ocidental (tonal) trazidas à obra de Brahms pelas vias da música popularesca”, Menezes (2002: 59-61) estuda a “Dança Húngara nº 9” escrita por Brahms em 1869. Acima do paradoxal acorde de Bm, no compasso 4, Menezes anota a pergunta retórica: seria “dominante menor??? Sr^{ss} da t??”⁴

Eis a questão: [...] temos Mi menor como Tônica [...]; contudo, temos anteriormente o que seria sua Dominante concluindo a primeira frase, porém com sua modalidade alterada (Si *menor*), o que tonalmente descaracteriza a função de *Dominante*, um acorde estabelecidamente *Maior* por razões físico-acústicas (entre as quais a de possuir a sensível da Tônica como sua Terça Maior). [...] Ou seja, o caráter cadencial está presente, como que “arquetipado”, mas a constituição em si da Dominante no sentido tonal está destituída de seu lugar [...]: a opção aqui é de resgatar a *modalidade* (no sentido de sistema modal, que via de regra não admitia – ao contrário da tonalidade – “Dominantes Maiores”) em meio ao tão complexo desenvolvimento do sistema tonal (Menezes 2002: 59).

⁴ Essa cifra funcional, “Sr^{ss} da t”, pode ser lida assim: Bm é “subdominante menor” de F#m, a “relativa” de A que é a “subdominante” de E: (“tônica maior”) emprestada à Em: (“tônica menor”).

Menezes retoma comentários de um “grande revolucionário, especialista na matéria (a autêntica música popular húngara)”, Béla Bartók, que em seus “escritos sobre música popular” observa:

Os músicos ou aficionados para quem a música se resolve integralmente nas tríades de Tônica e Dominante evidentemente não se orientam pelas melodias primitivas às quais falta por completo, entre outras coisas, a Dominante entendida no sentido da harmonia clássica (Bartók *apud* Menezes 2002: 60).

Menezes (2002: 60-61) acrescenta que, dentre os recursos de “modalização” que podem gerar a dominante menor está a exploração de uma relação intrínseca à tonalidade maior: no caso, em Sol-maior, a “tônica antirelativa” Si-menor posiciona-se como “dominante menor” da “tônica relativa” Mi-menor. Menezes avalia a dominante menor como mais um dentre os inúmeros sintomas que assinalam a superação do tonal:

Arma fundamental do sistema tonal, a Dominante Maior cede lugar, no processo de saturação da tonalidade, à arquetípica Dominante menor da modalidade. Ou seja, um arquetípico harmônico servindo funcionalmente, a uma grande mudança nos hábitos e nas referências sistemáticas da condução do discurso harmônico (Menezes 2002: 61).

[O emprego da “Dominante Menor”, “modal, com Sétima”] no 11º compasso do Primeiro Movimento da Quinta Sinfonia (1901-1902) de Gustav Mahler (solo inicial de trompete) traduz-se como uma das mais típicas dentre suas aparições na fase de saturação do sistema tonal (Menezes 2002: 180).

Esse caráter exótico associado ao Vm – francês com Berlioz, húngaro com Brahms e Bártok, polonês com Chopin, russo conforme Piston – volta à pauta com Puccini, um italiano que também recorreu ao estereótipo dominante menor em cenas de sua *Turandot* (Ashbrook e Powers 1991: 93, Davis 2010: 39-42), ópera que, como se sabe, é uma recriação (inacabada com a morte de Puccini em 1924) de célebres recriações europeias de um antigo conto oriental ambientado na China Imperial.

Essas sortidas conotações ressoam século XX afora. Percebendo a insuficiência de apenas dois termos, modal ou tonal, LaRue sugere um elenco de ca-

tegorizações auxiliares. Uma delas, a que dá maior atenção ao “sentimento e a cor”, é justamente a que encampa a dominante sem sensível: a “Neomodalidade, explora o sabor antigo das progressões modais, em particular daquelas que possuem um caráter antitonal, tais como $\text{I} \text{ bVII}$ ou $\text{Vm} \text{ I}$ [...]; modalidades exóticas [...] que produzem novas possibilidades de acordes” (LaRue 1989: 41).

Estudando a “influência dos modos na harmonia” do Impressionismo, Ulehla (1994: 171-185) chama atenção para “aspectos revolucionários” citando trechos da “*Sarabande*” da suíte “*Pour le Piano*”, L. 95, concluída pelo influente Debussy em 1901. “Observe as cadências [...]. Seria possível classificá-las com rótulos clássicos, tais como “autêntica perfeita”? [...] o movimento de fundamentais por quarta justa ascendente ocorre entre os compassos 4 e 5. Mas note, é G#m para C#m; nenhuma nota si#, nenhuma sensível!” (Ulehla 1994: 172-173).

Em sua análise da “*Passio Et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam*” composta por Penderecki entre 1963-66, Silva ainda observa funções transcendentais associadas ao uso da “*Kirchendominanten*”:

O tema central de toda a narrativa chega ao seu apogeu: é a hora do sacrifício. [...] É o próprio Cristo que [...] pergunta: “Povo meu, que te fiz ou em que te contristei?” É o dilema do Cristo homem e filho de Deus que emerge nos instantes que antecedem o Seu suspiro final. E Penderecki sublinha esse conflito majestosamente ao incluir [...] uma passagem à dominante menor (Silva 2005: 34 e 36).

Tal amálgama de acepções se faz notar, em alguma medida e com particularidades, também no campo popular. Em certo registro, a magnanimidade da dominante menor é um componente que, eventualmente, ajuda a distinguir a “música popular folclórica” em meio a “música popular urbana e industrializada”. Aqui, o “folclore” é visto como uma salvaguarda daquilo “que o popular tem de mais digno”, haja em vista que “a música folclórica é outra conversa, tem sua dignidade, é uma música honrada” (Mendes 1994: 13 e 15).

