O arranjo de Marco Pereira para *My Funny Valentine*: da *leadsheet* à peça

Rafael Thomaz (UNICAMP)
Fabio Scarduelli (UNICAMP)

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do arranjo do violonista brasileiro Marco Pereira para a canção norte-americana *My Funny Valentine*, com o intuito de explorar e entender a transformação de um tema de música popular aberto em uma peça fechada para instrumento solo. Para tanto, foi traçado um breve histórico da hibridação na música brasileira com ênfase no violão solista, e uma abordagem a respeito das particularidades e potencialidades do uso da *leadsheet* e da partitura convencional.

Palavras-chave: Marco Pereira. Hibridismo. *Leadsheet.* Arranjo.

Title: The Arrangement for *My Funny Valentine* by Marco Pereira: Leadsheet to Piece

Abstract: This article presents an analysis of the arrangement made by the Brazilian guitarist Marco Pereira for the American song *My Funny Val*entine in order to explore and understand the transformation of an open structured theme of a popular song into a closed structured piece for a solo instrument. For this purpose, a brief history of the hybridization of Brazilian music was outlined emphasizing solo guitar and an approach to the specific aspects and potential of using the leadsheet and conventional score.

Keywords: Marco Pereira. Hybridism. Leadsheet. Arrangement.

THOMAZ, Rafael; SCARDUELLI, Fabio. O arranjo de Marco Pereira para *My Funny Valentine*: da *leadsheet* à peça. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 141-162, jun. 2013.

O diálogo entre os universos do erudito e do popular, da alta e da baixa cultura, do centro e da periferia, da "pequena" e da "grande tradição", é um tema que merece ser tratado com bastante cuidado, a fim de que não se faça julgamento de valor. Mas também não se pode ignorar a existência de ambos. Há características marcantes que diferem estes dois âmbitos, e, tendo-se em vista o interesse que o tema desperta pelo fato de não serem definidas nem definitivas suas fronteiras, os agentes, os mediadores e os conceitos, parece justo nos debruçarmos um pouco sobre este assunto.

O hibridismo, conforme observa Oliveira (2009: 12), encontra-se presente na obra para alaúde e vihuela desde o século XVI. O autor cita a obra de Luis de Narvaes, *Diferencias sobre Guardame las vacas*, na qual são desenvolvidas variações sobre o tema popular homônimo do período. Esse procedimento, adotado por vários compositores ao longo da história da música ocidental, parte da apropriação de melodias e ritmos populares, tal como podemos observar em várias peças sinfônicas e camerísticas baseadas em ritmos de dança de salão europeus nos séculos XVIII e XIX - como a valsa, a *mazurka,* o *schottisch* e a polca. No Brasil, Kiefer (1979) aponta para a nacionalização de tais danças europeias, constituindo tanto a adaptação ao "estilo" brasileiro quanto a fusão e a geração de novos gêneros como o maxixe, o tango brasileiro e o choro. Essa influência pode ser percebida claramente, no violão, na *Suíte Popular Brasileira* de Heitor Villa-Lobos - formada por *Mazurka-choro, Schottisch-choro, Valsa-choro, Gavota-choro* e *Chorinho* - a qual se encontra hoje como parte integrante do repertório canônico do violão de concerto. Ainda no repertório do violão romântico/moderno, que precede o nacionalismo deliberado, encontramos dois prolíficos exemplos: o espanhol Francisco Tárrega, grande difusor do violão e importante nome no desenvolvimento técnico do instrumento, que compôs peças inspiradas em sonoridades regionais, como *Recuerdos de La Alhambra* e *Capricho Árabe* (possivelmente baseada na presença da cultura moura na Espanha). Além disso, compôs algumas *mazurkas* e valsas que remetem diretamente às danças de salão do século XIX; e o paraguaio Agustín Barrios, grande virtuose no instrumento, que compôs peças com clara influência popular como *Maxixe, Choro da Saudade, Danza Paraguaia* e *Aire de Zamba*, adaptando características musicais adquiridas em suas viagens pela América Latina.

As passagens de Agustín Barrios e outros importantes concertistas pelo Rio de Janeiro até 1930, como Josefina Robledo, Juan Rodriguez e Regino Sainz de La Maza, propiciaram a aceitação do instrumento nas salas de concerto e salões da alta sociedade, já que o violão estava até então associado ao acompanhamento de modinhas, à vadiagem e à malandragem. Taborda (2011) traz muitos exemplos dessa conjuntura em seu livro *Violão e identidade nacional*. Essa entrada do violão nas salas de concerto seguiu-se ampliando a partir

do trabalho do violonista espanhol Andrés Segovia, que além de notável concertista foi fundamental na produção de repertório para o instrumento no século XX, através de inúmeras encomendas feitas a compositores não violonistas. As primeiras peças para violão de compositores que não dominavam o instrumento foram escritas apenas por volta de 1920, por encomenda de Miguel Llobet e Andrés Segovia. O repertório composto nesse período apresenta grande influência da música folclórica, especialmente a espanhola, mas filtrada pela lente nacionalista de compositores como Federico Moreno Torroba, Joaquin Turina, Joaquin Rodrigo e Manuel de Falla.

Já o modernismo no Brasil teve como uma de suas características a produção de música nacionalista - já em voga desde o final do século XIX na Europa, em países como Rússia, República Checa, Eslováquia, Polônia, Hungria e Espanha - gerando uma grande expansão de um repertório híbrido, de inspiração popular e forma erudita. Os compositores nacionalistas sofreram grande influência do escritor Mário de Andrade, que em seu *Ensaio sobre a música brasileira* foi incisivo ao afirmar que "nosso folclore musical não tem sido estudado como merece" e que "o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore" (ANDRADE, 1972: 9, 26). Essa postura modernista pode ser encarada também como reflexo da necessidade das elites brasileiras em encontrar uma unidade nacional, de fazer com que o Brasil seja identificado externamente como uma nação coesa. Os esforços para "inventar um projeto unificador para si próprio" (VIANNA, 1995) levaram à procura pela originalidade e autenticidade na cultura rural e na mestiçagem, esta última, vista anteriormente como o problema da nação e transformada, agora, em solução.

