

O SAMBA E A ZAMBA: DIÁLOGOS E AMBIGUIDADES NA *ZAMBA DE UNA SOLA NOTA*, DE ERNESTO MÉNDEZ

Stanley Levi Nazareno Fernandes¹

Resumo

Analisa-se a obra *Zamba de una sola nota*, do compositor Ernesto Méndez (Paraná, Argentina, 1968). A obra é representativa do movimento violonístico contemporâneo do *folclore* argentino, que até o presente permanece largamente desconhecido no Brasil. Procurou-se adotar, em consonância com os paradigmas musicológicos vigentes, uma abordagem abrangente, que complementasse a consideração estritamente textual da obra com a incorporação de outras fontes, como gravações, performances ao vivo, entrevistas, etc., obtidas e tratadas no contexto de uma investigação de caráter etnográfico (trabalho de campo realizado em 2014). Os dados assim reunidos foram então conjugados a uma análise estrutural completa, baseada na metodologia do prof. Dante Grela, da UNR, que é endógena ao contexto de produção da obra. Os resultados revelaram a ocorrência alternada de aproximações e afastamentos entre o modelo folclórico e a obra, em uma discursividade musical em geral mais sugestiva do que assertiva, e corroboraram a eficácia de alguns métodos musicológicos associados às *viradas performáticas*.

Palavras-chave: Análise musical. Ernesto Méndez. Música latino-americana. Violão. Zamba.

BETWEEN SAMBA AND ZAMBA: DIALOGUES AND AMBIGUITIES IN ERNESTO MÉNDEZ'S *ZAMBA DE UNA SOLA NOTA*

Abstract

This paper analyses the *Zamba de una sola nota*, by the composer Ernesto Méndez (Paraná, Argentina, 1968), which is representative of the contemporary guitar movement of the Argentinian, to the present largely unknown outside Argentina. The aim was to embrace a larger view of the work, in consonance with current musicological paradigms, adding to the strict textual consideration of the work the use of other sources of data, like recordings, live performances, interviews, etc., obtained and treated in the context of a research of ethnographical character (fieldwork done in 2014). This data was combined with a structural analysis based on a methodology by prof. Dante Grela, of the UNR, endogenous to the context of production of the work. The results show the alternate occurrences of approximations and deviations between the work and its folkloric model, a discourse generally more suggestive than affirmative, and corroborate the efficacy of some of the musicological methods associated with the *performative turns*.

Keywords: Musical analysis; Ernesto Méndez; Latin American music; Guitar; Zamba.

1 Introdução

Assim como no Brasil e em grande parte da América Latina, o violão é o instrumento nacional da Argentina, e sua presença é marcante naquelas músicas consideradas tradicionais nesse país, como o tango

1. Professor de violão da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutorando em doutorado em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas gerais (UFMG). Contato: stanley.fernandes@uemg.br

e o *folclore*². Dentro desta última, ou, mais especificamente, do que alguns autores chamam de *proyección folclórica* (FERNANDES, 2014; CORONEL, 2017) se situa um movimento contemporâneo que, nas últimas décadas, tem produzido uma grande quantidade de música instrumental para violão, movimentando uma cadeia produtiva que vai desde a composição e edições impressas até as várias práticas performáticas (incluindo as não notadas) e gravações em áudio e vídeo (CORONEL, 2017; FERNANDES, 2014).

Como é frequente no universo do violão, essas práticas são levadas a cabo sobretudo por compositores-violonistas, num fazer característico que sublinha as vinculações entre composição e performance, mais bem descrito pelo conceito de *tocautoria*³. Essa característica, por si só, já demanda um exame analítico transcendente à partitura, em consonância com certos princípios da musicologia hodierna que adotamos neste trabalho: análise da obra em seu contexto, sua função social, e crítica de alguns paradigmas vigentes, como a própria noção de *obra* (deslocada pela *tocautoria*) e o modelo de produção *compositor > intérprete > ouvinte*.

O entrerriano Ernesto Méndez (Paraná⁴, Argentina, 1968), autor da obra analisada, é um destes *tocautores*, e se destaca no panorama do movimento que ora descrevemos por sua sólida atuação nos palcos, edições de partituras e atividade como professor nas universidades Autônoma de Entre Ríos (UADER) e Nacional do Litoral (UNL).

A *Zamba de uma sola nota* está publicada na coleção *Piezas argentinas para guitarra* (MÉNDEZ, 2004). A tradição folclórica a que se refere o título (*zamba*) é uma dança de casal característica da Argentina⁵, de andamento lento e construída sobre a ambiguidade métrica entre 3/4 e 6/8 que é habitual no folclore hispano-americano.

1.1 Análise

Embora as diversas *viradas* (a *linguística*, a *etnográfica* e a *performática*) pelas quais passou a musicologia contemporânea (NATTIEZ e BARRY, 1982; COOK, 2014, p. 24-32 e 249-251; VOLPE, 2017, 169-171) já datem de algumas décadas, o paradigma contemporâneo da análise, ao menos em alguns contextos, ainda tenta se reconciliar com a pluralidade de objetos, objetivos, métodos, etc. que esses movimentos foram legando (VOLPE, 2017, p. 170-172). Se entendermos “análise” num sentido mais abrangente, como procedimentos de aprofundamento do conhecimento em relação a uma obra, objeto musical, ou prática musical (social), várias tradições (musicologia, teoria musical/análise, etnomusicologia, *performance studies*, etc.) apresentam soluções próprias que parecem às vezes irreconciliáveis, com terminologias que pouco dialogam entre si (VOLPE, 2017, p.169-170).