Com isso, pode-se notar que, misturada a outros “maneirismos modais” (Tiné 2008: 11) e emaranhada à tantos resíduos utópicos românticos, está matização folclórica (o digno, o nacional, o étnico, o resgate etc.) associada ao exótico emblema dominante menor é uma combinação coadjuvante naquilo

que aprendemos a crer como “popular” e “brasileiro” em determinados segmentos da chamada “música popular brasileira”, a MPB. Coadjuvante, pois a construção de um mito musical popular e nacional não se isola em um parâmetro ou outro. Não se fixa num acorde essência supostamente capaz de representar tudo e todos os que se enquadram ou não neste mito. A dominante menor será traço de algum “popular brasileiro” se estiver imersa em cenário (não estritamente musical) no qual a captação deste sentido associado decorra da confluência de determinantes diversos. Ou seja: quaisquer funções popularizantes e nacionalizantes de um Vm7 dependem também de, como diz Tagg (2003: 10), quem está tocando, quando, aonde, para quem, para que e com qual intenção.

Dominante menor e música popular no Brasil

Uma das canções que indiciam certas funções que a dominante menor assume naquela modernizadora MPB dos inícios dos anos de 1960 é “Berimbau” de Baden Powell e Vinícius de Moraes (Merhy 2001: 129-132 e 291; Tiné 2008: 113-116). Como se sabe, de regra, o “samba-samba” (Tatit 2004: 143) vai composto com notas sensíveis e dominantes maiores. Mas, quando os parceiros – o nobre selvagem violão de Baden e a melopoética do civilizado rebelde Vinícius – partem em busca de outro samba, que logo ficaria conhecido como “afro-samba”, as escolhas musicais tiveram que peculiarizar tal diferença. Aqui (Fig.8), versos nobres e moralistas, como “quem é homem de bem não trai” e “quem diz muito que vai, não vai”, fundem-se a uma melodia que, de certo modo, não diz muito para onde vai. São duas notas que, mimetizando o berimbau, entoam um intervalo de segunda maior em movimento de vai e vem que, tonalmente ambíguo, evidencia a negação da colonizadora e cristã nota sensível. Tal negação sugere pronta escalação de uma dominante menor, modal ou antitonal, ao momento da intimidadora afirmação “não trai”. Mas nem sempre é assim, sabemos que a convidativa melodia segue recebendo versões com harmonias diversas.

Na apreciação deste *éthos* afro-sambista, novomundista, folclórico, popular, modal, moderno, brasileiro tipo exportação etc., convém não supervalorizar

a dominante menor, ela não funciona sozinha. Assim, vale observar que este nível de transcrição (Fig.8) não traduz a sonoridade deste “Berimbau”. Note-se o recurso de escordatura que viabiliza o pedal de tônica que, borrando o distenso Vm, confunde “Am” com “Am/D” ou “D7sus4”. E, principalmente, o componente enunciativo que Baden reconhecia como uma coisa “raçuda”, um modo de cantar e de tocar “essencial na música brasileira” (Cavalcanti 2007: 260), a célebre “pegada”, a peculiar levada de mão direita tão versatilmente variada nos diferentes registros (discos, shows gravados, documentários etc.) que o próprio Baden deixou deste impermanente “Berimbau”.

The image shows two systems of musical notation for the song "Berimbau". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. Below the bass line, there are chord diagrams for Dm and Am. A red box highlights the chord diagrams for "Vm" and "d".

System 1:
 Lyrics: Quem é ho-mem de bem, não trai O a - mor que lhe quer seu bem
 Chords: Dm, Am [ou Am/D, ou D7sus4]
 Diagrams: Dm (T), "Vm" ("d")

System 2:
 Lyrics: Quem diz mui-to que vai, não vai Eas-sim co mo não vai, não vem
 Chords: Dm, Am
 Diagrams: Dm (T), "Vm" ("d")

Fig.8 - A ausência da sensível em versos da canção “Berimbau” de Baden e Vinícius, início da década de 1960

Ouvindo as “novas composições de Baden como uma espécie de bússola” (Cavalcanti 2007: 153), o jovem Edu Lobo foi amadurecendo, bebendo em diversas fontes e participando deste esforço de invenção de um modalismo “étnico popular brasileiro” que animava o “namoro” (Merhy 2001: 104) entre as chamadas “tradições regionais” e a MPB ao longo da década de 1960.

[Edu Lobo] Trouxe para a temática da nova música popular (a música da segunda geração da bossa-nova) o nordestino, o negro, o índio, o deserdado, o que não se havia

alinhado ao modelo juscelinista [...] um ressaltado do brasileiro [...] Caetano Veloso, baiano do Recôncavo, reconhece, num parêntese elucidativo [...]: “Na verdade o modalismo nordestino chegava a nós mais através do carioca Edu Lobo do que da divisa da Bahia com o Pernambuco”. [...] o Brasil incorporou à cultura urbana os elementos fornecidos pelos índios, [...] pelos negros desterrados. [...] Uma peculiar desordem colonizadora dos portugueses dispôs a criação de uma raça nova [...] não reconhecida como tal. A imensidão territorial, os contrastes geográficos, as invasões estrangeiras localizadas vieram somar diferenças ao que já era diferente. No corpo dessa nova gente, objeto de paixão de Darcy Ribeiro, Sérgio Buarque de Holanda, Villa-Lobos e Tom Jobim, desenhou-se uma nova cultura [...] Era dessa gente e dessa cultura [...] que a juventude [...] estava querendo tratar. Edu Lobo estabeleceu a síntese-em-movimento (Dias em Lobo 1994: 10-13).