A busca por "matéria-prima" nacional e popular, nesse momento, foi preferencialmente voltada à música rural. Nesse período, também se desenvolvia no Brasil a música popular urbana representada por gêneros como o choro e o samba, que também inspiraram obras de concerto como a série dos *Chôros* de Heitor Villa-Lobos. É nesse contexto que o hibridismo cria, no Brasil das primeiras décadas do século XX, uma relação de mútua influência. Ao mesmo tempo em que os compositores nacionalistas se envolvem com as tradições do folclore e da música rural, a música popular desenvolvida nos centros urbanos começa a expressar traços de herança ou influência vindos da música de concerto. Podemos citar como elementos referenciais iniciais: a apropriação da forma rondó pelos compositores de choro; o uso do canto empostado (*bel canto*) pelos principais intérpretes da música popular e a criação de arranjos sinfônicos dentro do contexto das rádios nacionais. Não é exagero dizer que movimentos nascidos posteriormente, como a bossa-nova e a tropicália, apresentam referências a sonoridades criadas na música de concerto,

influências vindas de nomes como Debussy, Ravel e também da música eletroacústica do século XX. Este fenômeno de mútua influência implica em um hibridismo mais complexo do que o admitido até então, pois, por um lado, os músicos eruditos se apropriam do ideário musical popular e, por outro, os músicos populares emprestam da música erudita elementos para a sua criação. Os campos não são fechados e esse diálogo não é estanque, o que abriu a possibilidade para a existência de músicos que transpassassem essas fronteiras e transitassem em ambos os lados, caso de compositores como Radamés Gnattali. Sua obra para violão expressa consequências desse hibridismo, como ocorre em *Tocata em Ritmo de Samba n. 1* e *n. 2, Danza Brasileira* e *Pequena Suíte* (que inclui movimentos com os títulos Pastoral, Toada e Frevo), de notável caráter nacionalista. Por outro lado, Radamés também ficou conhecido por um sem número de arranjos realizados para músicas populares cuja forma e conteúdo nos remete ao universo da música de concerto. Talvez o seu mais famoso arranjo seja aquele dedicado a *Aquarela do Brasil,* de Ary Barroso. Além disso, Gnattali também é reconhecido pelo grande número de choros que compôs.

É preciso dizer, ainda, que ambos os campos no Brasil receberam influências externas, como da música popular latino americana, do jazz e de tendências da música de vanguarda no século XX. Essas influências fazem parte de uma equação complexa em que se somam a música de concerto nacionalista, a música popular urbana e a iminente indústria fonográfica brasileira, ao grande debate interno entre músicos nacionalistas e vanguardistas, num cenário político e social que propiciou a existência de músicos como Aníbal Augusto Sardinha (Garoto). Através de suas obras para violão (transcritas e publicadas postumamente pelo violonista Paulo Bellinati) faz, mesmo que inconscientemente, um panorama das várias faces da música de seu período. Obras como *Lamentos do Morro* (samba exaltação), *Desvairada* (valsa-choro), *A Caminho dos Estados Unidos* (choro moderno)*, Jorge do Fusa* (choro-canção) e *Debussyana* e *Inspiração* (prelúdios) ilustram esse panorama (DELNERI, 2009).

Marco Pereira e o violão brasileiro

Segundo Taborda (2011), o violão no Brasil tem, desde o início de sua história, uma marcante característica híbrida entre as tradições do erudito e do popular. O instrumento foi e ainda é, como afirma Antunes (2002: 9), "um dos principais instrumentos musicais utilizados para o acompanhamento das canções, participando desde o primeiro registro comercial de que se tem notícia, em 1902, a gravação da canção *Ave Maria*, na voz de Bahiano, e com violonista não identificado" e em quase toda a diversidade de ritmos e

gêneros nacionais. Paralelamente, seu desenvolvimento técnico no país sempre esteve associado a métodos europeus e sul-americanos de tradição erudita. Ao longo do século XX o violão se estabeleceu como um dos símbolos da nacionalidade brasileira, depois de ser sinônimo de vadiagem, boemia e marginalidade. Ao mesmo tempo, consolidaram-se solistas do instrumento com marcante influência da música popular urbana, como Américo Jacomino (Canhoto), João Pernambuco, Dilermando Reis e Aníbal Augusto Sardinha (Garoto). No início do século, porém, os músicos populares ainda dispunham de parcos conhecimentos de teoria e leitura musical, prova disso é que nenhum deles deixou suas músicas escritas em partituras, apenas seus registros em discos. Apesar disso, músicas destes e de outros compositores-violonistas brasileiros (transcritas posteriormente) fazem parte do repertório de inúmeros solistas ao redor do mundo atualmente, tendo sido gravadas por violonistas consagrados como Carlos Barbosa-Lima, Sharon Isbin (VIOLÕES: PROJETO MEMÓRIA BRASILEIRA, 1989), Marcelo Kayath (GUITAR CLASSICS FROM LATIN AMERICA, 1985), Turíbio Santos (BRASILEIRÍSSIMO, 1990) e David Russel (AIRE LATINO, 2004). Essa apropriação feita por solistas internacionais da música brasileira para violão demonstra o nível de compatibilidade técnica presente na obra desses autores que foram, direta ou indiretamente, influenciados pelo violão erudito.

Até a década de 1930 o violão exercia três diferentes funções, como mostra Taborda:

> Acompanhador solista: o violão harmonizou modinhas e lundus que garantiram a viabilidade das primeiras gravações fonográficas;
>
> Acompanhador no âmbito dos conjuntos de choro: o instrumento assumiu, ao lado do cavaquinho, o suporte harmônico para a realização dos gêneros instrumentais;
>
> O violão popular, solista de obras escritas diretamente para ele ou transcritas de outros instrumentos (TABORDA, 2011: 117).

Nesse contexto, o acompanhamento ao violão esteve ligado aos padrões do choro, com progressões harmônicas essencialmente triádicas. Entretanto, alguns violonistas, em especial Aníbal Augusto Sardinha, já usavam em suas composições harmonias com acordes extendidos. Esse estilo abriu caminho para a bossa-nova, que ficou consagrada através do disco *Chega de Saudade* (1959) de João Gilberto. Neste, o cantor e violonista apresentou uma "nova forma" de acompanhar ao violão que unia a batida do samba,

normalmente numa imitação às células rítmicas executadas pelo tamborim, a uma forma de harmonizar mais complexa do que até então, através das tríades estendidas com o uso de sétimas/sextas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. Esse tipo de harmonização aproximou o violão brasileiro do *jazz* norte-americano, especialmente do *cool jazz* no que se refere ao clima e ambientação sonora. Ferreira (2012: 393) alinha o desenvolvimento harmônico ocorrido no *jazz* às inovações de João Gilberto por meio da influência do guitarrista Barney Kessel e do álbum *Julie Is Her Name* (1955), em que acompanha a cantora Julie London. Mammì (1992: 64-65) afirma, ainda, que para Tom Jobim, principal compositor gravado por João Gilberto e produtor musical de seu primeiro disco, compor é "encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que ela é o centro da composição, mas pode ser colorida por infinitas nuances harmônicas" (MAMMÌ, 1992: 64-65).