À luz dessa problemática, o presente trabalho é um intento analítico que, embora tenha seu eixo numa análise que se possa considerar “tradicional” (no sentido de que boa parte dos seus esforços se concentram em desvendar as estruturas e relações imanentes à obra, como manifestas na partitura), procura aliar a ela dados e reflexões advindos de outras fontes e métodos, mirando especialmente na performance, como quer Cook (2014), mas fazendo-o de modo que os dados gerados produzam sentido em seu conjunto, integrem-se.

2. O conceito, na Argentina, difere do que se entende por folclore no Brasil, significando tanto um cancionero popular anônimo quanto a música popular urbana por ele influenciada, e que pode inclusive ser exclusivamente instrumental.

3. O conceito, em linhas gerais, aborda composição e performance não como duas práticas separadas, mas como polos conceituais indissociavelmente imbricados numa mesma, e que é levada a cabo por um agente composto (violonista + violão). O objetivo é focar as vinculações, mais que os afastamentos, entre essas práticas e agentes, aproximando-nos do fazer musical especificamente violonístico. Adicionalmente, o conceito está sempre atento ao contexto social de produção dessas práticas e suas implicações nos produtos artísticos e nos agentes da *tocautoria*.

4. Paraná é a capital da província argentina de Entre Ríos. Não confundir com o estado brasileiro homônimo.

5. Cardoso (2006, p. 88) afirma que “é a dança nacional argentina”.

Com isso, esperamos não apenas uma modesta contribuição, através de um “estudo de caso” e de experimentos metodológicos à Análise, mas também apresentar ao leitor uma potente tradição violonística ainda pouco disseminada fora de seu país de origem, apresentando para isso uma interpretação analítica coerente.

Rogério Vasconcelos (2017a, p. 77-78), ao se perguntar, no contexto de sua discussão sobre *Escritura e Escuta*, “o que pode revelar uma análise?”, reflete que “se a análise pode esclarecer alguns aspectos relacionados ao processo de composição [e aqui, esperamos, também da performance e outras práticas – N.A.], é inútil para circunscrever os limites dos sentidos possíveis que a experiência da arte encontra em nós”.

Na esteira desse pensamento, ressaltamos não pretender que os resultados se reduzam a indicações, ao menos não diretas, de performance, nem num catálogo de procedimentos composicionais, nem como uma espécie de “guia definitivo” para a escuta. Antes, miramos a confecção de uma exegese particular, entre tantas possíveis, e que possa, agora sim, fornecer subsídios, inspiração, para estas – performance, composição, escuta – e outras atividades.

2 Metodologia

Para o estudo da obra, foram adotados os seguintes procedimentos:

- a) revisão bibliográfica (textos escritos);
- b) visita a seu local de produção e conversa com nativos acerca do gênero e do movimento folclórico (trabalho de campo);
 - b.1 aulas e entrevista com o autor e outros especialistas em folclore argentino;
- c) análise de gravações, especialmente Méndez (2014a);
- d) performance da obra;
- e) análise estrutural com base na metodologia Grela (1985), nativa.

Na revisão bibliográfica (A) foram estudados textos auxiliares (partituras excluídas) sobre o folclore (especialmente CARDOSO, 2006; CORONEL, 2010; 2014; IRAVEDRA, 2014, além de artigos de jornais e revistas locais, que ajudaram a entender o papel do gênero Zamba nesse contexto e algumas de suas características (andamento, estrutura, etc.).

O trabalho de campo (B) foi realizado nas cidades de Rosario, Paraná e Santa Fé, na região chamada de *litoral argentino*, no mês de abril de 2014, com duração aproximada de 30 dias. Ele ocorreu como desdobramento de duas experiências anteriores nos anos de 2007 (Rosario) e 2010 (La Plata), durando respectivamente 7 e 6 meses. Estas últimas, embora não fossem trabalhos de campo *strictu sensu*, serviram para “aclimatar” o pesquisador e ofereceram um contato inicial com diversas características culturais diretamente vinculadas ao presente trabalho (dentre as quais, destacadamente, o idioma/dialeto local, o *folclore* e algumas práticas violonísticas). O trabalho de campo em si incluiu:

- a) entrevistas (semiestruturadas e espontâneas) com nativos e praticantes do folclore (músicos, apreciadores e dançarinos),
- b) estudos com especialistas locais (AGUIRRE (2014), ASCÚA (2014), AUSQUI (2014), CORONEL (2014a), FIGUEROA (2014), MÉNDEZ (2014), NERI (2014), entre outros). Estes tomaram a forma de aulas regulares de violão (com foco no repertório folclórico), e/ou consultas por e-mail acerca de questões específicas e/ou entrevistas semiestruturadas;

c) observação participativa das práticas folclóricas urbanas, entre elas as festas (peñas) onde a Zamba é dançada.

A análise de gravações (C) (principalmente da própria obra – em especial FERNANDES, 2014; e MÉNDEZ, 2014a – mas também, eventualmente de forma secundária, de inúmeras outras zambas para violão ou outros instrumentos, conforme disponíveis no *youtube* à época da pesquisa) foi feita por meio da audição e visualização repetidas. No caso da obra, isso foi feito reproduzindo-a por inteiro ou concentrando-se em partes específicas sob análise naquele dado momento, com ou sem acompanhamento da partitura. Essas audições serviram de base para aplicação da metodologia Grela, de forma complementar à partitura.

