



## Uma Análise da Escrita Musical para Orquestra de Cordas no Arranjo de Claus Ogerman para *Desafinado* (1967) e sua Contribuição para a Bossa Nova

Flávio Régis Cunha (Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP)  
flavioregiscunha@gmail.com

**Resumo:** A escrita para orquestra de cordas do compositor Claus Ogerman é o cerne deste artigo. Começa por levantar questões sobre o movimento da Bossa Nova argumentando que este movimento não se desenvolveu esteticamente como um estilo exclusivamente brasileiro, mas que durante o desenvolvimento da estética do estilo, ocorreram processos transformadores que envolveram instituições transculturais, empresas fonográficas transnacionais e músicos não brasileiros, mais concretamente o orquestrador Claus Ogerman. Pretende, também, identificar a contribuição de Ogerman para a construção e consolidação da Bossa Nova como meio de expressão da cultura brasileira analisando sua escrita para orquestra de cordas. Essa análise será uma análise musical comparativa entre as linguagens musicais em que Ogerman transitou e a aplicação dessas influências na parceria que estabeleceu com Antonio Carlos Jobim. Em concreto, e com o propósito específico de identificar as relações entre as linguagens da música erudita e popular, será objecto de análise detalhada o arranjo que Claus Ogerman fez para a canção *Desafinado*.

**Palavras-chave:** Análise musical; Orquestra de Cordas; Claus Ogerman.

Analysis of the Musical Writing of of Claus Ogerman the String Orchestra Arangment for *Desafinado* (1967) and its Contribution for the Bossa Nova

**Abstract:** The writing for string orchestra by composer Claus Ogerman is the core of this article. It raises raising questions about the movement of Bossa Nova arguing that this movement might not be only considered as a uniquely Brazilian style. During the development of the aesthetic style, occurred processes involving cross-cultural institutions, transnational record companies and non-Brazilian musicians, specifically the orchestrator Claus Ogerman, have to be considered. By analysing his writing for string orchestra, this article intends to identify Ogermans contribution for the construction and consolidation of Bossa Nova Style as a means of expression of Brazilian culture. This analysis will provide a comparative analysis between the musical languages in which Ogerman transitioned, also in regard to influences on the partnership established with Antonio Carlos Jobim. With the specific purpose of identifying the relationships between the languages of classical and popular music, the arrangement of Claus Ogermans song Jobim (*Desafinado*) will be analysed in detail.

**Keywords:** Musical analysis; String Orchestra; Claus Ogerman.

### 1. Introdução

A escrita, os procedimentos e técnicas composicionais para orquestra de cordas do compositor germânico Claus Ogerman (1930), são o centro do estudo deste artigo. Claus Ogerman é habitualmente reconhecido por sua importância na música popular brasileira, cumprindo importante e duradoura parceria musical com um dos nomes mais importantes da música brasileira do séc. XX, a saber, o compositor António Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994). Cabe, ainda, destacar a notoriedade obtida por Ogerman durante a expansão da Indústria Cultural<sup>1</sup>, produzindo inúmeros álbuns para renomados artistas representados por indústrias fonográficas transnacionais.

Claus Ogerman, arranjador, compositor e maestro recebeu sua formação musical dentro da música ocidental de tradição europeia, a qual obedece às diversas regras que se originam nos processos composicionais praticados pelos inúmeros compositores que seguiram esta tradição, entre o período do fim da Renascença ao fim do século XIX e aplicou estes conhecimentos dentro dos estilos musicais pelos quais transitou.

O presente artigo começa por levantar discussões sobre a contribuição de Claus Ogerman para a construção e expansão da Bossa Nova, argumentando que este movimento não se desenvolveu e se solidificou esteticamente como um estilo exclusivamente brasilei-

ro, mas que durante o desenvolvimento da estética do estilo, ocorreram processos transformadores que envolveram instituições transculturais, empresas fonográficas transnacionais e músicos não brasileiros, mais concretamente o orchestrador Claus Ogerman. Pretende, também, identificar a contribuição de Ogerman para a construção e consolidação da Bossa Nova como meio de expressão da cultura brasileira analisando sua escrita para orquestra de cordas. Realizamos, portanto, uma análise da escrita musical com o intuito de averiguar quais foram os procedimentos composicionais usados pelo compositor focando a orquestra de cordas no arranjo que desenvolveu para *Desafinado*. Pretendemos também, investigar os pontos de contato e conexão entre as linguagens musicais nas quais Ogerman transitou e, a aplicação dessas influências na parceria que estabeleceu com Antonio Carlos Jobim. Em concreto, e com o propósito específico de identificar as relações entre as linguagens da música erudita e popular, será objeto de análise detalhada o arranjo para orquestra de cordas que Claus Ogerman fez para a canção *Desafinado*.

Com esse procedimento, o intuito foi averiguar se Ogerman valeu-se de sua formação na música erudita tradicional europeia, sintetizando à sua ampla experiência como arranjador de importantes artistas da indústria cultural de seu tempo, e se conseguiu hibridizar<sup>2</sup> elementos das duas linguagens musicais, criando e desenvolvendo material original dentro do contexto da música brasileira, a saber, a Bossa Nova.

Levando em consideração que Ogerman produziu uma enorme quantidade de arranjos e composições, sobretudo no campo da música popular, conquistando, assim, notoriedade nesta área e, posteriormente, fazendo uso de sua experiência e conhecimento ao hibridizar elementos das linguagens da música popular e da música erudita, o presente artigo pretende analisar algumas das técnicas composicionais usadas na produção dos seus arranjos, e especificamente, no arranjo para a canção *Desafinado*.

Acreditamos que o presente trabalho contribuirá para despertar e suscitar discussões acerca da obra do compositor Claus Ogerman não somente no que se refere à função primordial que Ogerman exerceu como arranjador na parceria musical entre o compositor Antônio Carlos Jobim, apresentando meios pelos quais o arranjador intervém na criação de uma obra, hibridizando a suas próprias referências e experiências musicais durante o processo de criação do arranjo, aplicando na composição original, a reelaboração das ideias originais do compositor, modificando a estrutura formal, harmônica, rítmica e melódica da obra.