Na geração pós-bossa-nova surgiram Baden Powell e Paulinho Nogueira, dois violonistas que tinham em sua música uma mistura interessante de diferentes elementos como: a MPB[1] em formação, a técnica erudita, a música de Bach, a cultura do candomblé, entre outros. Esses músicos começaram a adaptar ao repertório do violão solo as canções do repertório popular, em especial da bossa-nova, da canção de protesto e das músicas dos festivais. A MPB, posteriormente, passou a representar um termo de possibilidades imensas, que poderia abarcar desde compositores das décadas de 1930 e 40, como Noel Rosa, Ary Barroso e Dorival Caymmi, até todo o tipo de música considerada digna de obter essa classificação nos tempos atuais.

Baden Powell tornou-se conhecido internacionalmente e podemos destacar, particularmente, sua grande capacidade de execução de mão direita na adaptação de ritmos afro-brasileiros à execução do violão. Criou arranjos de canções de Tom Jobim, Caymmi e Pixinguinha; compôs muitas peças para violão solo e um número considerável de canções em parceria com Vinícius de Moraes e Paulo César Pinheiro, com destaque para os Afro Sambas de 1966. Baden possuía um grande domínio técnico sobre o instrumento, adquirido tanto através do estudo do violão clássico quanto de sua vivência prática junto a outros músicos populares. Tornou-se referência para toda a geração seguinte de violonistas brasileiros. Já Paulinho Nogueira teve uma carreira mais voltada à produção de arranjos e composições para violão solo, dentre as quais a mais famosa é *Bachianinha n. 1*, que apresenta uma influência, possivelmente intuitiva, da obra de Bach.

[1] Sigla que significa Música Popular Brasileira, mas que foi aplicada inicialmente à produção artística da era dos festivais de canção da década de 1960.

Seguindo a linha de compositores resultantes do hibridismo discutido acima, chegamos ao violonista Marco Pereira. Iniciou seus estudos na década de 1960 e, apesar de o violão popular brasileiro já ter, na época, história e repertório suficientes para representar uma escola violonística, ainda não havia métodos consolidados para o ensino. A maioria dos professores ainda improvisava sua didática ou ensinava violão através de materiais importados e com base na estética clássico-romântica, como os livros de Matteo Carcassi e Francisco Tárrega. Em entrevista concedida a este pesquisador (PEREIRA, 2012), Marco Pereira afirma que estudou inicialmente através do método de Tárrega, com um professor que era pianista, mas que pela grande demanda tornou-se também professor de violão. Posteriormente, foi encaminhado a estudar com o uruguaio Isaías Sávio, que se tornou durante longo período a principal referência de violão clássico na cidade de São Paulo e também no Brasil. Marco Pereira aspirava à vida de concertista. Formou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e preparou-se para estudar na Alemanha, mas decidiu-se posteriormente por estudar na Sorbonne, em Paris, onde escreveu uma dissertação, depois lançada em livro no Brasil, sobre a obra de Heitor Villa-Lobos para violão (PEREIRA, 1984). Quando voltou ao Brasil, decidiu abandonar o repertório erudito para trabalhar em composições próprias, com forte influência da música brasileira, mas sem abandonar a técnica e a sonoridade de concertista adquirida em sua formação.

Em 1985, então com 35 anos, depois de ter sido premiado em famosos concursos internacionais de violão na Espanha (*Concurso Andrés Segovia*, em Palma de Mallorca e *Concurso Francisco Tárrega*, em Valência), Marco Pereira lançou o LP *Violão Popular Brasileiro Contemporâneo*. Trata-se de um LP essencialmente autoral, possuindo 8 faixas, das quais 7 são composições próprias. Participam deste primeiro disco os músicos Zé Eduardo Nazario (bateria), Sizão Machado (contrabaixo acústico) e Oswaldinho da Cuíca (percussão).

Em 2003, Marco Pereira lançou pelo selo norte-americano GSP o CD *Original*, formado apenas por obras para violão solo de sua autoria. Na mesma década foram produzidos, entre outros discos, os títulos *Samba da Minha Terra* (2004) e *Cristal* (2010) que incluem majoritariamente a produção de arranjos de músicas do repertório popular dedicados ao violão solo ou como solista acompanhado de contrabaixo e bateria.

A obra de Marco Pereira apresenta singular interesse porque une a exigência técnico-sonora do violão erudito, a variedade rítmico-melódica da música popular brasileira e o caráter improvisatório do *jazz*.

A *leadsheet* e a peça

A prática do *jazz* e da música popular de maneira geral geram problemas quanto à definição do que Aragão chama de "instância de representação do original". Segundo o autor:

> De forma geral, podemos considerar que na música clássica é relativamente simples visualizar algo que poderíamos denominar "instância de representação do original", isto é, a maneira pela qual o compositor apresenta suas intenções, possibilitando que elas sejam alcançadas e compreendidas pelos intérpretes para execução ou performance. A "instância de representação do original" seria, nesse caso, a partitura - que na música clássica aparece como o mais importante referencial de comunicação. Mesmo não sendo um registro totalizante e absolutamente fiel do que acontecerá na execução de uma obra clássica, a partitura tem, salvo poucas exceções, a característica de apontar *todas* as notas a serem executadas, além de fornecer uma gama de instruções que visa aproximar ao máximo a execução daquilo que fora imaginado pelo compositor (ARAGÃO, 2001: 16).

A "instância de representação do original" na música popular não pode ser tão facilmente definida, especialmente porque a partitura é, na maioria das vezes, escrita depois que a música já foi gravada e executada. Essa partitura, quando existe, é feita normalmente no formato de *leadsheet,* que como definem Fabris e Borém é: "o tipo de partitura mais comum na música popular, geralmente inclui apenas a melodia e os acordes simplificados na forma de cifras e, algumas vezes, detalhes rítmicos ('convenções') ou de instrumentação."

Sobre a questão do registro original na música popular, Aragão ainda acrescenta que:

> Poderíamos supor que a música popular comercial tem na melodia um elemento considerado como constituinte do original na maior parte das vezes. Para além da melodia, porém, a análise se torna ainda mais difícil: que outros elementos poderiam fazer parte do original? Uma harmonização? Uma "levada"?
>
> Na música popular, não há definição exata acerca de quais os elementos que constituem o "original" de uma peça, e nem parece ser essa uma questão tão relevante quanto na música clássica (ARAGÃO, 2001: 17).