A performance (D) foi feita a partir do estudo contínuo da obra ao longo de vários meses, desde sua leitura inicial prévia ao trabalho de campo, passando por um estudo intensivo em campo (inclusive auxiliado pelo próprio compositor) até estudos de maturação posteriores, vindo a ser executada em público cerca de cinco vezes, uma delas no recital de fechamento da pesquisa da qual deriva este trabalho (dez/2014). O estudo se beneficiou da escuta das gravações de referência.

2.1 Metodologia Grela

A metodologia analítica do professor Grela, empregada na análise estrutural (F), foi desenvolvida desde os anos 70 até o início dos anos 80 e passou por diversas mudanças desde então (infelizmente, até a presente data, só está disponível em uma apostila de 1985). No Brasil, é conhecida principalmente no Rio Grande do Sul e em Minas Gerais. Por essa razão, vale repassar, rapidamente, alguns de seus princípios básicos.

Ela se organiza em torno de seis grandes áreas, conforme a seguir.

1. *Análise estatística*: contagem, classificação e tabulação de estruturas sonoras ou suas relações.
2. *Análise paramétrica*: análise de parâmetros musicais, sejam elementares (características básicas do som, como altura – harmonia, perfil melódico, etc. –, duração – ritmo, andamento, métrica/hipermétrica, etc. –, timbre, intensidade, localização espacial, etc.) ou compostos (articulação, textura, etc.).
3. *Análise articulatória*: refere-se à construção da estrutura, dividindo e organizando as chamadas *unidades formais* (UF, partes da música) em *graus* (hierárquicos), conforme seu tamanho. Estabelece uma tipologia das conexões entre as UF e organiza a *magnitude* dessas conexões.
4. *Análise comparativa*: relaciona as UF, nomeando-as e comparando-as, e classificando essas relações a partir de vários graus de *semelhança/dessemelhança*.
5. *Análise funcional*: estabelece *funções* (sintáticas) para as UF (exposição, transformação, introdução, transição, etc.). Importante para este trabalho são os conceitos de *polifuncionalidade*⁶ e *modulação da funcionalidade*⁷.
6. *Análise interrelacional*: com base nos dados das fases anteriores, observa as diversas relações possíveis entre os dados obtidos enquanto procura reconstituir a obra. A consideração das chamadas *tendências múltiplas* tem especial impacto na *Zamba de una sola nota*.

6. Fenômeno que ocorre quando uma UF tem diferentes funções.

7. A função exercida pela UF varia no tempo.

O autor enfatiza, antecipando os *performative turns* da Análise Musical, que “(...) a realidade sonora concreta (ou seja, a música como tal) deve servir como ponto de referência a partir do qual se desenvolve o labor analítico (...)” (GRELA, 1985, p.1).

3 Análise

Os dados obtidos com base nos diversos procedimentos foram apresentados em conjunto. Procurou-se deixar que as análises interferissem mutuamente ao máximo, apresentando a síntese de todas elas e suas interações num texto único, no qual a análise estrutural predominante já se apresenta informada pelos resultados parciais dos demais procedimentos. No entanto, e embora uma longa discussão metodológica não seja o objeto deste trabalho, apresentaremos a seguir um pequeno apanhado das principais contribuições de cada etapa metodológica, para facilitar ao leitor o entendimento do papel que cada uma cumpriu na pesquisa. Os dados específicos aí obtidos se encontram, como explicado, consolidados no corpo principal da análise.

A revisão bibliográfica (A) ajudou a entender o papel do gênero Zamba no contexto do folclore e algumas de suas características: andamentos possíveis - lentos, 50-100 bpm -, estruturas - introdução, estrofe, estribilho, *segunda* -, ambiguidade $3/4 \times 6/8$ (tudo isso será detalhado no corpo da análise). Também trouxe elementos da dança de casal associada à música (que ajudaram a internalizar o ritmo e suas acentuações, melhorando a performance).

O trabalho de campo (B) serviu para um aprofundamento da contextualização da obra, atualizada ao presente (de 2014), e ajudou a identificar dentro dela estruturas *convencionais* que possuem um sentido musical autônomo (notadamente o ritmo característico da Zamba). Esse trabalho de campo foi importante ainda para a *escolha* da obra a ser analisada e para entender certas práticas de performance vigentes, como a improvisação *ornamental* frequente nas repetições. Possibilitou, por fim, uma imersão musical que facilitou a adaptação da escuta às características do estilo, e sua ulterior incorporação por meio da vivência visual e corporal oportunizadas pela dança. As aulas e consultas a especialistas (AGUIRRE, 2014; ASCÚA, 2014; AUSQUI, 2014; CORONEL, 2014; MÉNDEZ, 2014; NERI, 2014; FIGUEROA, 2014) auxiliaram tanto na performance da obra (D) quanto na análise dos demais dados obtidos em campo (B). Também forneceram informações genéticas (como o princípio idiomático que forma as harmonias iniciais da obra).

A análise de gravações (C) serviu de suporte à performance (D) e à análise estrutural (E). Ela testava hipóteses surgidas da análise do texto e propunha novas interpretações, alternativas àquelas induzidas pela partitura isoladamente. Criou também referências auditivas (em nível consciente ou não) para uma performance informada.