Na frase [de Edu Lobo: “hoje é possível dar um tratamento moderno a músicas antigas”] encontra-se o que nos parece o sumo de seu projeto. Fazer música que poderia ser antiga, porque haurida em pesquisa do folclore, buscada nos ecos de repertórios ultrapassados, mas dotados de validade por ter sido enraizado no que se acredita ser folclórico, é procedimento de autenticidade. Mediante “tratamento nobre” de material obtido nessas buscas, o que em princípio quer dizer enriquecimento harmônico, cria-se uma espécie de “velho novo” (Cavalcanti 2007: 304).

A Fig.9 ilustra a articulação Vm7 \square I7M em versos de “Upa, neguinho” de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri (Lobo 1994: 265-267). Essa canção tomou parte do musical “Arena conta Zumbi” de Guarnieri e Augusto Boal, que estreou em São Paulo em 1965. E nesse cenário, associada ao modal, ao sonho de redenção, ao tropical e ao “programa nacional popular” (Cavalcanti 2007: 10), o Vm7 participa daquilo que Caetano Veloso caracterizou como “glamourização da heroicidade” da história de:

Zumbi dos Palmares, o líder escravo negro que criou o maior e mais famoso quilombo – aldeia de escravos rebelados – da história da escravidão no Brasil. A ideia de um território livre conquistado por ex-cativos corajosos se prestava naturalmente a todo tipo de alusão ao governo militar e à nossa falta de liberdade sob ele (Veloso 1997: 83).

a)

U - pa, ne - gui - nho naes - tra - - da U - pa, prá - lá e prá - cá

aberturas sugeridas por Lobo (1994: 267)

Am7/D⁹ D7M⁶₉ Am7/D⁹ D7M⁶₉

D:	"Vm"	I	"Vm"	I
	"d"	T	"d"	T

b)

Ca - po - ei - ra, pos-soen-si - nar Zi - qui - zi - ra, pos-soen-si - nar Va - len - ti - a, pos-soen-si - nar

D7M⁶₉ Am7/D⁹ D7M⁶₉ Am7/D⁹ D7M⁶₉ Am7/D⁹

D:	I	"Vm"	I	"Vm"	I	"Vm"
	T	"d"	T	"d"	T	"d"

Fig.9 - A dominante menor em versos de “Upa, neguinho” de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, c.1965

Emblemáticas, as canções “Berimbau” e “Upa, neguinho” ilustram aqui os préstimos funcionais do matiz dominante menor na paleta de uma MPB que participa na consolidação do chamado “grau dez da sonoridade brasileira” (Tatit 2004: 46). Para ampliar um pouco a amostragem, a Fig.10 reúne outros casos. Versos também influentes que, rememorando sotaques brasileiros deste “Vm7” – “que, evidentemente, por ser menor não possui função de dominante propriamente dita” (Menezes 2002: 40) –, podem igualmente ressaltar conotações associadas a essa figura de harmonia. Tais casos possuem pontos de contato, explícitos ou remotos, com a Bossa Nova, assim vale reler um comentário musicológico da época. Em 1960 e com uma fórmula um tanto hermética, Brito já destacava a dominante menor como um “dos característicos da estruturação” da “concepção musical bossa-nova”:

Sequências de acordes tais que, sendo u a fundamental do 1º e v a do 2º, o acorde sobre u seja menor e o sobre v maior ou menor, guardando individualmente as notas u e v a relação: u é dominante (5º grau) de v na escala tonal, maior ou menor, que tem v por 1º grau. Ex.: [...] Sol menor – Dó maior. Estas sequências se assemelham àquelas em que uma dominante qualquer é seguida pela sua resolução ortodoxa [...], exceto quanto ao caráter maior, trocado pelo menor, no acorde que anteriormente desempe-

nhava a função dominantal (Brito 1968: 28)⁵

a) “Estrada do sol”, Tom Jobim e Dolores Duran, 1958

Me dê a mão va-mos sa - ir prá ver o sol_____

Gm7	Am7	Gm7	F7M	Cm7	F7M	Cm7
F: IIIm7	IIIIm7	IIIm7	I7M	"Vm"	I7M	"Vm"
			T	"d"	T	"d"

b) “Garota de Ipanema”, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1962, compassos iniciais da Introdução conforme a versão em “The Composer of Desafinado, Plays”, EUA, Verve Records, 1963 (cf. Dietrich 2008: 73-88)

F ⁹	Cm7	F ⁹	Cm7	F ⁹	Cm7	F ⁹	Cm7
F: I	"Vm"	I	"Vm"	I	"Vm"	I	"Vm"
T	"d"	T	"d"	T	"d"	T	"d"

⁵ Merhy (2001: 98) traz uma listagem de canções bossanovistas que empregam o Vm.

c) "Tamanco no Samba", Orlandivo e Helton Menezes, 1962 (cf. Merhy 2001: 334)

Sam-ba blem____ blim blau____ Ta - man - co ba - tu - can - do no quin - tal____

	Fm7	Cm7	Fm7	Cm7
Fm:	Im	"Vm"	Im	"Vm"
	T	"d"	T	"d"

d) "O amor que acabou", Chico Feitosa e Luiz Fernando Freire, 1962
di)

Meu____ a - mor La - men - to não po - der____

	G6	Dm7	G6
G:	I7M	"Vm"	I7M
	T	"d"	T

e) "Nós e o mar", Roberto Menescal e Ronaldo Boscoli, 1963 (cf. Merhy, 2001: 281)