A falta de algumas informações na *leadsheet* é intencional. Não há informações definitivas sobre como deve ser feito o acompanhamento, já que a condução rítmica e harmônica é expressa apenas por cifras. Até as informações definidas na partitura como as cifras ou a melodia não são consideradas intocáveis, podendo sofrer alterações e variações que normalmente são definidas pelo intérprete ou pelo arranjador, previamente ou de improviso. Esta forma de escrever a música deixa margens para que cada nova interpretação incorpore ou exclua informações diversas, desde aquelas de caráter mais interpretativo, como dinâmicas e timbres, até aquelas de caráter mais fundamental, como notas e ritmos. No *jazz* tradicional há, ainda, mais um agravante a este caso, pois a *leadsheet* é também a referência base para a improvisação feita, normalmente, em formato de *chorus* - repetição da forma, respeitando o "esqueleto" harmônico sobre o qual cada músico pode improvisar melodias.

Em contrapartida, na tradição da música de concerto europeia há uma manutenção do original proposto pelo compositor através da partitura. Na peça, a interpretação não é completamente rígida, mesmo em casos nos quais os parâmetros de altura, duração, andamento, articulação, fraseado, dinâmica e timbre são definidos pelo compositor. É o intérprete quem define - quase sempre intuitivamente - as proporções que serão atribuídas a cada um desses parâmetros. Nesse caso, também é possível que a cada nova interpretação existam diferenças, mas em uma proporção menor do que no caso das *leadsheets*.

Potencialidades da *leadsheet* e da partitura

Tanto as *leadsheets* como as partituras tradicionais tornaram-se essenciais na prática diária da música popular e da música erudita, respectivamente, por atenderem a requisitos específicos de cada uma das práxis. Para atender as exigências presentes em cada um dos campos, essas duas formas de escrita apresentam potencialidades, códigos decifráveis que fazem sentido apenas para aqueles habituados à sua prática.

A partitura surgiu, a princípio, para que as melodias criadas estivessem sempre disponíveis, sem que fosse necessário buscar na memória fragmentos que, fatalmente, trariam com eles novos contornos. Com seu desenvolvimento, a partitura acumulou mais signos que determinam outros parâmetros, além da altura e do tempo, os quais seriam capazes de esboçar traços importantes para uma futura interpretação. A escrita também permitiu que os compositores, ao longo do tempo, fossem capazes de lapidar suas peças, o que possibilitou um nível mais alto de exploração do discurso musical e das possibilidades

instrumentais. O uso - consciente ou inconsciente; implícito ou explícito - das potencialidades de cada instrumento pode ser associado ao termo "idiomatismo" que, como afirma Scarduelli:

> [...] refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical (SCARDUELLI, 2007: 139).

A aplicação dos idiomatismos instrumentais encontra na partitura a oportunidade de cristalizar um aproveitamento mais amplo do instrumento, possibilitado pelo fato de que cada nota é pensada previamente. O fato de a partitura apresentar uma estrutura fechada[2] favorece a fixação de ideias que podem ser concebidas através da improvisação e, caso não fossem escritas, estariam à mercê da memória.

A *leadsheet* fixa um número bem menor de parâmetros para o intérprete, sendo que até os parâmetros fixados, como a melodia, por exemplo, podem sofrer alterações durante a execução. Por esse fato, considera-se a *leadsheet* como um guia para a execução que permite a exploração e variação de diversos elementos - como harmonia, ritmo, textura, timbre, dinâmica, fraseado - de acordo com o gênero executado e o gosto pessoal de cada intérprete. As cifras harmônicas se limitam a designar os acordes a serem executados, mas deixam em aberto, em um primeiro olhar, a condução das vozes, salvo a exceção de algumas linhas de baixo que aparecem grafadas. Alguns gêneros, como o choro e o samba, ainda têm como tradição a improvisação das linhas de baixo - normalmente feita pelo violão de 7 cordas - o que resulta em uma grande quantidade de acordes invertidos. Pressupõem pelas *leadsheets* de outros estilos, como o *jazz* e a bossa-nova, que o músico executante possa mudar ou complementar os acordes cifrados, muitas vezes escritos apenas na forma de tétrades, cujas extensões são escolhidas durante a interpretação.

Outros elementos do acompanhamento como a rítmica e a textura (gerada pela organização rítmica, harmônica e contrapontística) não aparecem descritos nesse tipo de notação. Os elementos referentes à interpretação - variação tímbrica, gama dinâmica,

[2] Há, evidentemente, exceções presentes na música do século XX, na qual a estrutura não é fechada, mas que representa uma parcela pequena em relação ao uso da partitura na música erudita.

indicações de frase etc. - também não aparecem grafados nas *leadsheets*. Na música popular, cabe ao intérprete ou ao arranjador definir esses parâmetros.

Podemos considerar também como potencialidades presentes nas *leadsheets* dois aspectos definidores do *jazz*, mas que estão presentes quase sempre de maneira implícita: o *swing* e a improvisação (GRIDLEY, 1987). Subentende-se, em uma *leadsheet*, que o intérprete tenha conhecimento do gênero escrito e dê a ele a devida articulação e contorno rítmico. O *swing* (do *jazz* e da música brasileira) encontra-se na forma sutil na qual se aliam pequenos detalhes de articulação a pequenas "imprecisões" rítmicas, características de cada estilo. A improvisação, no *jazz*, se faz tanto durante o tema (apresentação da melodia) quanto durante os *chorus*, quando um solista improvisa melodicamente sobre a progressão harmônica. No *chorus* também acontece uma acentuação do "grau" de improvisação utilizado pelos acompanhadores.

My Funny Valentine

A canção *My Funny Valentine* foi originalmente composta por Bobby Darin, Richard Rodgers e Lorenz Hart para o musical *Babes in Arms* de 1937, mas se tornou um *standard* do repertório "jazzístico", tendo sido um dos temas mais gravados até hoje.[3] Entre tantas gravações há inúmeras versões diferentes, desde arranjos orquestrais, passando por trios e quartetos de *jazz* e duos de voz e piano, até a versão para violão solo de Marco Pereira, apresentada no CD *Samba da Minha Terra*, lançado em 2004. Esse disco contém arranjos e composições de Marco Pereira, tocados em diversas formações, sendo essa a única faixa para violão solo.

O interesse por esse arranjo surgiu da constatação, intuitiva e despretensiosa a princípio, de que o arranjador conseguiu unir vários elementos diferentes sem que estes perdessem suas características fundamentais. Esses elementos são: a liberdade e expressividade do *jazz*, o uso pleno do instrumento, o caráter de improvisação e a sonoridade do violão erudito.

A partitura (*leadsheet*) referencial utilizada no Brasil para a execução de *My Funny Valentine* encontra-se disseminada através do *Real Book* (KERNFELD, [s.d.]), coletânea de *leadsheets* criada e divulgada clandestinamente (sem o pagamento de direitos autorais) por estudantes de *jazz* da Berklee College of Music nos Estados Unidos. Esse registro chegou

[3] No site www.myfunnyvalentine.com.br, o brasileiro Geraldo Barbosa, afirma ter recebido certificado do Guinness Book, por possuir 1384 gravações diferentes da música *My Funny Valentine*.

ao Brasil provavelmente com o grande número de músicos brasileiros que foram estudar nessa universidade. O *Real Book* se caracteriza por ser um apanhado de *leadsheets* de *standards* de *jazz* e temas dos principais compositores do gênero até a década de 1970.