A performance da obra (D) foi fundamental à análise por propiciar um envolvimento lento, contínuo e de longo prazo com a obra (partitura e sonoridade), o que possibilitou muitos testes de propostas analíticas e permitiu chegar ao nível micro da análise com alguma segurança. Ela também permitiu conhecer a obra nem visual nem auditiva, mas taticamente, fornecendo informações sobre sua fisicalidade (idiomatismo). Para dar um exemplo, a performance forçou uma revisão da análise harmônica com base nas ressonâncias do instrumento, que são dependentes da digitação utilizada (ver, por exemplo, a nota de rodapé número 9).

Explicadas estas várias etapas e seus resultados de forma geral, será feito um exame detalhado da obra. O Quadro 1 apresenta uma averiguação das características gerais da obra, a seguir.

Quadro 1 – Características gerais da *Zamba de una sola nota*

Duração:	Aprox. 3'50''
Andamento:	Semínima aprox. 50 ⁸
Ano de composição:	Desconhecido (Publicação: 2004)
Gênero folclórico:	Zamba (NE argentino)
Interpretação de referência:	Méndez, 2014

Fonte: elaboração própria.

Embora seja, em muitos aspectos, uma zamba típica, essa obra apresenta certas particularidades estruturais e harmônicas que investigaremos a seguir. O título remete ao célebre *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim, que se percebe referenciado no jogo de alturas que se dá entre as partes *A* (e *A'*) e *B*.

O compositor assinala dois princípios composicionais relacionados que, juntos, determinam várias características da obra (MÉNDEZ, 2014): o primeiro, derivado da música de Tom que homenageia, é a manutenção de uma mesma nota sobre harmonias cambiantes, contrastando posteriormente com um movimento melódico exuberante e rápido. Isso é alcançado por meio da segunda ideia composicional que dá gênese à obra, uma especulação de natureza idiomática: que harmonias se formam se, mantendo a mesma forma de mão esquerda, formos deslocando a mesma nota (*Mi*) pelas diferentes cordas do violão, partindo da primeira? A figura a seguir ilustra o resultado, que é instrumentalmente determinado.

Figura 1 – Harmonias resultantes do deslocamento da nota *Mi* ao longo das *primas*



Fonte: FERNANDES, 2014.

Ao transpor esses resultados para a obra, o compositor vai adaptar essas harmonias (agregando uma sexta menor aos primeiros dois acordes e transpondo/adaptando o terceiro à 2ª posição⁹ e às notas aí disponíveis, resultando nos acordes F7M(9)/A, A(9)/C# e F#m7(9)¹⁰. Um acorde de dominante com nona (Eadd9¹¹) é adicionado ao final, formando a primeira *frase* da obra (c. 5-8). Nesse trabalho, utilizamos o conceito de *frase* como visto em CARDOSO (2006, p. 87-88): uma unidade formal que corresponde ao

8. No limite da faixa de andamentos proposta por Cardoso (2006, p. 88), que vai de 50 a 100 bpm.

9. A *posição*, no violão, é a casa onde se situa o dedo indicador (1) da mão esquerda.

10. Para deduzir essas harmonias é preciso levar em conta as notas que permanecem soando mesmo que isso não esteja notado: no 1º acorde: *Mi, Lá, Fá, Sol, Dó*; no 2º: *Mi, Dó#, Lá, Si, Mi*.

11. Não considerei o *Fá susenido* como nota de passagem porque a digitação do autor favorece a manutenção de um acorde ressoante, em que essa nota segue soando até o fim do compasso.

verso do texto, podendo ter de dois a quatro compassos¹². A melodia (voz superior) está construída quase inteiramente sobre uma só nota, o *Mi*³:

Figura 2 – Zamba de una sola nota, c. 5-8 (MÉNDEZ, 2004, p. 18).

Dejar sonar las armonías

Fonte: FERNANDES, 2014.

A segunda frase (c. 9-13) é uma variação da primeira, mantendo a ideia da nota fixa (aqui, *Lá*)¹³ sobre harmonias que se movem (aqui *Dm7*, *G7*, *C7M(13)*). Muda o final: o compositor continua o processo aditivo, dessa vez agregando 2 novos compassos (no 4º compasso da frase (c. 12) há um retorno à nota *Mi* (sobre um *Bm7add11*), seguido de nova adição de um compasso cadencial sobre a dominante (*Eadd9-*), que também funciona como transição para a terceira frase). O ritmo também é elaborado, reduzindo as figurações de arpejo em semicolcheias da primeira ao ritmo característico da zamba.

Figura 3 – Ritmo característico da zamba (CARDOSO, 2006, p. 45) e Zamba de una sola nota, c. 9-13 (MÉNDEZ, 2004, p. 18), evidenciando ritmo característico da zamba e a continuação do procedimento de adição de compassos após a melodia em nota fixa

Fonte: FERNANDES, 2014.

A terceira frase mantém apenas o ritmo de zamba, diferenciando-se da segunda por enfatizar o primeiro tempo nos baixos. Já aparece algum movimento melódico, prenúncio de *B*, sobre uma harmonia divagante apoiada em um ostinato do baixo (formado pelas mesmas notas *Mi* e *Lá* que eram polos das primeiras duas frases).