Lá se vai mais um di - aas - sim____

	C7M	Gm7	C7M	Gm7
C:	I	"Vm"	I	"Vm"
	T	"d"	T	"d"

f) "Pau-de-arara (Comedor de gilete)", Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, 1964

xaxado

Eu um di - a can - sa - do que ta - va da fo - me queeu ti - nha eu não ti - nha na - da que fo-me queeu ti - nha

A Em7/A A Em7/A A

A:	I	"Vm"	I	"Vm"	I
	T	"d"	T	"d"	T

g) "Salvador (homenagem a Baden)", Egberto Gismonti, 1968

Dm9 Am9 Dm9 Am9

Dm:	Im	"Vm"	Im	"Vm"
	T	"d"	T	"d"

h) "Joana dos Barcos (Beira-Mar)", Ivan Lins e Vitor Martins, 1975

Jo - a - na so - nhou Comos ho - mens do mar a seus pés

C7M C7sus4 Gm7/C

C:	I	"Vm"
	T	"d"

i) "Anoiteceu", Francis Hime e Vinicius de Moraes, 1976

A luz mor-reu___ O céu per - deu a cor___

Cm7 C7sus4 Cm7 C7sus4 Cm7

Gm7/C Gm7/C

Cm: I "Vm" I "Vm" I

T "d" T "d" T

j) "Oxum", Johnny Alf, 1978

Final

O - ra yê yê, O - xum! O - ra yê yê, O - xum! O - ra yê yê, eh! Mi-nha mãe"_____

E6 Bm7 E6 Bm7 C#m7 Bm7 E6

E: I "Vm" I "Vm" VIIm7 "Vm" I

T "d" T "d" T "d" T

k) "Cara de índio", Djavan, 1978

Ín-dio ca - ra pá-li - da Ca-ra de ín - dio Su - aa - ção é vá - li - da Va - li - dao ín - dio

Bb/F Bb/Ab Bb/F Bb/Ab Fm7 Fm/Bb Fm7 Bb/Ab

Bb: I "Vm" I

T "d" T

l) “A banda do Zé Pretinho”, Jorge Ben Jor, 1978

Pa - ra a - ni - mar a fes - ta

F#m7 Bm7 C#m7 F#m7

F#m: I IV "Vm" I

T S "d" T

Zam - bá, Zam - bé, Zam - bí, Zam - bó, Zam - bú

F#m7 Bm7 C#m7 F#m7

F#m: I IV "Vm" I

T S "d" T

Cri - ou - lo Rei! Cri - ou lo! Cri -

F#m7 Bm7 C#m7

F#m: I IV "Vm"

T S "d"

Fig.10 - A dominante menor em versos da MPB dos finais da década de 1950 aos finais da década de 1970

Enquanto isso, outro cenário musical urbano, modernizador e brasileiro foi se configurando em torno de um grupo de jovens “compositores, sobretudo cancionistas, na sua maioria mineiros, poetas e instrumentistas que produziram um vasto repertório musical, principalmente na década de 1970” (Nunes 2005: 3): o chamado “Clube da Esquina”. A Fig.11 reúne uma mini-antologia com trechos de canções deste famoso clube, e neles ouvimos imbricados a outros processos e recursos os sentidos dos versos e as conotações associadas ao Vm7 interagindo na composição desta outra música “local”.

O comentário anterior, a respeito da “pegada”, do modo de cantar e tocar, e também de produzir, gravar, mixar etc., se renova nestas menções em pauta (Fig.11 e 12) que podem apenas refrescar memórias e sugerir consultas

aos registros audiovisuais. Tais ressalvas, sempre necessárias quando se adota a *leadsheet* em estudos de música popular, são particularmente oportunas aqui, já que, extrapolando as acéticas racionalizações das alturas musicais, os sentidos da dominante menor só se tornam inteligíveis funcionalmente. Isto é, seus efeitos dependem de uma indecomponível interação entre códigos e ambiências, informações contextuais e diversas em que componentes musicais ou não, sonoros ou não, se confundem numa dança de sinais efêmeros e imprecisos que estimulam o denso cruzamento de sensações, experiências, decifrações e envolvimento.

Aludindo a essa espécie de captação em bloco de um *éthos* clube-esqui-neiro, por vezes retoma-se o sofisticado ismo: modalismo (harmonia modal, dominante modal, etc.). O sentido é escorregadio, pode abarcar coisas muito além dos tons e semitons objetivamente dispostos no interior de uma oitava. Na teoria recentemente produzida no Brasil encontramos um comentário que não é precisamente sobre o Clube da Esquina, mas vem a propósito:

Comparemos a música tonal a uma comunidade organizada e limitada, com regulamentos e estatutos próprios, mapas e roteiros, onde a harmonia seja a fina flor da sociedade. Modalismo é tudo que está fora das muralhas dessa comunidade; é o universo; é o restante da música, a própria liberdade. [...] Aqui, cifras e análises harmônicas (inspiradas e criadas no tonalismo) podem ser precárias ou inúteis. [...] o tonalismo constrói um castelo extremamente elaborado e delicado; o modalismo o derruba de um só golpe, instalando em seu lugar uma fazenda imensa; o homem volta ao contato com a terra, ainda que as memórias do castelo continuem profundamente enraizadas. [...] a música hoje tem a tendência de linguagem cada vez mais voltada ao modalismo, posto que o tonalismo, demasiadamente pragmático, não oferece estímulo suficiente para a contemplação, exaltação e desejo de participação do homem contemporâneo. Estamos vivenciando a volta às origens (Guest 2006a: 36).

a) “Canção do Sal”, Milton Nascimento, 1967 (cf. Guest 2006b: 24 e 119; Tiné 2008: 141-144)