Análise

O arranjo de Marco Pereira não se encontra disponível em partitura, portanto, para esta análise, será utilizada uma transcrição nossa (Fig. 1). Os critérios adotados no processo de transcrição buscam uma aproximação às outras partituras escritas pelo arranjador e compositor, nas quais o nível de detalhamento é grande e inclui indicações de digitação das duas mãos (inclusive qual corda deve ser utilizada), de dinâmica (incluindo *crescendo* e *decrescendo*), de fraseado (como arcos de frase, fermatas*, rallentando, ritardando* e *acellerando*), de articulação (como ligado*, stacatto* e acentos), indicações de timbre (como *dolce,* metálico e *pizzicato*) e indicações expressivas (como *molto cantabile, rítmico, preciso* e *intenso*).

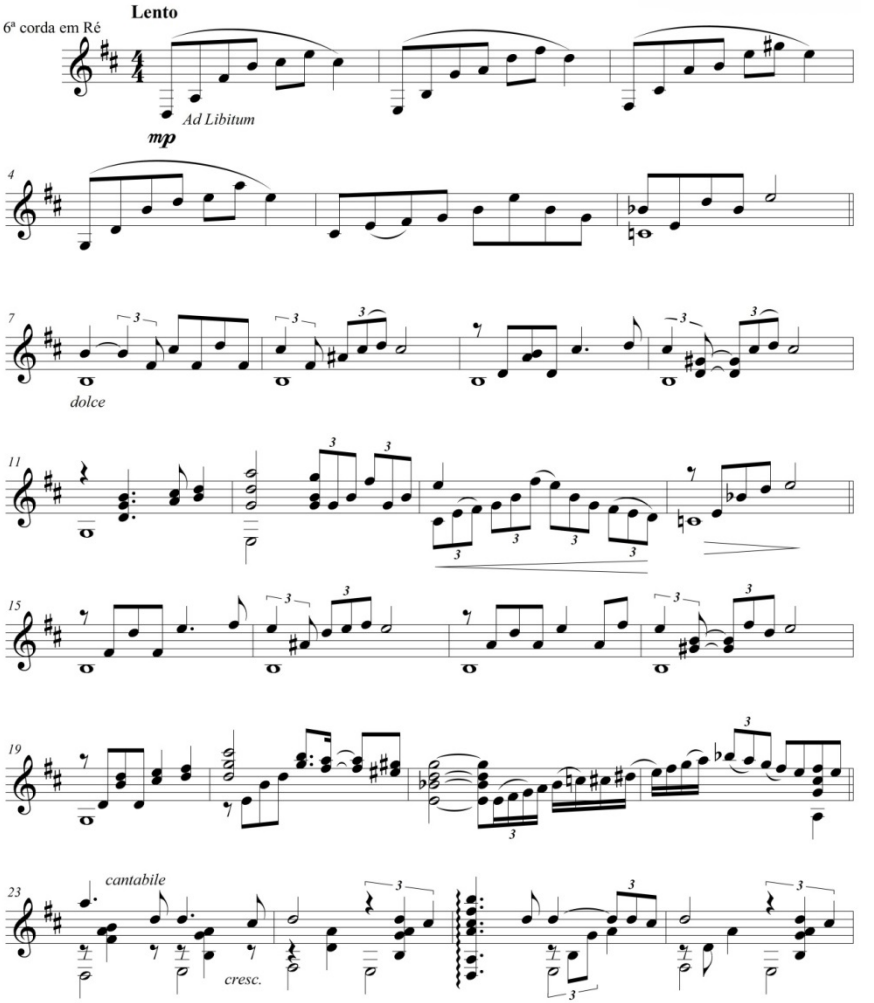
Forma. A forma utilizada no arranjo segue descrita no quadro abaixo (Tab. 1):

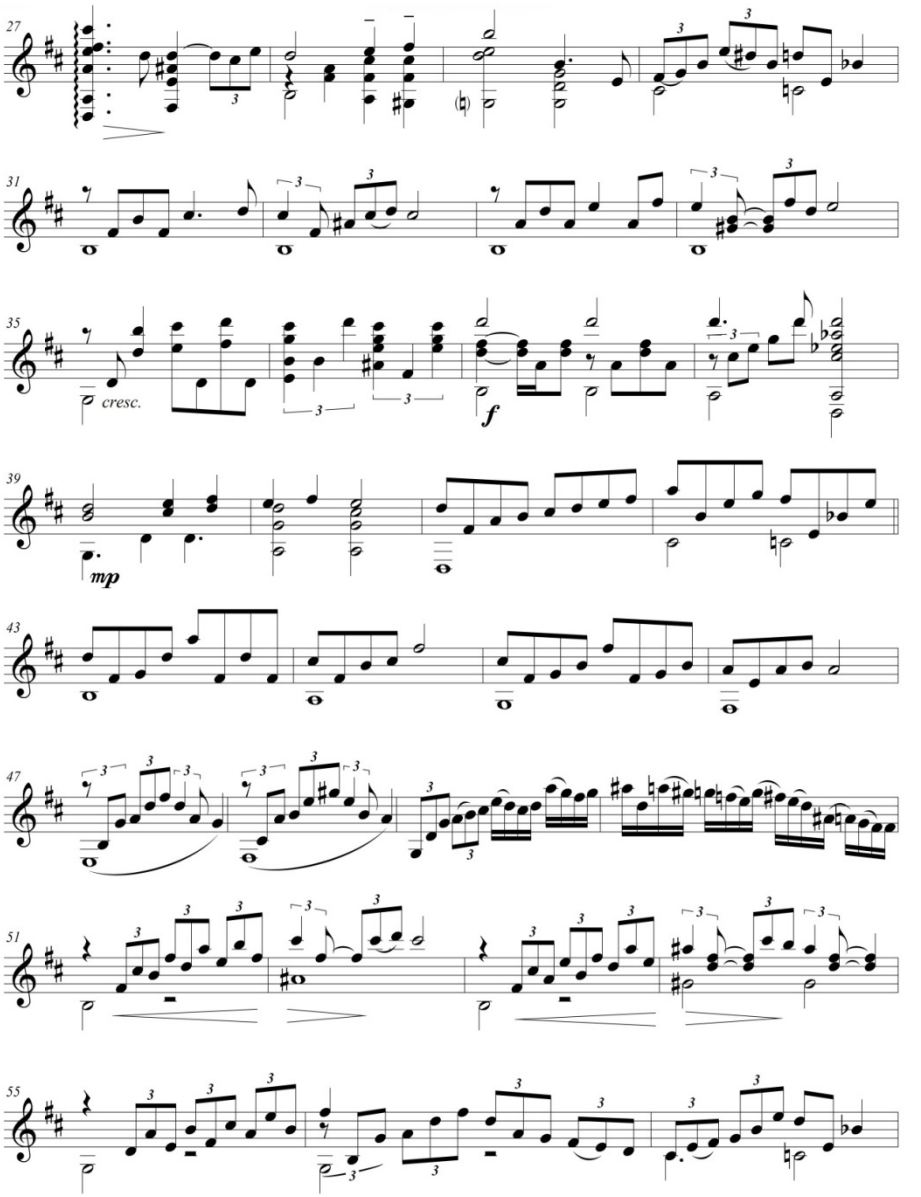
Introdução	c. 1-6 (progressão harmônica *ad libitum*)
A	c. 7-14 (apresentação do tema)
A'	c. 15-22
B	c. 23-30
A"	c. 31-42
Ponte	c. 43-50 (reutilização de acordes da introdução)
A	c. 51-57 (solo sobre a harmonia)
A'	c. 58-63 (solo sobre a harmonia)
B	c. 64-71 (retomada do tema)
A"	c. 72-81
Coda	c. 82-88 (cadência harmônica repetida 3 vezes)