12. A zamba é um gênero cantado, aqui em versão instrumental.

13. O intervalo de transposição da nota fixa, a 4ª justa, já remete à composição de Tom Jobim.

Figura 4 – Zamba de uma sola nota (MÉNDEZ, 2004, p. 18), Frase 3 (c. 14-16), evidenciando o ostinato nas notas Mi e Lá, o movimento melódico e as ênfases no 1º tempo

Fonte: elaboração própria.

Com essas três frases forma-se a unidade formal *A* (c. 5-16), que Cardoso (2006, p. 87-88) chama de *período* e faz equivaler à *estrofe* do texto. Trata-se de uma unidade formal de 12 compassos que corresponde a momento já tardio da evolução da zamba (CARDOSO, 2006, p. 87), mas que ainda assim é considerado tradicional no estilo. A peculiaridade que apresenta não é essa, e sim a distribuição interna de suas unidades formais (*frases*, como vimos): 4c + 5c + 3c, assimetria que se afasta do gênero e cria alguma instabilidade formal.

Este *A* não é, porém, apresentado imediatamente. Ele vem introduzido por uma abertura de 4 compassos, habitual no gênero, aqui construída sobre um material sonoro que se destaca dos demais. Essa unidade formal será reutilizada no decorrer da obra, sofrendo mutações de funcionalidade em decorrência do contexto onde se insira, mas aparecerá sempre em repetições literais ou quase literais. Suas características marcantes são o pedal (*Si*², corda solta), a melodia na quarta corda (de qualidade cálida) acompanhada por cordas soltas (cujo timbre difere do da melodia), o ritmo instável (acéfalo e acentuado de forma excêntrica em relação à métrica 3/4 - 6/8), sua estrutura (dois grupos de dois compassos repetidos, com variação ao final da obra) e sua harmonia, que introduz uma tonalidade de *Lá maior*, mas imediatamente sugere seu homônimo, para em seguida negá-lo encerrando o trecho num dúbio *Lá dórico*¹⁴.

Figura 5 – Zamba de uma sola nota (MÉNDEZ, 2004, p. 18), Introdução (c. 1-4), evidenciando a tímbrica, a rítmica complexa e o pedal

Fonte: elaboração própria.

14. Outras interpretações são admitidas, como lá menor, mas a que apresentamos é a que traz maiores consequências.

Esse proceder harmônico antecipa a ambiguidade modal (maior x menor) que caracteriza grande parte da peça. A primeira frase de *A* traz o tema principal (vale lembrar: a repetição da nota *Mi*) em *Lá menor* (reforçado com o uso de um *Fá natural*), mas rapidamente viaja à região do homônimo (c. 5–8, Fig.2). A dominante que encerra essa frase se vê resolvida na melodia da próxima, mas a harmonia retorna ao homônimo (c.9, Fig.3), e vai inclusive promover uma cadência perfeita rumo ao relativo deste homônimo (*Dó maior*, c. 9–11), que afasta bastante o *Lá maior* que se vinha sugerindo (c.1 e 3, Fig. 4, e c.6–8, Fig.2). A cadência final dessa frase e toda a frase seguinte (em que o compositor retoma, inclusive, a armadura de clave de três sustenidos) afirmam novamente o *Lá maior* (c. 13–16, Fig. 3 e 4), e pareceria que de forma definitiva, mas a parte *A'*, que vem a seguir, repete todo esse itinerário harmônico, iniciando, portanto, em *Lá menor* (c.17). Toda essa instabilidade harmônica caracteriza fortemente a UF *A* e suas repetições e variações.

A unidade formal *A'* (c. 17–29) não apresenta grandes novidades em relação a *A*, sendo nada mais que uma variação, funcionando sobretudo a partir do aumento da atividade rítmica. A harmonia é repetida literalmente. A grande diferença é estrutural: a última frase (c. 26–29) ganha um novo compasso (novamente, o procedimento de adição). Ela passa a constituir uma UF mais completa dividida em duas UF complementares de dois compassos cada (c. 26–27 e 28–29). A segunda delas traz uma variação harmônica que vai formar, com o c.30, uma cadência perfeita (IV–V–I) à subdominante (*Ré maior*) da tonalidade principal. Com isso, *A'* passa a contar com 13 compassos também assimetricamente distribuídos ($4c + 5c + 4c$), o que dissemina a assimetria entre as unidades formais, agora alcançando a macroforma da obra (até aqui, $12c + 13c$; observe-se novamente a adição).

A unidade formal *B* (c. 30–41, Fig. 6), contrastante, se inicia em *Ré maior*, e com isso finalmente afirma a tonalidade principal de *Lá Maior*¹⁵. Esse período, agora sim, é simetricamente dividido: duas frases de 6 compassos cada (c. 30–35 e 36–41, respectivamente). Embora a organização interna dessas frases, sobretudo a da segunda, seja complexa, grosso modo pode-se enxergá-las como especularmente refletidas: $[4c + 2c]$ contra $[2c + 4c]$ (as subestruturas de 4 compassos são bastante afins – a segunda apresenta uma variação da harmonia para concluir sobre a tônica).

15. O *Ré maior* não é continuado, a harmonia retorna rapidamente para *Lá maior*.

Figura 6 – *Zamba de uma sola nota* (MÉNDEZ, 2004, p. 19), Unidade Formal B, destacando suas regiões harmônicas, divisões internas, clímax e a zona de sobreposição (B + Intro) no c.41.