Trabalhando sal É o amor o suor que me sai

D Am7

D: I "Vm"
T "d"

b) “Pai grande”, Milton Nascimento, 1969 (cf. Nunes 2005: 73)

Meu pai grande in - da me lem - bro e que sau - da - de de vo - cê

G G Dm7/G

G: I I "Vm"
T T "d"

c) “Vera Cruz”, Milton Nascimento, Márcio Borges e Ronaldo Bastos, 1969 (cf. Borges 1996: 183-185)

... da mor - te que so - nhei nas coi - sas deum o - lhar

Bb13 **Eb7M** **Dm9** **Gm7**
Gm: (V/bVI) bVI "Vm" I
 S "d" T

d) “Nuven Cigana”, Lô Borges e Ronaldo Bastos, 1972 (cf. Nunes 2005: 64)

Coda

Se vo - cê dei-xar o co - ra - ção ba - ter sem me - do

Cm7 **Dm7** **Gm7**
Gm: IVm "Vm" Im
 S "d" T

e) “Tudo o que você podia ser”, Lô Borges e Márcio Borges, 1972 (cf. Nunes 2005: 162-164)

Sol e chu - va, vo - cê so - nha - va

Dm7 **Am7** **Dm7** **Am7**
Dm: Im "Vm" Im "Vm"
 T "d" T "d"

Tu-do que vo - cê que - ri - a ser

Gm7 **Am7** **Dm7** **Gm7** **Dm7** **Gm7**
Dm: IVm7 "Vm" Im IVm Im IVm
 S "d" T S T S

f) “Um gosto de sol”, Milton Nascimento e Fernando Brant, 1972 (cf. Nunes 2005: 143-144)

Al-guém que vi de pas-sa-gem Nu-ma ci-da - dees-tran-gei - ra Lem-brou os so - nhos

C	G ₇ C	Gm ₇ C	Fm7	C	
C:	I	I7M ^{9(no 3)}	"Vm"	IVm7	I
T	T	"d"	S	T	

g) “Para Lennon e McCartney”, Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant, 1970

Eu sou da A - mé - ri - ca do Sul Eu sei, vo - cês não vão sa - ber

Cm	Gm	Cm	Gm	
Cm:	Im	"Vm"	Im	"Vm"
T	"d"	T	"d"	

Masa-go-ra sou cow-boy Sou do ou-ro, eu sou vocês Sou do mundo, sou Minas Gerais Por que vo-cês não sa-bem...

Fm	Gm	Ab7M	Gm	Fm	Gm	Ab7M	Cm	
Cm:	IVm	"Vm"	bVI7M	"Vm"	IVm	"Vm"	bVI7M	Im
T	"d"	S	"d"	S	"d"	S	T	

Fig.11 - Amostragem da dominante menor em versos do Clube da Esquina

Na canção “Para Lennon e McCartney” (Fig.12g) o Vm, em meio a tantas outras coisas, pode ser ouvido como um marcador da condição local (“sou da

América do Sul”, “sou Minas Gerais”) que se afirma em contraste e identificação com o outro (“eu sou vocês”) que neste caso, comenta Lô Borges, refere-se aos aclamados cancionistas britânicos: “eu estava pensando na parceria do John e do Paul... nas parcerias, né? A gente aqui fazendo as nossas... e eles nunca vão saber” (Borges 1996: 239-240). Então, tratando desta MPB, vale observar que, esporadicamente, também no multicolorido estoque de recursos manipulados pelos *Beatles*, a *nonsense* dominante menor encontrou função em canções que, desde então, fazem sentido para muita gente. Nesse outro repertório, sabemos que as imbricações entre imagens, anseios, atitudes, palavras cantadas, acordes e melodias são igualmente dotadas de peculiaridades admiráveis.

Na Fig.12 alguns versos foram escolhidos para representar essa audiovisualidade da dominante menor beatliana. Em “*I’ll Get You*”, francamente em Dó-maior, a menção ao “fingir” se faz acompanhar por um dissimulado Gm. Em “*She’s Leaving Home*”, o Vm7 parece assinalar que aquela manhã de quarta feira não seria como as outras. Brincando com as palavras em “*Strawberry Fields Forever*”, o Vm7 ajuda a criar a paisagem onírica dos tempos da infância. Os versos de nostalgia futura de “*Things we said today*”, “me lembrarei das coisas que dissemos hoje...”, são pré-ambientados pelos sons de um Vm que ouvimos nos momentos iniciais da canção (“Você diz que vai me amar...”).

a) “*I’ll Get You*”, John Lennon e Paul McCartney, 1963

It's not like me _____ to pre - tend, But I'll get you, I'll get you in the end, Yes I

C	Gm	C	Am
C:	"Vm"	I	VIm
T	"d"	T	T

will, I'll get you in the end _____ Oh yeah, Oh yeah.