Tab. 1: Forma

Podemos identificar, na forma descrita acima, características do tratamento dado

às *leadsheets* no *jazz*. Alguns indicadores são: o uso de uma introdução em caráter lírico com rítmica suspensa; apresentação do tema completo como na canção original, solo de caráter improvisado sobre a forma da música (nesse caso por se tratar de uma canção lenta apenas metade de um *chorus);* coda com cadência harmônica repetida por três vezes.




27
31
35
cresc.
f
39
mp
43
47
51
55

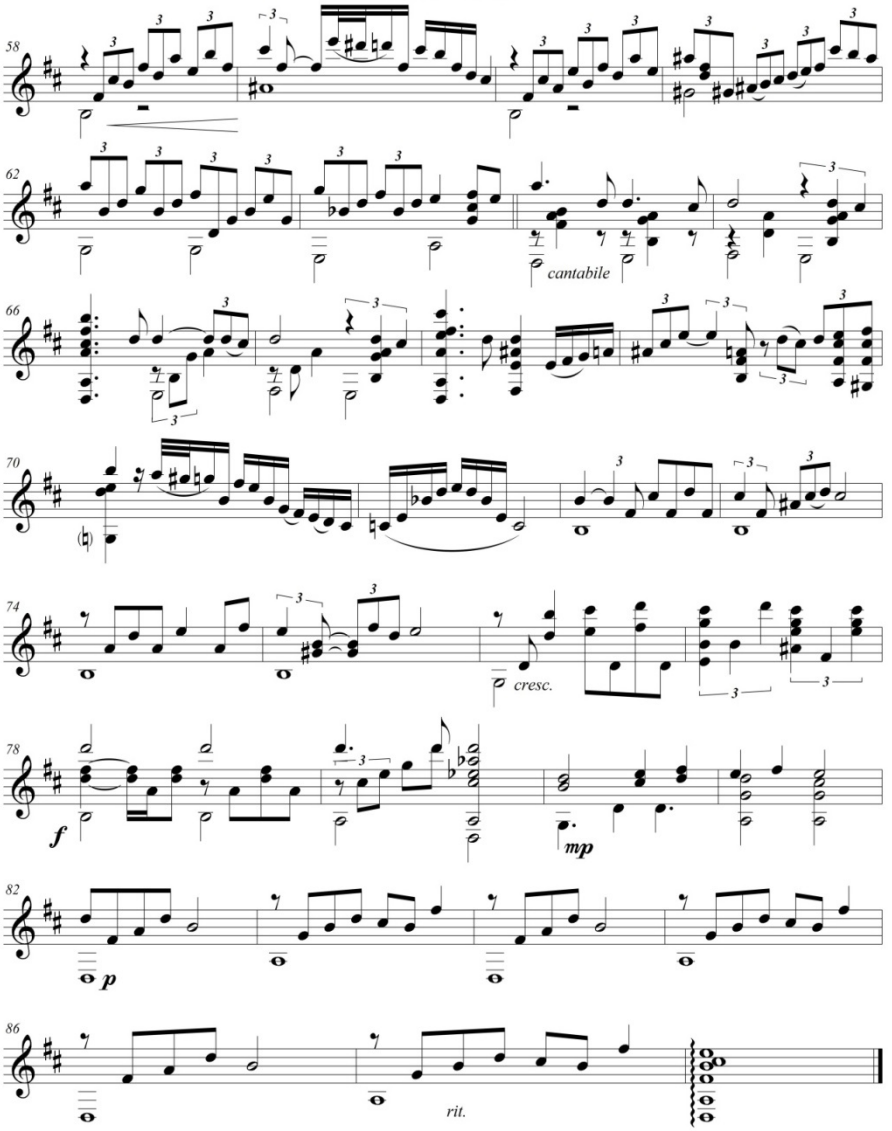


Fig. 1: *My Funny Valentine,* de Rodgers e Hart,
com arranjo de Marco Pereira e transcrição de Rafael Thomaz.

Tratamento rítmico-melódico. Como afirmamos no tópico em que foram tratadas as potencialidades das diferentes escritas, mesmo a melodia sendo a única informação definida na *leadsheet*, ela pode sofrer alterações, como podemos identificar nas Fig. 2 e 3:

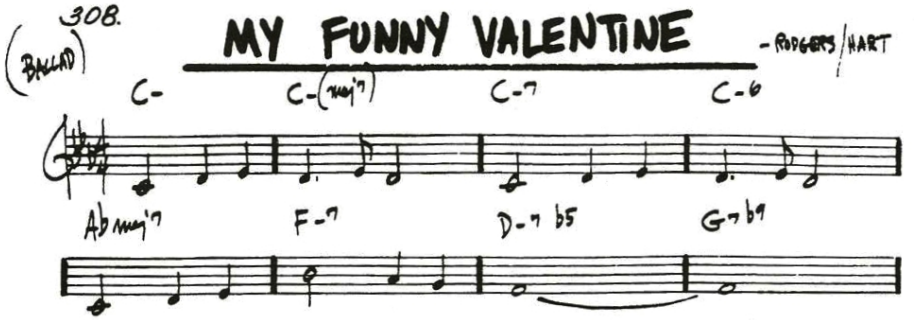


Fig. 2: Trecho da *leadsheet* de *My Funny Valentine,* de Rodgers e Hart, extraída do *Real Book* (compassos 1-8).