The image displays a musical score for 'Zamba de uma sola nota' by Méndez (2004), specifically focusing on Unidade Formal B. The score is presented in four staves. The first staff (measures 29-35) is marked with a red bracket and 'B', and is annotated with 'Lá Maior'. The second staff (measures 36-41) is annotated with 'Clímax rítmico', 'V de Lá Maior', 'Anti-clímax rítmico', 'Dó Maior', and 'Clímax!'. The third staff (measures 42-45) is annotated with 'Frase 1' and 'Frase 2'. The fourth staff (measures 46-50) is annotated with 'Lá Maior', 'Intro', and 'Zona de Sobreposição'. The score includes various musical notations such as chords (C7, C6, C9), fingerings, and dynamics (rit., arm. 5).

Fonte: adaptado de MÉNDEZ, 2004.

Na primeira frase (c.30–35, Fig.6), a harmonia enfatiza a subdominante e, prestes a afirmar definitivamente o *Lá maior* (c.33, Fig.6), se desloca novamente em direção a *Ré maior*, no clímax rítmico da obra (idem). A subdominante, quando vem, integrará um brusco giro harmônico que reconduz do *Lá maior* àquela tonalidade que até agora mais contribuiu para negá-lo: *Dó maior* (c. 34–35, Fig.6). E o faz de forma espetacular, com um abrupto descenso melódico da região aguda, uma brusca e inesperada desaceleração rítmica (o anticlímax rítmico da obra) e a conclusão num exuberante acorde de seis notas (C7+/G) sobre a nova tônica (c. 34–35). Um acorde longo (podemos incluir a pausa em sua duração), denso, e que suporte uma forte tensão harmônica (mesmo constituindo uma resolução localizada): é o clímax da peça. Note-se que, nesse preciso momento, a melodia retorna à nota *Mi*.

A segunda frase de B novamente finta o *Lá maior* através da região da subdominante, repetindo a ideia melódica que abriu B., no entanto, ao final, a harmonia permanece na tonalidade principal e finalmente produz dentro dela uma cadência forte (VI–II–V–I), com a melodia repousando sobre a tônica. A tonalidade principal da obra é, enfim, afirmada, mas com toda a sutileza de um som harmônico (corda V, c.41). Simultaneamente, graças a um procedimento de sobreposição, retorna à unidade formal de introdução, num extrato da textura engenhosamente separado a partir da mecânica do instrumento: a introdução utilizara apenas as 4 cordas mais agudas, o que agora permite ao *Lá* harmônico permanecer soando (como se trata de um harmônico natural, ele dispensa a ação da mão esquerda, que fica livre para tocar a introdução).

Outra importante característica dessa unidade formal B, para além de confirmar a tonalidade principal (ainda que com desvios), é o contraste melódico que cria com A e A', abandonando o estatismo de notas específicas em favor de um *cantabile* “lírico”, segundo o define o compositor (MÉNDEZ, 2014). É precisamente esse contraste que referencia mais fortemente essa obra no célebre *Samba de uma nota só* de Tom Jobim, aproveitando-se do típico contraste estrofe-refrão que, comum a diversos gêneros populares, faz

- b) Nos c.37-39 ocorre um ostinato rítmico que propõe uma articulação do tipo 1+3+2 para a segunda frase.
- c) A análise detectou uma progressão harmônica que se repete dentro dessa seção, criando uma estrutura recorrente à maneira de uma chacona (essencialmente v (II do IV) – I (V do IV) – IV – V – I), que sugere estruturas/articulações deslocadas em relação às propostas pelos demais parâmetros analisados. A tabela a seguir a apresenta.

Tabela 1 – Progressão harmônica recorrente em B

Harmonia	V (II do IV)	I (V do IV)	IV	V	I
Compassos	29		30		31
	33		34 ¹⁶		35
	37		38		39

Fonte: FERNANDES, 2014.

No que tange ao aspecto instrumental, a obra lança mão de diversos procedimentos: a) deslocamento da mesma nota por diferentes cordas, b) uso de cordas soltas, c) melodias timbristicamente destacadas da textura, d) exploração de harmônicos, e) registro dentro da região mais cômoda do braço (casas I – XII, *Mi⁴* a *Mi⁴*), f) formas e mudanças de posição cômodas para ambas as mãos (destaque para o deslizamento de posição fixa de mão esquerda), g) inversões de acordes definidas pela disponibilidade de notas do violão (c. 35).

A seguir, na Tabela 2, apresentamos um breve resumo das principais características estruturais das várias partes da obra.

Tabela 2 – Comparação entre diversas características das grandes Unidades Formais da obra

COMPARAÇÃO ENTRE AS GRANDES UNIDADES FORMAIS							
	ALTURAS				DURAÇÕES		TIMBRE
	Registro	Harmonia	Polos	Melodia	Ritmo	Estrutura	
INTRO/C ONC.	Médio	<i>Lá maior x Lá dórico</i>	<i>S²</i>	Nos baixos.	Ambíguo, complexo	Simétrica	4ª corda em posições altas X Cordas soltas
A (A')	Médio-grave	<i>Lá maior x Lá menor/ Dó maior</i>	<i>Mi e Lá.</i>	No agudo. Estática.	<i>Zamba</i>	Assimétrica	
B	Grave - agudo	Afirmação <i>Lá maior</i>	—	No agudo. Ondulada.	<i>Zamba</i> (variação). Clímax e anticlímax	Simétrica	1ª corda, brilhante

Fonte: Elaboração própria.