Para concluir, o presente artigo anseia despertar o interesse de músicos intérpretes, compositores e musicólogos para que não somente a escrita para cordas do compositor Claus Ogerman mas a sua obra como um todo seja cada vez mais objeto de estudo e pesquisa.

## **2. A contribuição de Claus Ogerman para a construção e expansão da Bossa Nova**

No início de sua carreira musical, fixou-se em Nuremberg, realizou seus estudos preliminares de música, piano, regência e composição com Ernst Groeschel, Karl Demmer e Richard Ottinger. Suas influências mais próximas são os compositores J. S. Bach, Max Reger, Alexander Scriabin e Igor Stravinsky. Na Alemanha participou de diversos grupos de jazz e também compôs música para o cinema. Em 1959, emigrou para os Estados Unidos de América, para a cidade de Nova Iorque, importante polo cultural da época, onde conheceu importantes músicos que o ajudaram a ingressar no mercado de música comercial americana, alcançando projeção nos Estados Unidos e no mundo como arranjador dos principais artistas de seu tempo.

Entre os anos de 1963 a 1980, além de uma longa parceria musical com o músico brasileiro Antonio Carlos Jobim, Claus Ogerman trabalhou com os principais nomes da música popular americana, tais como Don Costa (1925-1983), Creed Taylor (1929), Francis Albert Frank Sinatra (1903-1998), e Quincy Delight Jones Jr. (1933). A partir de 1979, Ogerman, aos poucos, vai se retirando do mercado de gravação e inicia sua fase de maturidade composicional, criando suas próprias composições, permeadas de influências e reminiscências da música popular, como também, da música erudita de tradição europeia.

Um movimento original estava aparecendo no Brasil na época em que Ogerman se mudava de Munique para Nova Iorque em 1959: a Bossa Nova. Suas figuras de proa foram o cantor e violonista João Gilberto e o pianista e compositor Antonio Carlos Jobim. Concomitantemente ao surgimento da Bossa Nova no Brasil, sobreveio o que o antropólogo e professor argentino Néstor García Canclini<sup>3</sup> chamou de “fusão inter-americana”, isto é, o conjunto de processos de “norte americanização” dos países latino-americanos e “latinização” dos Estados Unidos. Este autor atribui o termo fusões a essas hibridizações<sup>4</sup>, já que a palavra fusão empregada preferencialmente em música, emblematizou o papel proeminente dos acordos entre indústrias fonográficas transnacionais:

É mais claro do que quando escrevi este livro que a interação dos setores populares com os hegemônicos, do local com o transnacional, não se deixa ler somente em caráter de antagonismo. As *majors* da indústria musical, por exemplo, são empresas que se movem com desenvoltura entre o global e o nacional. Especialistas em glocalizar [*sic*], elas criam condições para que circulemos entre diversas escalas da produção e do consumo (CANCLINI, 2011, p. XXXVII).

Embora não trate de globalização a priori, Canclini analisa processos de internacionalização e transnacionalização, uma vez que dá atenção às indústrias culturais e às migrações da América Latina para os Estados Unidos. Em seus estudos, o autor inclui até o artesanato e as músicas tradicionais, onde são analisados com referência aos circuitos de massa transnacionais, em que os produtos populares costumam ser expropriados por empresas turísticas e de comunicação.

Ao estudar movimentos recentes de globalização, Canclini adverte que estes não apenas integram e geram mestiçagens, mas também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras. Algumas vezes, utiliza-se da globalização empresarial e do consumo para afirmar e expandir particularidades étnicas ou regiões culturais, como ocorre com a música latina e por que não dizer a música brasileira na atualidade.

Alguns atores sociais encontram, nesses processos, recursos para combater a globalização ou transformá-la e repropor as condições de intercâmbio entre as culturas, mas o exemplo das hibridizações (fusões) musicais, entre outros, destaca as diferenças e desigualdades que existem quando elas se realizam nos países centrais ou periféricos (CANCLINI, 2011, pp. XXXI - XXXII).

O crítico de música canadense, biógrafo, letrista, e jornalista Frederick Eugene John “Gene” Lees (1928-2010) traduziu para o inglês algumas das canções de Jobim, tais como *Corcovado* (*Quiet Nights of Quiet Stars*) e *Desafinado* (*Off Key*). No período da Bossa Nova, LEES (2003) escreveu traduções ou adaptações das canções de Jobim ao lado do próprio compositor e, também, com Ogerman. O crítico canadense (2003) relata que, no período em que esteve no Brasil, um álbum de canções de Bossa Nova feito por Stan Getz e o guitarrista Charlie Byrd, produzido por Creed Taylor por meio do importante selo de jazz chamado *Verve*, ganhou destaque nos Estados Unidos. Neste álbum, figurava a canção *Desafinado*

que passaria a ser trabalhada por muitos dos grandes nomes da música popular da época, a saber, Tom Jobim, Claus Ogerman, Frank Sinatra e João Gilberto.

Em 1967, Frank Sinatra convidou Antonio Carlos Jobim para participar de um disco inteiro com versões das músicas de Jobim em inglês com os arranjos compostos por Claus Ogerman. Sinatra, que era conhecido como “A voz” (*The Voice*) gravou *Garota de Ipanema*, *Dindi*, *Água de Beber*, *Desafinado*, dentre outras composições de Tom Jobim. Como resultado desta parceria musical, foram lançados vários outros álbuns, a saber, *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), *Sinatra & Jobim* (1970), *Sinatra & Company* (1971), até a última sessão de gravação dos dois juntos: *Fly Me To The Moon*, para o álbum *Duets II* (1994), de Frank Sinatra, pouco tempo antes de Tom Jobim falecer.

Apesar da ascensão do *rock-and-roll*, a sofisticada e altamente inteligente melodia de Tom Jobim, *Desafinado*, se tornou um poderoso *hit*. A Bossa Nova, então, se tornou uma espécie de moda ou modismo; em questão de meses, cresceu e espantosamente se espalhou, culminando em um concerto no Carnegie Hall (1962), incluindo Jobim e João Gilberto. Gene Lees apresentou Jobim para diversos músicos de Nova Iorque, dentre eles, Gerry Mulligan, com quem formou uma amizade tardia, mas produtiva, pois logo estariam escrevendo canções juntos.