F	G7	C	G7
IV	V	I	V
S	D	T	D

b) "She's Leaving Home", John Lennon e Paul McCartney, 1967

canto

Wed's - day morn-ing at five o'clock as the day be - gins

harpa

E Bm7 F#m7 C#m

E: I "Vm" IIIm7 VIIm7

"d"

c) "Strawberry Fields Forever", John Lennon e Paul McCartney, 1967

Let me take you down cause I'm goin' to Strawberry Fields

Bb Fm7

Bb: I "Vm" T "d"

d) "Things we said today", John Lennon e Paul McCartney, 1964

You say you will love me if I have to go

Am Em Am Am Em Am

Am: Im "Vm" Im "Vm" Im T "d" T "d" T

Fig.12 - A dominante menor em versos beatlianos

Transgressão acordada: à guisa de considerações finais

Com este sobrevôo a uma fragmentada e parcial coleção de casos e comentários, podemos dar fechamento ao texto considerando que: sim, a dominante menor possui função cadencial no seio da tonalidade harmônica. Mas, para que tal função se efetive, o caráter desviante dessa figura deve ser preservado. Vale dizer: a negação da dominante menor é, ao mesmo tempo, seu elogio e reconhecimento, a força da expressão conta com a sua não aceitação. Na esfera do tonal – a única que lhe é então possível – é conveniente que essa dominante menor seja mesmo percebida como um erro da norma que, é claro, defende a dominante maior, o V com sensível que, colateralmente e por contraste, realça também a inteligibilidade do Vm como uma diferença, um sinal sonoro contravenor capaz de denotar alguma contra normalidade. Tal metáfora da divergência, vale insistir, só alcança pleno efeito quando ressoa enxertada no âmbito da tonalidade contemporânea, posto que na esfera modal a desobrigatoriedade da sensível não chega a causar a mesma estranheza. Contando com a inteligência desta transgressão é que este acorde perfeito menor, simples e consonante, se fez ouvir como tensão.

Então, a decantada impropriedade lógica da dominante menor é, paradoxalmente, o seu salvo conduto. Se esta função se tornar norma, seu valor de contravenção cai no vazio. E isso deve ser evitado, pois as figuras de contravenção são patrimônios caros da cultura, são recursos rejuvenecedores, revitalizadores. Se for assimilada como autêntica, isenta de alteridade, os traços de mistura mal acomodados nesta contra cadência podem sofrer compatibilização e se diluir numa indesejada síntese. Algo inconveniente para muitos que, ainda acreditando na validade artística da distinção entre acordes maiores e menores, percebem que a condição de atrito e inomogeneidade é algo que a música não deve simplesmente desconsiderar. A cultura tonal nos fez pensar que sim: para tudo na vida existe um acorde. E isso deu margem para que, sorratamente, em meio ao vasto conjunto de harmonias disponíveis para expressar a plenitude da natureza humana, inventássemos um lugar para essa inconsistente e desnaturalizada dominante menor. Uma harmonia infundada, antimonocordista e antiabsoluta que, incomodando a suposta coerência da teoria tonal,

goza a prerrogativa daquelas funções musicais que se justificam por motivações que estão à margem das notas.

Em síntese, essa dominante peculiar mostra-se conveniente aos ideários modernizadores ou revisionistas que apregoam uma recuperação de valores de épocas pretéritas, uma utópica restauração do estado natural do homem. É um emblema do desmerecimento das engrenagens evolutivas e universalizantes que querem nos fazer “livres” impondo intelecções racionais enrijecidas em obrigatoriedades. Uma dominante diletante, pois “nada se opõe mais ao diletantismo do que princípios fixos e sua aplicação rigorosa” (Goethe 2005: 245). Rogando simplicidade, é uma desarmonia incivilizada que, pactuada com os hábitos do “*bon-sauvage*”, rousseaunianamente, afronta a culta e complexa tonalidade que, atônita, vê sua corretíssima e autêntica dominante maior ser difamada como artificiosa, antinatural e falsa, a insensível dominante dos dominadores.

Associada à ausência da sensível, a alusão aos modalismos litúrgicos, aos rituais e mitos que a razão esclarecida quis desmerecer, a dominante menor adéqua-se ao anseio de restabelecimento de algo sagrado ou espiritual. Sem sensível e sem trítone, “sem lenço e sem documento”, esse Vm expressa a elevada função de uma dominante que – goethianamente convicta da insuficiência do monocórdio – contempla também a natureza que está dentro de nós. Sem preparação nem resolução, sem ofensa ou perdão, a dominante menor guarda traços da imperfeição legítima que dispensa corretivos, os autoritários acidentes ocorrentes que temperam e tornam fingidamente perfeitas, maiores e iguais as dominantes da “bela natureza”. Menor e rara, essa incorreta dominante está fora do programa convencionalmente ensinado pelos professores (Tagg 2009: 190), é um saber que não cai nos exames escolares e, por isso, guarda o frescor daquilo que ainda é intuitivamente descoberto. A dominante menor atua como aquelas palavras e concordâncias que, apesar de não constarem nos dicionários e gramáticas, usamos nas conversas, licenças poéticas ou bilhetes íntimos. Expressões que, mesmo garantindo perfeita comunicabilidade, estesia e funcionalidade, seguem na condição daquilo que está “errado” ou “não existe”.

Com outras escolhas, tal dominante menor importa para aqueles que se identificam ou são identificados como mestiços, bastardos, periféricos, sonhadores, birrentos ou ingênuos. Os incultos ou não escolarizados que negam valor à escolarização. Aqueles mesmos que, combinando recursos diversos (que não necessariamente incluem a dominante menor), querem ser ou são percebidos como inspirados, diferentes, originais, espontâneos, orgânicos e incompreendidos. Aqueles que falam e agem sem pensar, sem planos, premeditações ou ensaios, e mesmo errando são deificados como os que dizem as coisas mais puras, legítimas, belas e verdadeiras. Os antitécnicos desordenados que, sem querer querendo, criam novas técnicas e novas ordens. Os amadores profissionais que, adotando comportamento leigo, procuram se confundir ou ao menos não se distanciar demasiadamente das pessoas comuns.