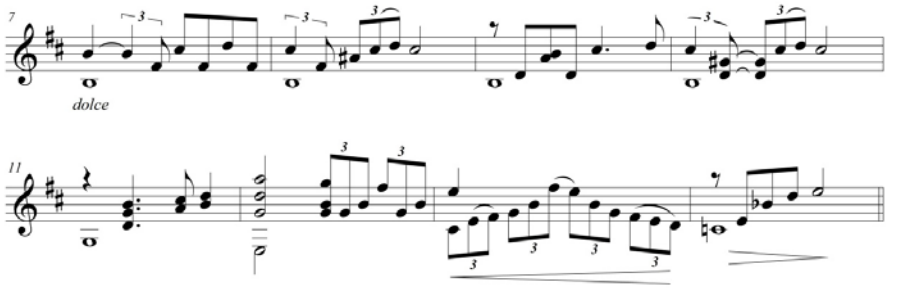


Fig. 3: Transcrição de *My Funny Valentine*, de Rodgers e Hart, com arranjo de Marco Pereira e transcrição de Rafael Thomaz (compassos 7-14).

Nesse caso, há duas alterações visíveis: a variação rítmica e a adição de notas de passagem. O ritmo escrito na *leadsheet* é bastante simples com o intuito de ser apenas um guia dos contornos rítmico-melódicos. Há, na prática do *jazz*, o *swing* um elemento subentendido de caráter muito forte, no qual as *swing eights* (colcheias suingadas) são

executadas de maneira bem diferentes das *straigth eights* (colcheias "retas"). Essa mudança na forma de executar as colcheias é chamada de *swing feeling*. A execução normal das colcheias pressupõe duas notas dividindo um tempo (pulsação) em duas partes iguais. Na execução com *swing*, a segunda nota é deslocada numa proporção de 3:2, 2:1 ou até 3:1 (Fig. 4):



Fig. 4: Relação entre *straight eights* e *swing eights*.

As notas de passagem adicionadas ao contorno melódico original fazem parte da interpretação jazzística ao longo do tempo e são parte da marca pessoal de cada intérprete. São normalmente notas de aproximação diatônica ou cromática, sendo que não há nenhuma regra rígida para sua utilização. Seu uso demonstra experiência por parte do intérprete que consegue compreender a base e adicionar intervenções pessoais ao tema.

Tratamento harmônico. Os acordes expostos na Introdução (Fig. 5), como uma referência à tonalidade da parte B, apresentam o contexto harmônico ao qual o arranjo alude de diversas maneiras. Nesses primeiros acordes são utilizadas extensões das tétrades, configurando acordes de seis notas diferentes, como descrito abaixo:

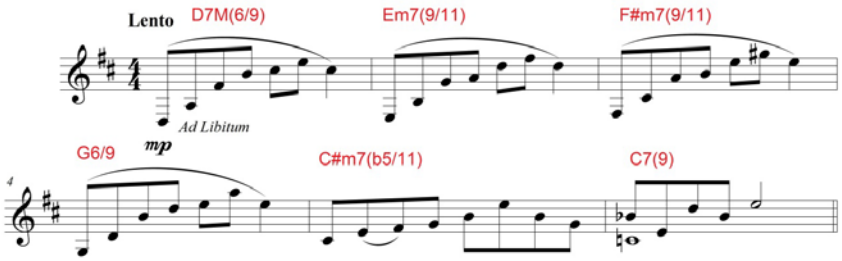


Fig. 5: Progressão harmônica nos compassos iniciais de *My Funny Valentine*.

Não é possível manter no violão esse tipo de condução harmônica durante toda a peça por limitações do instrumento. Mas, através de frases de preenchimento - executadas entre as frases da melodia - o arranjo ganha características mais dissonantes, devido ao uso de escalas com alto grau de tensões[4], como nos exemplos abaixo (Fig. 6 e 7):

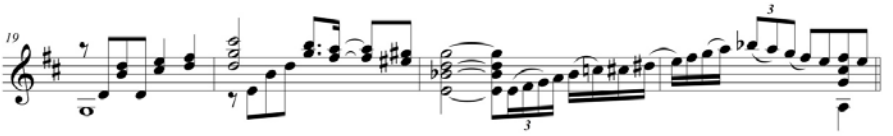


Fig. 6: Escalas com alto grau de tensões, em *My Funny Valentine* (compassos 19-22).

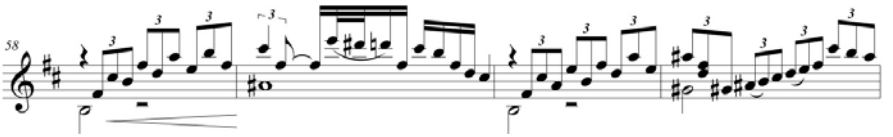


Fig. 7: Escalas com alto grau de tensões, em *My Funny Valentine* (compassos 58-61).

Na Fig. 6, terceiro compasso transcrito, há o uso da escala diminuta logo após o acorde Em7(b5), explicitando as extensões de nona (Fá#), décima primeira (Lá), décima terceira menor (Dó) e a sétima maior do acorde diminuto (Ré#). Já na Fig. 7, quarto compasso transcrito, o que na *leadsheet* seria o acorde de Bm6 é apresentado em uma inversão como um acorde de G#m7(b5/9) e seguido a ele há a escala de Si menor melódica, que também pode ser nomeada, nesse caso, de Sol# Lócrio com 2ª maior, que explicita no acorde meio-diminuto a tensão da nona maior. Se consideramos que este acorde é também a terceira inversão do acorde da *leadsheet*, teremos, em relação ao acorde menor com sexta, a extensão da sétima maior, que é mais dissonante em relação ao modo dórico largamente aplicado a esse tipo de acorde.

Esse tratamento harmônico é típico do *jazz* e da bossa-nova, apesar da progressão indicada na *leadsheet* não determinar a aplicação desta ou daquela escala correlata, ficando a cargo do intérprete ou arranjador definir qual "colorido" dar ao trecho.

[4] Consideramos tensões, neste caso, as notas não diatônicas utilizadas como extensões dos acordes.

Escrita violonística e idiomatismo. A escrita para violão exige certos cuidados, devido a algumas características técnicas do instrumento, especialmente de caráter harmônico, pois algumas aberturas de acordes são impossíveis de serem tocadas em certas tonalidades. Ao conjunto de características particulares de um instrumento, Scarduelli (2007: 140), aplica o termo *recursos idiomáticos*, como citado no item 4 deste artigo. O autor ainda classifica-os em dois grupos: *implícitos* e *explícitos*. Os recursos idiomáticos implícitos são definidos "como a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exeqüibilidade da peça" (SCARDUELLI, 2007: 140). Já os recursos idiomáticos explícitos "são aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de idéias ou motivos musicais" (SCARDUELLI, 2007: 140).