Por intermédio da *Verve*, Creed Taylor produziu um álbum juntamente com Stan Getz, João Gilberto e Jobim (Getz/Gilberto), de enorme sucesso. Creed Taylor acabou por descobrir as habilidades de Jobim como pianista e decidiu, então, produzir um álbum que ganhou o título de *Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays*. Foi então que Creed Taylor contratou Claus Ogerman como arranjador do álbum. Sobre a gravação deste disco, LEES (2003) relata que ele e Ogerman lembraram esta ocasião durante os anos que se passaram, pois, quando o disco foi confiado a Ogerman para criar os arranjos, Gene Lees conhecia apenas o seu trabalho de música comercial e na ocasião, disse não conseguira entender porque Creed Taylor arregimentou um arranjador alemão para trabalhar em um disco onde figuraria um estilo de música brasileira de atributos sensuais e sensitivos. Numa entrevista mais recente, Creed Taylor disse a Gene Lees que, baseado em todas as sessões de gravação em que tinha visto Ogerman trabalhar, Creed Taylor sabia que Ogerman poderia executar muito bem a tarefa: “Ele conhecia os espaços e tinha bom gosto”, diria Creed Taylor.

Apenas pelo fato de Claus só escrever música ligeira e escrever de maneira convincente, **não significaria que ele não poderia dar a volta e escrever um tipo de material completamente diferente. Eu apenas sabia que ele era o homem certo para o trabalho de Jobim** (LEES, 2003, p. 186, grifo nosso).

De acordo com CABRAL (2008, pp. 183-184), nos dias 9 e 10 de maio de 1963, foi gravado o LP *Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays*, novamente no estúdio *A&R*. Seguidamente à primeira conversa entre Jobim e Creed Taylor, Jobim pediu a indicação de um arranjador local, uma vez que Jobim só se sentia seguro quanto aos arranjos quando sabia para quem estava escrevendo, e o agravante era que Jobim não conhecia os músicos norte-americanos. Quando Taylor revelou a Jobim que o alemão Claus Ogerman estava designado para a tarefa, Jobim demonstrou espanto e teria dito desconfiado: *‘Ele vai transformar a minha música em marcha quadrada de banda prussiana’*. Daí em diante, Ogerman recebe de Tom, o apelido carinhoso de *Prussiano*, usado durante o tempo em que trabalharam juntos. Sobre isso, Oliveira (2000) escreveu para o jornal *Folha de São Paulo*:

**As reservas que Tom tinha com relação a um possível “temperamento prussiano” do arranjador caíram por terra nos primeiros encontros de trabalho.** O resultado foi um disco primoroso - o primeiro de uma parceria que Tom fez questão de repetir em outras ocasiões (OLIVEIRA, 2000, grifo nosso).<sup>5</sup>

Gene Lees, parceiro nas versões de Jobim para o inglês havia se mostrado reticente com a escolha, pois tinha ouvido alguns trabalhos de Ogerman (muito provavelmente, as gravações de música comercial) e o achava péssimo. Como se viu, logo nos primeiros encontros, a má impressão foi desfeita. Jobim deu um depoimento ao jornalista João Máximo, apropriando-se do jargão musical: “Afinamos logo. Claus é um músico sensível”. Gene Lees, por sua vez, disse: “Eu não tinha a menor ideia de que Ogerman era o brilhante arranjador que ele é” (CABRAL, 2008, p. 183-184).

Nasceu, então, uma espécie de conexão musical entre Antonio Carlos Jobim e Claus Ogerman. Trabalharam em diversas gravações juntos e a proximidade da linguagem artística de ambos é perceptível. Para CABRAL (2008, p. 183 - 184), não há nada mais parecido com um arranjo de Tom do que outro arranjo de Ogerman.

Para Oscar Castro Neves, o que aconteceu durante o período em que trabalharam juntos foi que Ogerman teve boa vontade de aceitar todas as sugestões de Jobim desde o primeiro encontro, no disco *Antonio Carlos Jobim, the Composer of Desafinado Plays*:

Se ouvirmos todos os contrapontos, todas as linhas eram mesmo de Jobim. Ele deu a Claus tal riqueza de material que praticamente fez os arranjos junto com ele. Claus entrou com a concepção do peso da orquestra, a escolha dos instrumentos, **a escrita e a valorização das cordas**. Mas, se você ouvir as gravações brasileiras, o contraponto já estava lá. Os arranjos de Tom passaram a fazer parte das músicas (CABRAL, 2008, p. 183-184, grifo nosso).

Também sobre este álbum, Helena Jobim relata, na biografia que fez de seu irmão, que se iniciava uma amizade duradoura entre Jobim e Ogerman. Segundo Helena, Tom Jobim sempre preferia que Ogerman realizasse os arranjos das suas músicas (JOBIM, 1996, p. 121).

O disco foi bastante bem recebido e assentou Tom Jobim definitivamente como estrela de primeira grandeza da música nos EUA. Foi então que o crítico de música americano Pete Welding escreve um artigo para a *Down Beat*,<sup>6</sup> uma consagrada crítica que, na versão do disco lançada no Brasil por meio da gravadora de discos *Elenco*, o diretor da gravadora (na ocasião, Aloysio de Oliveira) sequer se deu ao trabalho de traduzi-la e publicou na contracapa do LP em inglês, ao invés de português. Segundo a crítica de Welding (1967):

[...] **Os arranjos para cordas feitos por Claus Ogerman captam perfeitamente a essência da alegria flutuante e de tristeza pensativa da música de Jobim, e levam adiante as linhas sem esforço e enganosamente simples do piano-de-um-dedo-só do compositor, complementando-as e secundando-as com maravilhosa força rítmica e clareza melódica.** Cada acompanhamento destaca soberbamente a essência característica da melodia à qual foi acoplado [...] (Welding, 1967, p. 32, grifo nosso).<sup>7</sup>

No artigo da *Down Beat*, o disco foi premiado com cinco estrelas, o que para a época era a nota máxima.