Assim, a sua maneira, vale dizer que a dominante menor é um material musical que também atende àquela “necessidade romântica de expressão” que se intensifica na “idiossincrasia programática contra as convenções musicais” (La Fontaine 1990: 133). A dominante menor alcança efeitos de inovação através da negação das formas cadenciais convencionais. E tais efeitos dependem de uma dinâmica algo circular. Por um lado, apreendemos a dominante menor a partir daquilo que sabemos da dominante maior e, por outro, a convivência com a dominante menor interferiu na maneira como percebemos agora a canônica dominante maior. Essa idealização condescendente de que, sim, o acorde cadencial pode ser perfeitamente respeitado como naturalmente menor, harmoniza-se com concepções que defendem o não universal, o multicultural, o pós-colonial, o nacional, a cultura local, o anarco primitivismo, o relativismo cultural, o neotribalismo, o meu, e também os valores da comunicabilidade, sociabilidade e significação musical. Enquanto isso, vale assinalar, no averso dessas concepções (conteudistas), seguem vivos os esforços da outra posição (formalista) que não deixa o debate arrefecer: a ilógica ideia de uma dominante menor só é possível em “uma música que se rebaixa a objetivos extra-musicais” (Dahlhaus 1999: 70).

Refletindo sobre tudo isso, recuperando e parafraseando livremente algumas observações de La Fontaine (1999: 143) sobre a “dialética do material musical”, pode-se acrescentar que: a noção canônica de dominante é uma das

convenções musicais herdadas que nos fornecem um caso típico daquela dinâmica de contradições, *grosso modo*, conhecida como “dialética do esclarecimento”. A intenção de esclarecimento do caráter natural da dominante (i.e., um acorde perfeito, sempre maior e naturalmente posicionado à distância de quinta justa de sua resolução) se voltou contra si própria. A confiança cega na integridade da dominante esclarecida se converteu em mito. As leis objetivas do material se converteram em mito. E mito é o avesso do esclarecimento. Ao se instituir e se consolidar, o mito da dominante, um dos mais nobres materiais musicais detalhadamente construídos pelo tonalismo, fomentou a gestação de materiais que lhe são próximos e lhe apresentam oposição. A dominante menor é um destes materiais de oposição que ganharam lugar na música popular, uma solução de contra cultura, uma contra dominante. Por seu turno, ao se firmar como avesso, como algo que alcança efeitos através do conflito com a dominante normativa, a insurgente dominante menor se converteu ela mesma em dogma. Participando de amplos processos de enfrentamento dos mitos, de enfrentamento das convenções herdadas, o propósito da dominante menor também se inverteu contra si próprio e, a seu tempo, também se fez mito no âmbito dos materiais musicais que caracterizam determinada música popular dita brasileira. O avesso da dominante maior tornou-se um material novidadeiro, um protocolo técnico estereotipado ao qual devemos, ou podemos, nos submeter se desejamos enunciados musicais compromissados com aquilo que tem valor de fora da ordem. Como modelo de negação, a dominante menor tornou-se uma ordem, uma regra latente dotada de um rigor próximo ao das leis naturais, mais um dentre os avessos do avessos com os quais temos que conviver.

BIBLIOGRAFÍA

Alain, Oliver. 1968. *L'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Aldwell, Edward e Schachter, Carl. 1989. *Harmony and voice leading*. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.

Ashbrook, William e Harold Powers. 1991. *Puccini's Turandot: the end of the great tradition*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Attali, Jacques. 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores.

Biamonte, Nicole. 2010. "Triadic modal and pentatonic patterns in rock music". *Music Theory Spectrum* 32(2): 95-110.

Björnberg, Alf. 2007. "On aeolian harmony in contemporary popular music". En *Critical Essays in Popular Musicology*, ed. Allan F. Moore, 275-282. Aldershot: Ashgate Publishing.

Borges, Márcio. 1996. *Os sonhos não envelhecem*. Histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial.

Brito, Brasil Rocha. 1968. Bossa nova. En *Balanço da bossa*, ed. Augusto de Campos, 17-40. São Paulo: Ed. Perspectiva.

Burrows, John (ed.). 2006. *Guia ilustrado Zahar de musica clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Candé, Roland de. 1989. *A música, linguagem, estrutura e instrumentos*. Lisboa: Ed. 70.

Carter, Paul Scott. 2005. Retrogressive harmonic motion as structural and stylistic characteristic of pop-rock music. PhD, University of Cincinnati.

Cavalcanti, Alberto Roseiro. 2007. *Música popular: janela espelho entre o Brasil e o mundo*. Universidade de Brasília (Tese de Doutorado).

Dahlhaus, Carl. 1990. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press.

_____ 1999. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.

Damschroder, David. 2008. *Thinking about harmony*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ 2010. "Schenker, Schubert, and the Subtonic Chord". *Gamut*:

Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic 3(1): 127-166.

Davis, Andrew C. 2010. *Il Trittico, Turandot, and Puccini's late style*. Bloomington: Indiana University Press.

Descartes, René. 1992. *Compendio de música*. Madrid: Editorial Tecnos.

Dietrich, Peter. 2008. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP (Tese de Doutorado).

Doll, Christopher. 2009. "Transformation in Rock harmony". *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic* 2 (1).

Drabkin, Willian. 1996. "Um panorama da música de Beethoven". En *Beethoven: um compêndio*, ed. Barry Cooper, 214-226. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

Everett, Walter. 2004. "Making sense of rock's tonal systems". *Music Theory Online* 10(4).

Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. 2010. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp (Tese de Doutorado).

Goethe, Johann Wolfgang von. 2005. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial.

Grabner, Hermann. 2001. *Teoría general de la música*. Madrid, Akal Ediciones.

Guest, Ian. 2006a. *Harmonia*. v. 1. 2006b, v. 2. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar.

Hanslick, Eduard. 1992. *Do belo musical*. Campinas: Ed. Unicamp.