16. Nesse compasso ocorre um desvio harmônico em que o IV é reinterpretado como um II alterado da nova tonalidade, a partir do que a progressão segue normalmente.

4 Discussão

É frequente as análises apontarem para as ambiguidades da obra ou prática sobre a qual se debruçam; se podemos sucintamente retomar algo do pensamento deleuze-guattariano, são precisamente as *dobras* nas quais o sentido se abre ao *cosmos*; espaços de *desterritorialização*, como o são também as referências inter/para/extra-textuais, que, nesse caso, constituem um dos eixos semânticos da obra, colocando-a em diálogo com uma tradição musicalmente distante, embora em países vizinhos. Brasil x Argentina, tradição (modelos folclóricos) x inovação, paródia x elegia, o *abstrato* x o *concreto* (VASCONCELOS, 2017a)¹⁷, o samba e a *zamba*: a obra se estica entre polos em diálogo que desabrocham seu potencial plurisemântico, reforçado pelas diversas ambiguidades estruturais que vimos e que retomaremos a seguir, durante nossas quatro considerações finais.

Em primeiro lugar, em sua adaptação ao instrumento, a obra se mostra bastante idiomática. Isso já era esperado, já que resulta de práticas *tocautorais*. No que tange a seu aspecto formal (divisões internas), expusemos diversas ambiguidades, mas poderíamos propor ainda uma última organização alternativa à forma tripartite dos materiais *expositivos* (*A*, *A'* e *B*), dividindo o corpo da peça em apenas duas partes, em vez de três, já que as partes *A* e *A'* apresentam essencialmente o mesmo conteúdo, digamo-lo apenas *A*, opondo-o a *B*. Essa interpretação não é o entendimento convencional acerca da forma das zambas, vigente entre seus praticantes, que é o da forma ternária com introdução. No entanto, parece ser uma característica perceptiva partilhada por todas elas. Um resumo estrutural levando tudo isso em consideração assumiria a seguinte forma:

INTRO – AB – INTRO/CONC – AB – CONC
 (4c) (37c) (4c) (37c) (5c)

Como vimos, o uso de uma *articulação por sobreposição* entre as UF *B* e *intro/conc.* é um procedimento por meio do qual o compositor consegue uma forte assimetria formal interna, renovando a sonoridade da estrutura, ao mesmo tempo em que mantém os 40 compassos tradicionais (+ *segunda*) desse tipo de *zamba*¹⁸.

O procedimento de *adição*, que ademais a estrutura partilha com a harmonia (adição de sextas, por ex.), é recorrente na obra, como vimos nas frases dentro de *A* e entre essa UF e sua variação *A'*. *Adição* e *sobreposição* criam fortes assimetrias internas na obra, mas elas são organicamente absorvidas tanto pela já citada manutenção do tamanho da macroforma (40 c., *primeira* e *segunda*) quanto por um padrão interno que emerge dos procedimentos: dentro de *A*, no nível das frases, ocorre uma extensão seguida de diminuição mais brusca (4c.+5c.+3c.), e isso se repete no nível dos *períodos*, se desconsideramos o compasso que *B* “toma emprestado” à introdução: 12c. (*A*) + 13c. (*A'*) + 11c. (*B*).

Em terceiro lugar, sustentamos que, ritmicamente, também ocorrem ambiguidades. Como visto, a obra se inicia com um ritmo bastante instável, após o qual a estabilidade métrica e os ritmos do 2º tempo dos c. 5-8 (colcheia + semínima) situam a obra no território geral dos ritmos folclóricos argentinos¹⁹. O ritmo característico da *zamba* (Figura 2), porém, é retardado até seu aparecimento no compasso 9, e apenas aí gênero se confirma como tal.

17. Vasconcelos (2017a) assim define esses conceitos: “A composição instrumental apresenta uma dupla face: há um lado mais ‘abstrato’ que é independente dos meios instrumentais e está ancorado em processos harmônicos e texturais, assim como no reconhecimento de materiais recorrentes, ou seja, a algum tipo de ‘tematismo’; há outro lado mais ‘concreto’, especificamente ligado ao instrumento e suas potencialidades sonoras.

18. Naturalmente, o retorno da introdução/conclusão ao final é uma idiosincrasia dessa obra.

19. Ver Cardoso (2006, p. 45)

Em quarto e último lugar retornamos à harmonia e ao trabalho com alturas em geral. Vimos que a introdução (e suas aparições subsequentes) conclui suas duas *semifrases* (c. 1–2 e 3–4) sobre o ambiente harmônico de *Lá dórico* (c.2, 4 e 42,44). Esse modo é constituído pelas mesmas classes de altura de *Mi menor*, embora organizadas diferentemente. O acorde final dessa seção (*Am6/9*) pode, portanto, funcionar como uma subdominante de *Mi menor*, o que fica sugerido pela resolução melódica em *Mi⁴* no c. 5. Essa resolução é sutilmente corroborada pelo pedal na nota *Si* durante toda a introdução, evocando um salto afirmativo de quarta ascendente sobre essa hipotética tônica *Mi*. Isso seria uma primeira polarização. Esse *Mi* será a seguir enfatizado em toda a primeira frase de *A*, embora nesse ponto refuncionalizado como dominante do *Lá* que o sucede como polo (c. 9–11). É a segunda polarização. Some-se a isso, ainda, o fato de que a altura *Mi* é o ponto culminante superior (c. 39) e inferior (*Mi¹*, várias aparições) da peça, além de ser a nota de repouso da melodia no clímax da obra (c. 35). É a terceira polarização. Considere-se, como quarta e última polarização, que, estatisticamente, a nota *Mi¹* (ponto culminante inferior) é o baixo de maior ocorrência na obra. Estes quatro fatores apontam para uma forte polaridade da classe de alturas *Mi*, mas a sua confirmação como um segundo polo global da obra só vem no último compasso: a melodia finda num *Mi³* sobre baixo de *Mi¹*, aproveitando-se precisamente daquele potencial resolutivo que mencionei derivar da *homofonia*²⁰ entre *Lá dórico* e *Mi menor natural*.