O álbum *Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays* ainda é considerado uma referência para muitos. A escrita orquestral é econômica, usando poucos instrumentos da orquestra, mas com uma escrita para cordas diferenciada no ritmo, na harmonia e na transparência melódica.

Gene Lees deixa bem claro que o álbum *Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays*, foi um ponto importante em sua vida, na medida em que sua amizade com Ogerman ficou consolidada. Para Ogerman, o álbum o guiou para um amplo relacionamento de trabalho com Jobim; o mesmo feito que havia conseguido com Creed Taylor. Segundo Ogerman, os dois produziram em torno de dezessete álbuns juntos.

Provavelmente, todo o sucesso de Ogerman como músico, arranjador e compositor, não se deve simplesmente a esse episódio (microambiente) e ainda, não colocamos em questão se sua música possuía propriedades criativas, suficientes para alcançar o gosto do público; no entanto, deve-se ao que CANCLINI (2011, p. XXXI) designa de processos globalizadores, os quais acentuam a interculturalidade moderna quando geram mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes:

Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; **propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado. Às modalidades clássicas de fusão, derivadas das migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais** (CANCLINI, 2011, p. XXXI, grifo nosso).

Como vimos, a partir do momento em que Creed Taylor arregimentou Ogerman para trabalhar na produção do disco *Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays*, e o faz encontrar-se com Jobim, o sucesso de Ogerman como músico e arranjador, e também a bossa nova, ganharam lugar de honra na comercialização de música popular, sendo alvos da indústria cultural.

De fato, o que ocorreu no macro ambiente foi um processo de internacionalização e transnacionalização entre culturas, a saber, a cultura brasileira (com Jobim), a alemã (Ogerman), e, por fim, a americana, com a gravadora Verve, por intermédio de Creed Taylor. Com Creed Taylor, segundo LEES (2003, p. 187), Ogerman produziu cerca de sessenta ou, talvez, setenta álbuns.

Durante os vinte anos seguintes (1959–79), escreveu música (arranjos e orquestrações) e produziu álbuns para um infindável número de cantores, e nesse período, a Bossa Nova estava surgindo no Brasil, mais precisamente em 10 de junho de 1959 com o lançamento do LP *Chega de Saudade* com João Gilberto interpretando as composições de Tom Jobim e do poeta Vinícius de Moraes. De acordo com LEES (2003, p. 185-192), foi o período onde escreve novamente arranjos para João Gilberto no álbum chamado *Amoroso* (1977), e também para Jobim, no álbum *Terra Brasilis* (1979).

O trabalho em parceria com Jobim vai muito além de simples arranjos das canções de Jobim. De acordo com LEES (2003, p. 177) *uma parceria de trabalho que é difícil delimitar onde o compositor e também maestro Antonio Carlos Jobim começa e em que ponto Ogerman termina.*<sup>8</sup>

De acordo com LEES (2003, p. 177), durante o período de 1959-79 e segundo a própria estimativa de Ogerman, participou ou como arranjador ou como produtor em mais de trezentos álbuns. Claus Ogerman demonstra um enorme conhecimento musical que vai desde a música *pop* comercial até as belas e luxuosas linhas melódicas dos seus arranjos de cordas, e as elegantes harmonias do jazz. Sobre isso, Gene Lees relata um fato curioso

Uma vez – acho que foi em 1979 – nós estávamos jantando em Nova Iorque. Fiquei com a sensação de que ele estava vagamente envergonhado daquilo que ele havia feito. Disse a ele que ele tinha pensado no plano perfeito: feito muito dinheiro com músi-

ca, **escrevendo música comercial, uma imensa quantidade de lixo musical para dar a si mesmo a liberdade de escrever aquilo que lhe daria prazer.** ‘Ah, mas não havia plano nenhum, eu só queria o dinheiro’, respondeu Ogerman com aquela honestidade que lhe era peculiar. ‘Também, eu às vezes pensava se havia feito a coisa certa. **Eu tinha dúvidas sobre onde eu deveria ficar na música clássica. Mas então eu poderia ser um homem infeliz em algum lugar na Alemanha, escrevendo obscuros sextetos de cordas que ninguém nunca iria tocar e ninguém nunca iria ouvir** (LEES, 2003, p. 177, grifo nosso).<sup>9</sup>

LEES (2003, p. 194) argumenta que após a produção do álbum *Terra Brasilis* de Jobim em 1979 ele se afastou da música comercial e dá total prioridade às suas próprias composições de música erudita e, assim como Maurice Ravel, Steve Reich e outros compositores do início do século XX, utilizou o jazz como material composicional.

Claus Ogerman foi indicado ao prêmio de música *Grammy Awards* em diversas categorias quinze vezes, mas ele venceu apenas uma vez, na categoria melhor arranjo instrumental para a música *Soulful Strut* do guitarrista George Benson. LEES (2003) concorda que Ogerman mereceria ganhar sozinho nesta categoria com as composições *Boto*, *Saudade do Brasil* (ambas dentro do álbum *Urubu* em parceria com Tom Jobim), *Wave*, dentre outras mais. No entanto, isso é demasiado significante, pois Ogerman foi o arranjador que apareceu em trinta e seis álbuns que foram apontados para concorrer ao Grammy e, apenas em 1976, foi indicado ao prêmio em nove álbuns.

### 3. A escrita musical, o tratamento e os procedimentos composicionais para a orquestra de cordas no arranjo para *Desafinado*

O arranjo de Ogerman que analisaremos é o que foi registrado no disco *A Certain Mr. Jobim* (1967), é posterior ao arranjo de Jobim, gravado para o disco *première* de João Gilberto, *Chega de Saudade* (1959). Escolhemos este exemplo devido à importância que *Desafinado* representou na obra de Jobim como também na obra de Ogerman.