Harnoncourt, Nikolaus. 1990. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

Helmholtz, Hermann von. 1954. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. New York: Dover Publications.

Herrera, Enric. 1995. *Teoria musical y armonia moderna*, v.1. y v.2. Barcelona: Antoni Bosch.

Hull, A. Eaglefield. 1947. *Teoria e prática de la armonia moderna*. México: Ed. Centauro.

Jacquemard, Simone. 2007. *Pitágoras e a harmonia das esferas*. Rio de Janeiro: Difel.

Karg-Elert, Sigfrid. 2007. *Precepts on the polarity of sound and tonality*.

Victoria: Harold Fabrikant.

Kohs, Ellis. 1976. *Musical Form*. Boston: Houghton Mifflin Co.

Kostka, Stefan e Payne, Dorothy. 2004. *Tonal harmony*. New York: McGraw-Hill.

La Fontaine, Michel de. 1990. "Experiência artística em Arnold Schönberg: sobre a dialética do material musical". *Revista de Novos Estudos Cebrap* (27): 128-144.

La Motte, Diether. 1993. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor.

LaRue, Jan. 1989. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.

Lerdahl, Fred e Jackendoff, Ray. 2003. *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.

Levine, Mark. 1995. *The jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.

Lobo, Edu. 1994. *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed.

Lucas, Mônica Isabel. 2009. "O ensaio sobre a imitação da natureza na música de Johann Adam Hiller (1754)". *Revista do Conservatório de Música da UFPel* 2: 27-46.

Mattéi, Jean-François. 2007. *Pitágoras e os Pitagóricos*. São Paulo: Paulus.

McDonald, Chris. 2000. "Exploring modal subversions in alternative music". *Popular Music*, 19(3): 355-363.

Mendes, Gilberto. 1994. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp.

Menezes, Flo. 2002. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Merhy, Silvio Augusto. 2001. *Bossa Nova: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ (Tese de Doutorado).

Meyer, Leonard B. 2000. *El estilo en la música*. Teoria musical, história e ideologia. Madrid: Ed. Pirámide.

Miller, Horace Alden. 1930. *New harmonic devices: a treatise on modern harmonic problems*. Boston: Oliver Ditson Co.

Moore, Allan. 1995. "The so-called 'flattened seventh' in rock". *Popular Music*, 14(2): 185-201.

Nattiez, Jean-Jacques. 1984. Harmonia. En *Enciclopédia Einaudi* 3: 245-271. Porto: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.

Nettles, Barrie e Graf, Richard. 1997. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music.

Nunes, Thais dos Guimarães Alvin. 2005. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Instituto de Artes, Unicamp (Dissertação de Mestrado).

Pease, Frederick. 2003. *Jazz composition*. Boston, MA: Berklee Press.

Piston, Walter. 1993. *Armonia*. Barcelona: Labor.

Platão. 1990. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.

Rameau, Jean-Philippe. 1986. *Traite de L'harmonie réduite ci son principe naturels*. París: Klincksieck.

Ratner, Leonard G. 1992. *Romantic music: sound and syntax*. New York: Schirmer Books.

Rawlins, Robert e Bahha, Nor Eddine. 2005. *Jazzology*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Ridley, Aaron. 2008. *A filosofia da música*. São Paulo: Ed. Loyola.

Rosen, Charles. 2000. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp.

Rousseau, Jean-Jacques. 2007. *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal.

Rowell, Lewis. 2005. *Introduccion a la filosofia de la musica*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Salzer, Felix e Shachter, Carl. 1999. *El contrapunto en la composición*. Barcelona: Idea Books.

Salzer, Felix. 1990. *Audición estructural*. Barcelona: Ed. Labor.

Schenker, Heinrich. 1990. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical.

Schoenberg, Arnold. 2001. *Harmonia*. São Paulo: Ed. Unesp.

_____ 2004. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera.

Schuback, Márcia Sá Cavalcante. 1999. *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern*. Rio de Janeiro: Ed. URFJ.

Silva, Vladimir. 2005. "Uma análise da paixão segundo São Lucas de Krzysztof Penderecki". *Per Musi* 11:19-43.

Steinberg, Michael. 2008. *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Tagg, Philip. 2003. "Analisando a música popular: teoria, método e prática". *Em Pauta* 14 (23): 5-42.

_____. 2009. *Everyday tonality: towards a tonal theory of what most people hear*. New York & Montréal: The Mass Media Scholars' Press, Inc.

Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

Tiné, Paulo José de Siqueira. 2008. *Procedimentos modais na música brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP (Tese de Doutorado).

Ulehla, Ludmila. 1994. *Contemporary harmony*. Advance Music.

Veloso, Caetano. 1997. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

Weber, Max. 1995. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp.

Wienpahl, Robert W. 1972. "Modality, monality and tonality in the sixteenth and seventeenth centuries: II". *Music & Letters*, 53(1): 59-73.

Winkler, Peter K. 1978. "Towards a theory of popular harmony". *Theory Only* 4(2):3-26

Zamacois, Joaquín. 1945. *Tratado de armonia*. Barcelona: Labor.

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Professor no Departamento de Música da UDESC (Florianópolis, Brasil) onde atua nas áreas de teoria, harmonia, contraponto e análise musical. É membro dos grupos de pesquisa "Processos músico-instrumentais" (UDESC) e "Música Popular: história, produção e linguagem" (UNICAMP). Sua pesquisa atual investiga repercussões do ideário romântico na valoração da música popular contemporânea.

Cita recomendada

Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. 2013. "Dominante menor e música popular no Brasil entre os anos de 1960 a 1980: vale ferir a norma tonal?". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]