O arranjo em questão apresenta especialmente o uso de idiomatismos implícitos. Há dois fortes indícios: (1) A mudança da tonalidade, de Dó menor para Si Menor e (2) a mudança da afinação da 6ª corda para Ré. Essas duas escolhas fazem com que o arranjo fique mais simples de ser executado no violão e, consequentemente, amplie sua sonoridade, por conta dos harmônicos gerados pelas cordas soltas. Na tonalidade de Si menor, todas as cordas (Ré[5], Lá, Ré, Sol, Si e Mi) fazem parte da escala diatônica.

Além desses, podemos apontar outro elemento implícito do violão que é explorado nesse arranjo. O acompanhamento durante o tema é quase constantemente feito apenas pela nota fundamental do acorde no baixo, sem nenhum preenchimento harmônico. Isso ocorre, possivelmente, por conta da maior dificuldade técnica em se executar acordes em posição fechada no violão, já que a melodia encontra-se apenas uma oitava acima do baixo (nota Si) nos primeiros acordes. Essa escolha gera um contraste "textural" entre esse trecho e a introdução, que apresenta acordes arpejados.

Considerações finais

O arranjo de *My Funny Valentine* realizado por Marco Pereira é uma amostra do diálogo entre as tradições da música popular e da música erudita na geração de um produto artístico novo, de difícil enquadramento, que tem sido apreciado tanto por concertistas quanto por "jazzistas". O produto final é claramente mais direcionado à música de concerto, mas não deixa de lado características fundamentais da música popular como o

[5] Na afinação tradicional do violão a corda mais grave (6ª) é afinada em Mi, mas como descrito no texto, para este arranjo foi utilizada a 6ª corda em Ré.

caráter de improvisação e o *swing*, além de ser uma releitura, entre inúmeras possíveis, de uma *leadsheet*. Tal releitura traz em si, de forma definitiva - por estar escrita -, elementos até então abertos na *leadsheet* como: variações rítmicas da melodia, ornamentações possíveis, a distribuição dos acordes, a textura do acompanhamento, as extensões das cifras e o *chorus*. Nesse processo de releitura, esses elementos se encontram com outros, mais fechados e definitivos, tanto na interpretação quanto na escrita, como os cuidados com timbres, dinâmica, articulação, fraseado e expressão, e, mais implicitamente, o cuidado de tornar todos os elementos do arranjo mais idiomáticos, possíveis e sonoros ao violão.

Referências

AIRE LATINO (Latin Music for Guitar). David Russell (intérprete, violão). Maryland: [Telarc International], 2004. 1 compact disc.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. – Disponível em: http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf

ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo.* Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo. 2002

ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

BRASILEIRÍSSIMO. Turíbio Santos et al. (intérprete, violão). Rio de Janeiro: [JSL] - 214 013, 1990. 1 compact disc.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800 (1978)*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo, Companhia da Letras, 2010.

CHEGA DE SAUDADE. João Gilberto (intérprete, violão). Rio de Janeiro: [EMI-Odeon], 1959. 1 compact disc.

COSTA, Marta Morais da. *O Modernismo segundo Mário de Andrade.* In: COSTA, Marta Morais da; FARIA, João Roberto G. de; BERNARDI, Rosse Marye (Org.). *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba: Criar, 1982.

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto – A escrita e o estilo de Annibal Augusto Sardinha*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo, 2009.

FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. *Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, p. 5-28, 2006.

FERREIRA, Claudio Leal. *Música Popular, Tecnologia Sonora e João Gilberto*. In: Garcia,

Walter. *João Gilberto* (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles: history and analysis.* Englewood Cliffs New Jersey, EUA: Prentice Hall, 1987. Tradução e Resumo por Rafael dos Santos, 2003.

GUITAR CLASSICS FROM LATIN AMERICA. Marcelo Kayath (intérprete, violão). [s.n.]: [IMP Classics], 1985. 1 compact disc.

JULIE IS HER NAME. Julie London (intérprete, canto); Barney Kessel (intérprete, guitarra), et al. [s.n.]:[EMI-Br 799804], 1955. 1 compact disc.

KERNFELD, Barry. *Pirateo en la música pop, Fake books, y una prehistoria del sampling.* [s.n.]: [s.d.]. Disponível em: <www.polemica.org>. Acesso em: 17 mai. 2012.

KIEFER, Bruno. *Música e Dança Popular, sua influência na música erudita.* 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

MAMMÌ, 1992. "João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova". Revista Novos Estudos CEBRAP34: 63-70.

OLIVEIRA, Thiago Chaves de Andrade. *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo, 2009.

PEREIRA, Marco. *Marco Pereira: depoimento*. Vinhedo, 28 ago. 2012. Entrevista concedida a Rafael Thomaz para sua Dissertação de Mestrado em Música.

_____. *Heitor Villa-Lobos – sua obra para violão.* Brasília: Musimed. 1984.

SAMBA DA MINHA TERRA. Marco Pereira (compositor), Marco Pereira et al. (intérprete). Rio de Janeiro: [selo independente], 2004.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado***.** Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, Campinas, 2007.

TABORDA, Márcia. *Violão de Identidade Nacional*. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIOLÕES: PROJETO MEMÓRIA BRASILEIRA. Carlos Barbosa-Lima; Sharon Isbin et al. (intérpretes, violão). [Crescente CR-0009], 1989. 1 compact disc.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, 2007.

Rafael Thomaz é mestrando em música pela UNICAMP, onde cursou o Bacharelado em Música Popular e atualmente atua como auxiliar docente através do PED (Programa de Estágio Docente). Atua como violonista, tanto no âmbito da música de concerto quanto na música popular, tendo sido premiado em concursos nacionais de violão e se apresentado desde 2009 com o grupo Algaravia (www.algaravia.mus.br). rafaelthomaz@terra.com.br

Fabio Scarduelli é violonista, professor e pesquisador. Mestre e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e Bacharel pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, tendo lecionado em instituições como a UFRN e a UNICAMP. Apresentou-se em vários estados brasileiros, como solista, camerista e palestrante. Atualmente, realiza seu pós-doutorado na UNICAMP, com bolsa da FAPESP, lidera o *Grupo de Pesquisa em Violão: estudos da performance, pedagogia e repertório*, assim como orienta pesquisas de iniciação científica e mestrado na mesma instituição, onde é credenciado no Programa de Pós-graduação em Música. fabioscarduelli@yahoo.com.br