Para construir seu arranjo, Ogerman certamente se baseou em um arranjo anterior de Jobim, gravado no disco de *Chega de Saudade* (1959). Ogerman também colaborou com Jobim no arranjo de *Desafinado*, registrado no álbum que analisamos previamente (*Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays*), escrevendo para a orquestra (cordas, madeiras e metais) mas, no entanto, não realizaremos neste trabalho, a análise deste arranjo de 1963, por não possuímos a partitura. A análise da linguagem artística do compositor foi realizada baseando-nos no arranjo de 1967 (do álbum *A Certain Mr. Jobim*), com a referência do manuscrito do próprio Ogerman<sup>10</sup>.

Para a realização da análise de *Desafinado* também nos serviu de orientação o trabalho de DUARTE (2010) uma análise da obra musical de Antonio Carlos Jobim produzida em parceria com Claus Ogerman, buscando evidenciar os meandros da contribuição de Ogerman na obra de Jobim, e como esta contribuição se estruturou ao longo dos anos que trabalharam em conjunto.

O arranjo foi escrito para a seguinte instrumentação: três flautas, trombone, violinos, violoncelos e os habituais instrumentos da sessão: piano, violão, bateria e contrabaixo. Ogerman projeta o arranjo para a tonalidade de Ré Maior, diferentemente do arranjo anterior de Jobim, o qual foi escrito para flauta, trombone, violinos, violoncelos e sessão rítmico-harmônica (baixo, bateria e violão). No arranjo de Jobim, a tonalidade escolhida difere em um tom acima ao arranjo de Ogerman (Ré maior), o qual foi escrito para a tonalidade de Mi maior.

Curiosamente, Ogerman exclui as violas do naipe das cordas, provavelmente e intencionalmente para proporcionar brilho e clareza à sonoridade das cordas na região médio-aguda do naipe. Apesar de dar ênfase na combinação de texturas e na exploração da região extremo aguda do naipe das cordas, Ogerman escreve, de certa forma, de maneira minimalista, fazendo uso de poucos elementos, dentro de uma instrumentação simplificada e suave, explorando dinâmicas leves e as combinações dos timbres das flautas e das cordas.

Os possíveis elementos que Ogerman toma emprestado do arranjo anterior (de Jobim, 1959) são os contracantos simultâneos entre violinos e trombone, que, no arranjo de Ogerman, ocorrem nas flautas e nos violinos, para a mesma passagem. Ogerman utiliza o recurso da orquestra (e principalmente o naipe das cordas) para imprimir sua característica pessoal à composição de Jobim. Assim como Jobim empregou em seu arranjo de 1959, para demonstrar suas habilidades como exímio orquestrador, Ogerman faz uso das cortinas harmônicas<sup>11</sup> e contracantos ativos<sup>12</sup> e passivos<sup>13</sup> para expandir a textura orquestral do arranjo, mas com o acréscimo de uma enorme quantidade de contrapontos melódicos. De acordo com GUEST (1996, p. 119) muito se fala sobre uma cortina harmônica por trás de uma melodia principal e, segundo este autor, uma cortina harmônica é um contracanto passivo harmonizado em bloco. Primeiramente é necessário criar um contracanto melodioso; depois esse contracanto deve ser composto em bloco. Segundo o autor, o fato do contracanto ser passivo ou de pouca mobilidade, não diminui sua força melódica. É a sua elaboração em bloco que resultará em uma cortina harmônica forte e vigorosa, por ser dirigida por uma melodia previamente composta. Também de acordo com GUEST, um contracanto ativo é uma melodia composta para funcionar com a melodia principal, em articulação rítmica complementar e em contraste com esta melodia. Complementar por ser articulado em momentos de relativa estabilidade da melodia principal.

Dentro dos 81 compassos, o arranjo possui a seguinte estrutura formal:

**INTRODUÇÃO A | A' | B | A'' | CODA**

**INTRODUÇÃO [12 c.<sup>14</sup>], A [c. 11-26], A' [c.27-38], B [c.39-58], A'' [c.59-77], CODA [c.78-81].**

Ogerman faz a anotação da contagem dos compassos após os dois compassos iniciais do arranjo, indicando a letra **A** de ensaio, para o início da parte **A** do arranjo. Com este procedimento a intenção do arranjador é de meramente indicar a letra **A** de ensaio, coincidindo com o início da melodia original de Jobim para *Desafinado*. Portanto, o início da contagem dos compassos ocorre dois compassos depois que o arranjo é introduzido pelas cordas e no terceiro tempo do segundo compasso (que não possui número de compasso indicado) pelas flautas.