Confirma-se então um estranho conflito de centro tonal, entre a polarização *convencional*²¹ do *Lá* (oscilando entre *maior* e *menor*) e a polarização, por diferentes meios²², do *Mi*. É um duelo, por assim dizer, “oblíquo”, porque apesar de operar no campo das alturas, o faz em planos diferentes, o que possibilita sua existência simultânea, conflitiva, mas não contraditória nem excludente. Essa simultaneidade de centros polares, ou a ambiguidade perceptiva que pode dela derivar, é reforçada no último acorde da peça, quando, após a já citada conclusão melódico-harmônica em um *Mi* em oitavas, um acorde de *Lá maior* (*A7M(9)(13)*) em dinâmica *pp* é convocado para finalizar definitivamente a peça. Tensão (IV alterado de *Mi*) ou repouso, conquanto instável (I com sexta-e-quarta de *Lá*)? Ou, talvez, ambas as coisas, operando em planos distintos? Por certo, reticências e não ponto final. Se “tanta gente existe por aí que fala muito e não diz nada, ou quase nada”, a poesia marca seu espaço do lado oposto: o poder da síntese e do símbolo, de dizer muito, infinitudes, nos recessos de suas ambiguidades reticentes...

20. Chamo os modos que se constroem sobre as mesmas classes de alturas de homófonos.

21. Chamo de convencionais as polarizações que se dão pela colocação em operação de um sistema de organização de alturas hierárquico qualquer, como o tonal e o modal, cujas regras são arbitrárias e não dedutíveis do objeto sonoro isolado (pelo contrário, precisam ser buscadas em manuais, aulas, etc.).

22. Um dos quais também é convencional, o *Mi menor natural* ou *eólio*.

REFERÊNCIAS

- AGUIRRE, Carlos. Paraná, Maio/2014. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.
- ASCÚA, Pablo. Santa Fe, 2014. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.
- AUSQUI, Néstor. Santa Fe, Maio/2014. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.
- CARDOSO, Jorge. **Ritmos y formas populares de Argentina, Paraguay y Uruguay**. Misiones: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2006. COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05–22.
- _____. **Beyond the Score: Music as Performance**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- CORONEL, M. Palestra proferida no I SIM! – Simpósio Internacional de Violão UFMG/Unimontes/UFSJ. Belo Horizonte, 2017a.
- _____. **Marcelo Coronel: guitarrista/compositor**. Rosario, 2014. Disponível em: < <http://marcelocoronel.jimdo.com/>>. Acesso em: 26/10/2014.
- _____. Rosario, Abr/2014a. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao autor.
- _____. **Imaginario Popular Argentino**. Rosario: Kran7 [edição do autor], 2010. 12 Partituras (52 p.). Violão.
- FERNANDES, S. **Um território a muitas vozes: tocautoria e outras práticas violonísticas contemporâneas na América Latina**. 2014. Dissertação (Mestrado), 377 fls., enc.; il. Inclui DVD com recital musical. Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte.
- FIGUEROA, Maria Eugênia. Entrevista concedida ao autor. Paraná, Mai/2014.
- GRELA, D. **Metodología de análisis musical**. Rosario: Serie 5 [edição do autor], 1985.
- IRAVEDRA, Rafael. **A suíte Imágenes de Carlos Aguirre: um estudo técnico-interpretativo.2014**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, , Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre.
- MÉNDEZ, E. Entrevista concedida ao autor. Arquivo de áudio. Paraná: 2014.
- _____. **Piezas Argentinas para Guitarra**. Paraná: Tráfico de Arte, 2004. 6 Partituras (p. 29). Violão.
- _____. **Zamba de uma sola nota**. Vídeo do *Youtube*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3CFcXbyg_Zs>. Acesso em: 20 set. 2014 (2014a).
- NATTIEZ, J.J; BARRY, A. Varese’s “Density 21.5”: A Study in Semiological Analysis. In: **Music Analysis**, Vol. 1, n.3. [s.l.]: Blackwell Publishing, 1982.

NERI, Martín. Rosario, maio/2014a. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.

VASCONCELOS, R. **A dupla face da composição instrumental**: observações sobre o repertório violonístico contemporâneo. Palestra proferida no I SIM! – Simpósio Internacional de Violão UFMG/Unimontes/UFSJ. Belo Horizonte, 2017a.

_____. **Escuta/Escritura** – Entre olho e ouvido, a composição. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2017b.

VOLPE, M.A. Teorias analíticas, críticas e culturais da música: conceitos, termos e apropriações interdisciplinares. In: **TeMA**, 2, 2017, Florianópolis. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Maria_Volpe5>. Acesso em 4 dez. 2017.