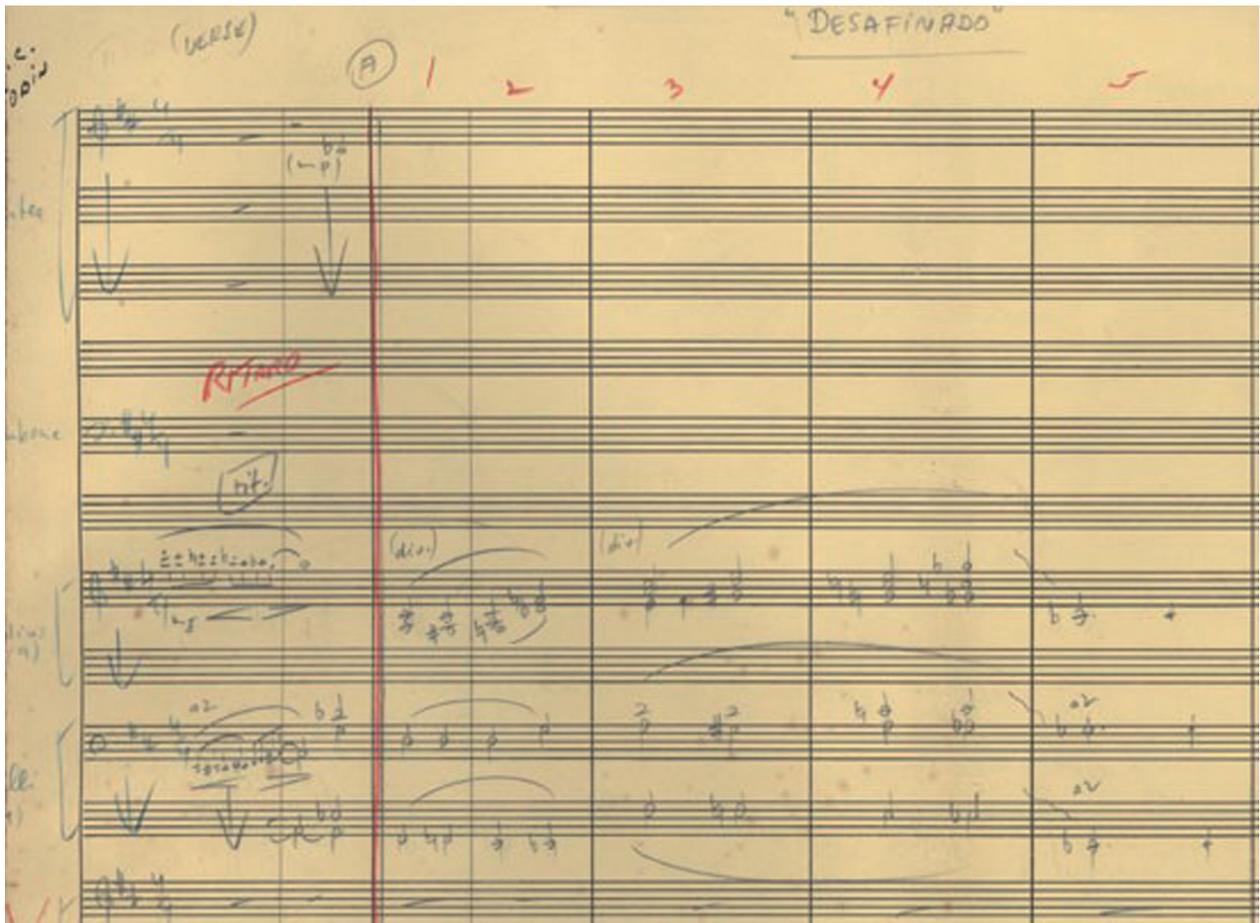


Figura 1: Manuscrito original (partitura de Ogerman) de *Desafinado* indicando o procedimento da contagem de compassos.

Os dois compassos iniciais antes da letra **A** de ensaio representam a primeira parte da introdução de doze compassos, pois os dois primeiros não são contados. Duas melodias são escritas, a saber: uma para os violinos e uma segunda para os violoncelos, as quais caminham paralelamente em colcheias e em movimento contrário. No segundo compasso, os violinos apoiam a nota Sol<sub>4</sub>, enquanto os violoncelos sustentam a nota La<sub>1</sub>, as quais são notas dos extremos melódicos do acorde dominante de Lá maior, com sétima menor e quinta diminuta, que é construído no terceiro tempo do compasso.

Exemplo 1: Dois primeiros compassos iniciais de *Desafinado* (partitura criada por este autor).

A partir da letra **A** de ensaio, a segunda parte da introdução é iniciada (c. 1-10), onde uma melodia em colcheias é citada pelo piano e acompanhada pela cortina harmônica das cordas, na técnica de composição denominada bloco. A técnica de distribuição das vozes nos blocos dessa passagem obedecem ao caminho descrito a seguir: entre o compasso 1 e os dois primeiros tempos do compasso 6, os contrabaixos realizam uma linha cromática descendente, dobrando a linha com os violoncelos à distância de uma oitava. Com isso, configura-se uma distribuição em posição espalhada (*spread*). Partindo do terceiro tempo do compasso 6, os violinos e os *cellos* se distinguem do contrabaixo.

A passagem é antecipada e reforçada pelo acorde de Lá maior com décima terceira, executado pelo trio das flautas. Até o final da introdução (c. 10 escrito), as cordas percorrem um caminho dentro a técnica composicional denominada *Drop 2*. A passagem que é iniciada a partir do terceiro tempo do compasso 7, a voz mais aguda, escrita para os primeiros violinos, ascende até ao extremo agudo. Ogerman faz uso recorrente desse recurso orquestral, característico de sua obra. Os segundos violinos realizam um *divisi*<sup>15</sup> com a função de concluir as vozes restantes do *Drop 2*. Observemos o exemplo na partitura por reeditada pelo autor do presente artigo:

## Desafinado

Transcrição: Flávio Régis Cunha

Tom Jobim  
Arranjo: Claus Ogerman

The musical score for "Desafinado" is presented in a standard orchestral format. It begins with a "ritard." (ritardando) marking. The section labeled "A" is highlighted with a box. The score includes parts for Flute 1, 2, 3, 3 Alto Flute, Trombone, Violin I, Violin II, Violoncello (2), Voz, Piano, Contrabass, and Drums. The piano part has a "solo" marking. The contrabass part has an "arco" marking. The score shows a chromatic descending line in the basses and a melodic line in the violins.

The image displays a musical score for a string orchestra, divided into three systems. The first system covers measures 5 through 9, the second system covers measures 10 through 14, and the third system covers measures 15 through 19. The instruments included are Flute 1, Flute 2, Flute 3, Violin I, Violin II, Violoncello (Cello), Double Bass (Cb.), and Piano (Pno.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system shows the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes, with the piano providing a steady accompaniment. The second system features a melodic line in the Violin I part, while the other instruments continue with their respective parts. The third system returns to a similar rhythmic pattern for the strings and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as stems, beams, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'a2'.

Exemplo 2: Letra **A** de ensaio [c. 1-12] de *Desafinado*.

Analisando a parte **A** da melodia (c. 11-26), surgem contracantos de resposta que imitam a melodia e a cortina harmônica em posição espalhada. Na parte **A**, também ocorrem contracantos de resposta executados pelas cordas em harmônicos (c.30). No entanto, devemos salientar os contracantos realizados simultaneamente pelas flautas e violinos (c.33-39). O contracanto executado pelos violinos é um típico contracanto passivo, utilizando notas longas (c. 37-44). No caso das flautas, ocorre um contracanto ativo, executando a melodia em uníssono. Os contracantos são acompanhados pela cortina harmônica das cordas, dentro de uma técnica composicional de distribuição das vozes bastante diversificada, sendo que é possível identificar as técnicas de construção em blocos. O contracanto das flautas, escrito com grandes saltos intervalares e notas longas, é bastante característico da linguagem composicional de Ogerman (DUARTE, 2010, p. 62-63). Observemos os exemplos a seguir:



7

Exemplo 3: Letras **B**, **C**, **D** e **E** de ensaio [c. 13-44] de *Desafinado*.

A partir dessa passagem surgem diferentes contracantos com as mesmas características. Na letra **E** de ensaio [c. 39-58], os violinos realizam um contracanto ativo com muitos saltos intervalares. No compasso 56, surge um contracanto para as flautas, modificando o contracanto ativo dos violinos, fazendo com que este aos poucos se torne mais passivo, com notas prolongadas e com menos saltos intervalares. Por consequência, o contracanto das flautas se torna ativo, com o surgimento de grandes saltos intervalares e notas mais articuladas. Os dois contracantos caminham paralelamente até o compasso 59, observando o procedimento descrito acima; enquanto um realiza um contracanto ativo, o outro fica mais passivo.

Prosseguindo, podemos encontrar na parte **A'** da melodia (c.59-77) contracantos com características mais passivas, realizados conjuntamente pelos violinos e pelas flautas. Observando os compassos 65 e 66, ocorre um breve contracanto realizado pelos violinos em um ritmo uniforme, juntamente com a melodia principal. O contracanto é iniciado tanto pela melodia quanto pelas cordas, por meio da mesma nota; no entanto, seguem seu discurso em movimento contrário.

8

61 **H** to regular flutes

3 A. Fl.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Pno.

Cb.

*p* *sol*

Dmaj7 E9(b5) Em7(add9) A9 F#m7(b5) B7(b9)

Exemplo 4: Letras **G** e **H** de ensaio [c. 53-68] de *Desafinado*.

Nos compassos finais (c.78-79), surge uma pequena *Coda*. Ocorre uma modulação por meio de um acorde pivô, o acorde de Dó maior com sétima maior para a tonalidade homônima (Si maior) do relativo menor (Si menor) da tonalidade original da composição (Ré maior). Na nova tonalidade, dentro do naipe das cordas, os violinos constroem uma abertura de acordes (*upper structure*) sobre o acorde de Si maior. A abertura é a tríade superior, Ré sustenido menor, que está acima do acorde de Si maior (DUARTE, 2010, p. 63).

69 **I** 9

Fl. I

Fl. 2

Fl. 3

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Pno.

Cb.

*p* *sol* *p*

Gmaj7 Gm6 D/F# F° E9 E9(b5) Ebmaj7

Exemplo 5: Letras I e J de ensaio [c. 69-81] de *Desafinado*.

No arranjo, é possível notar que Ogerman prefere valorizar as ideias originais de Tom Jobim, expandindo e reorganizando as ideias musicais de compositor por meio de sua nova orquestração, e, ainda, trazendo elementos de contraste.

Comparando o arranjo original de Jobim com o arranjo de Ogerman, na introdução, a melodia permanece a mesma (c.1-8), mas com algumas diferenças: no arranjo de Jobim, a passagem em que a melodia estava escrita para o trombone passa a ser executada pelas cordas no arranjo de Ogerman, proporcionando mais leveza ao trecho. No arranjo de Jobim, o instrumento por ele escolhido (o trombone) garantia ao trecho uma sonoridade mais incisiva e marcante, devido à sonoridade se localizar na região médio-aguda do instrumento.

Numa análise comparativa entre o arranjo de Jobim de 1959, e o de Ogerman, de 1967, o arranjo de Ogerman traz pouca inovação no que se refere à estrutura formal. É no tratamento harmônico que Ogerman faz suas incursões, utilizando passagens do texto de *Off Key (Desafinado)*, para acrescentar, cada vez mais, trechos com dissonâncias até então não usuais ao estilo da Bossa Nova, valendo-se das técnicas de distribuição de vozes em blocos. Na passagem onde o texto em inglês diz: “*you insist my music goes against the rules*”, com o intuito de dar suporte ao texto, o compositor desenvolve uma melodia harmonizada em blocos, recorrendo a significativo número de dissonâncias nos acordes (DUARTE, 2010, p. 108).

O fato do arranjador Claus Ogerman ter usado principalmente a orquestra de cordas é um dado significativo para a fusão das linguagens da música erudita e da música popular, uma vez que na música popular as formações instrumentais frequentemente são me-

nores, como por exemplo os trios, quartetos e quintetos de Jazz e de música instrumental. O uso de uma orquestra de cordas e algumas madeiras não foi propriamente uma inovação de Ogerman para a música popular, mas foi um meio de expressão próprio da música erudita do qual Ogerman usou para compor seus arranjos. O modo como usou foi inovador, combinando timbres dentro do naipe das cordas, excluindo as violas e escrevendo a voz das violas para os primeiros violoncelos. Ogerman orquestrou muitos de seus arranjos e também em *Desafinado* de maneira econômica, usando poucos instrumentos, explorando dinâmicas muito leves e mistura dos timbres das flautas e das cordas. Para este arranjo Ogerman também escreveu linhas diferentes para três flautas, fazendo com que as flautas executassem harmonias e contracantos ativos e passivos. Ogerman também proporcionou sonoridade única ao naipe das cordas devido ao frequente uso das cortinas harmônicas, dentro de uma técnica composicional de distribuição de vozes e técnicas de construção em blocos.

### Considerações finais

Realizando procedimentos de análise da partitura *Desafinado* nos foi possível identificar na orquestração, na composição dos contracantos e no uso da harmonia tradicional juntamente com a técnica de composição em blocos, a hibridização das duas linguagens musicais (a erudita e popular) que fizeram parte da formação artística do compositor Claus Ogerman e vislumbrar uma faceta de sua produção artística na canção *Desafinado*. O arranjo que Ogerman desenvolveu para *Desafinado* apresenta uma intervenção direta e intensa no que diz respeito à inclusão de ideias e da ampliação do papel da orquestra, embora Ogerman ainda empregue muitas das ideias composicionais de Antonio Carlos Jobim (DUARTE, 2010, p. 64). Segundo DUARTE:

Apesar da ênfase na combinação de texturas **e da exploração das regiões agudas das cordas** de forma pontual, **o intimismo e a contenção são preservados nesse arranjo pelo uso de uma instrumentação de timbres suaves, com base nas cordas** e flautas, e dinâmicas leves (DUARTE, 2010, p. 64, grifo nosso)

Concluimos portanto que o surgimento e a atuação do compositor Claus Ogerman no cenário da música comercial americana e, posteriormente da Bossa Nova, concretizada por meio da duradoura parceria com Antonio Carlos Jobim, contribuiu para a construção e o desenvolvimento da sonoridade musical de uma parcela da obra do próprio Jobim, abrindo os ouvidos do mundo para um estilo novo de música popular brasileira.

### Notas

- <sup>1</sup> Analisando o período em questão, inevitavelmente nos remete ao pensamento do filósofo e músico Theodor W. Adorno (1903-1969), a quem se atribui a criação do conceito, em coautoria com o filósofo e sociólogo Max Horkheimer (1895-1973), do termo *Indústria Cultural*. Tal como diz ADORNO (1996), o termo foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação da *Dialética do Iluminismo*, de Horkheimer e Adorno. Theodor Adorno, numa série de conferências radiofônicas, pronunciadas em 1962, explicou que **a expressão Indústria Cultural tende a substituir cultura de massa, pois esta induz ao engodo que satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa** (Adorno, In: Os Pensadores, 1996, p. 7, grifo nosso).
- <sup>2</sup> Termo cunhado pelo antropólogo Néstor García Canclini para designar fusões, sincretismos ou mestiçagens.
- <sup>3</sup> CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*/Néstor García Canclini; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. - 4. Ed. 5. reimp. - São Paulo: EDUSP, 2011. - (Ensaio Latinoamericanos, 1).

- <sup>4</sup> CANCLINI (2011, p. XXXIX) considera atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Segundo CANCLINI. Parto de uma primeira definição: **'entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas'** (CANCLINI, 2011, p. XIX, grifo nosso).
- <sup>5</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29315.shtml>>. Acesso em: 13 Mai 2014.
- <sup>6</sup> Importante publicação norte-americana especializada em música popular.
- <sup>7</sup> Tradução nossa.
- <sup>8</sup> Tradução nossa.
- <sup>9</sup> Tradução nossa.
- <sup>10</sup> O manuscrito completo de *Desafinado* pode ser consultado no site do Instituto Jobim. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7701>>. Acesso em 12 Mai 2014.
- <sup>11</sup> De acordo com Guest **"a boa cortina harmônica é um contracanto passivo harmonizado em bloco. Primeiro, cria-se um contracanto melodioso; depois, esse contracanto deve ser elaborado em bloco. O fato do contracanto ser passivo ou de pouca mobilidade não diminui sua força melódica. Sua elaboração em bloco resulta em 'cortina harmônica' forte e vigorosa, por ser encabeçada por uma melodia previamente criada"** (GUEST, 1996, p. 119, grifo nosso).
- <sup>12</sup> **"Um contracanto é criado para funcionar com a melodia principal, em articulação rítmica complementar e em contraste com esta melodia. Complementar por ser articulado em momentos de relativa estabilidade da melodia principal. Falamos de contracanto harmonizado quando o fundo melódico, passivo ou ativo, for realizado em bloco"**. Cf. GUEST, Ian. Arranjo: Método Prático vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996, p. 119, grifo nosso.
- <sup>13</sup> Contracanto melodioso. Cf. GUEST, Ian. Arranjo: Método Prático vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, g.
- <sup>14</sup> Compassos.
- <sup>15</sup> Divisi: (It., "dividido") **Instrução para que uma sessão da orquestra (particularmente das cordas) divida-se em duas ou mais, assumindo partes separadas, frequentemente notadas no mesmo pentagrama**. Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 270, grifo nosso.

## Referências

- ANDERSON, M. FANFARE. *The magazine for serious Record Collectors*. Claus Ogerman, Accessible Composer. January/february 2003. Volume 26, Number 3.
- CABRAL, Sérgio. *Antonio Carlos Jobim: uma biografia/Sérgio Cabral*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade/Néstor García Canclini*; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 5. reimp. - São Paulo: EDUSP, 2011. – (Ensaio Latinoamericanos, 1).
- \_\_\_\_\_. *Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade Algumas Interpretações (1926-1980)*. In: História em debate. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH/CNPQ, Rio de Janeiro, 1991, p. 151-189.
- DUARTE, Luiz de Carvalho. *Os Arranjos de Claus Ogerman na Obra de Tom Jobim: Revelação e Transfiguração da Identidade da Obra Musical*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília - DF, 2010. DF: UnB, 2010. 121p.
- GUEST, Ian. *Arranjo: Método Prático vol. 2*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Arranjo: Método Prático vol. 3*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado/Helena Jobim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- LEES, Gene. *Friends along the way: a journey through jazz/Gene Lees*. Yale University press. New Haven & London, 2003.

OLIVEIRA, Luis Roberto. *Tom Jobim e seus maestros*. In. Folha de São Paulo, Caderno ilustrada, 9 de dezembro de 2002.

STRUNK, Steven. *Grove Music Online*. Item Ogerman, Claus. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J336100>>. Acesso em: 23 Nov 2012.

WELDING, Pete. *Antonio Carlos Jobim*. Texto na contracapa do disco. Elenco ME-9, 1963.

---

**Flávio Régis Sudário Cunha** - (n. 1979) Regente, pianista e compositor. Graduou-se em Publicidade, Propaganda e Marketing pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2001) e em Regência pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (2009) e é Mestre em 'Educação, Arte e História da Cultura' pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Trabalha na "Coordenadoria de Arte e Cultura" da Universidade Presbiteriana Mackenzie com composição, regência e gravações para as diversas formações corais e instrumentais da instituição. São Paulo, SP, Brasil; E-mail: [flavioregiscunha@gmail.com](mailto:flavioregiscunha@gmail.com).

---