



RAFAEL THOMAZ

**A LINGUAGEM MUSICAL E VIOLONÍSTICA DE MARCO PEREIRA –
UMA SIMBIOSE CRIATIVA DE DIFERENTES VERTENTES**

CAMPINAS

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RAFAEL THOMAZ

**A LINGUAGEM MUSICAL E VIOLONÍSTICA DE MARCO PEREIRA –
UMA SIMBIOSE CRIATIVA DE DIFERENTES VERTENTES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Fabio Scarduelli

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação de Mestrado defendida pelo aluno Rafael Thomaz, e orientada pelo Prof. Dr. Fabio Scarduelli.

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

T368L Thomaz, Rafael, 1986-
A linguagem musical e violonística de Marco Pereira - Uma simbiose criativa de diferentes vertentes / Rafael Thomaz. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Fabio Scarduelli.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música Popular. 2. Violão. 3. Hibridismo. 4. Práticas Interpretativas. I. Scarduelli, Fabio, 1977-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The musical and guitaristic language of Marco Pereira

Palavras-chave em inglês:

Popular Music

Guitar

Hybridism

Interpretative Practices

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Fabio Scarduelli [Orientador]

Carlos Fernando Fiorini

Maurício Tadeu dos Santos Orosco

Data de defesa: 12-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Rafael Thomaz - RA 35469 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fabio Scarduelli
Presidente



Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Titular



Prof. Dr. Mauricio Tadeu dos Santos Orosco
Titular

RESUMO

O violonista e compositor brasileiro Marco Pereira (1950) é reconhecido internacionalmente por suas composições para violão e por sua carreira como concertista e acompanhador no âmbito da música popular. Sua produção composicional é formada por peças para violão solo, música de câmara, peças concertantes para violão e orquestra e arranjos de música popular para violão. Este trabalho busca destacar e entender o caráter híbrido de sua produção, que constitui uma simbiose de diferentes vertentes das quais podemos destacar a música popular brasileira, o violão de concerto e o jazz. Através da análise dos aspectos híbridos e idiomáticos de sua obra e de aspectos característicos de sua performance, o trabalho visa contribuir para o entendimento de sua obra a partir de diversos pontos de vista.

Palavras-chave: Marco Pereira. Música popular. Violão. Práticas Interpretativas. Hibridismo.

ABSTRACT

The Brazilian guitarist and composer Marco Pereira (1950) is internationally recognized for his compositions for guitar and his acting career as a concert performer and accompanist in popular music. His compositional output consists of pieces for solo guitar, chamber music, pieces for guitar and orchestra and arrangements of popular music for guitar. This work aims to emphasize and understand the hybrid nature of his production, which is a symbiosis of different strands of which we can highlight Brazilian popular music, concert and jazz guitar. By analyzing The hybrids and idiomatic aspects of his work and characteristic aspects of his performance, the work aims to contribute to the understanding of his work from various points of view.

Keywords: Marco Pereira. Popular music. Guitar. Interpretive Practices. Hybridism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	9
1.1. DADOS BIOGRÁFICOS.....	9
1.2. HIBRIDISMO E VIOLÃO BRASILEIRO.....	17
1.3. PRODUÇÃO DE MARCO PEREIRA: CATÁLOGO E CONSIDERAÇÕES SOBRE O RECORTE DO TRABALHO.....	25
2. ATIVIDADE MUSICAL HÍBRIDA.....	33
2.1. A <i>LEADSHEET</i> E A PEÇA – PENSAMENTOS SOBRE O PROCESSO DE ARRANJO.....	33
2.1.1. Instâncias de representação do original.....	33
2.1.2. Potencialidades da <i>leadsheet</i> e da partitura.....	34
2.1.3. O hibridismo em <i>My Funny Valentine</i> : da <i>leadsheet</i> à peça.....	37
2.2. RITMOS DE GÊNEROS BRASILEIROS NA ESCRITA VIOLONÍSTICA.....	42
2.2.1. A rítmica dos instrumentos de percussão nos gêneros da música brasileira como matriz para o desenvolvimento rítmico do violão.....	42
2.2.2. Adaptação dos ritmos ao violão.....	47
2.2.3. Ritmos de gêneros brasileiros na música de Marco Pereira.....	50
2.2.3.1. Samba.....	52
2.2.3.2. Choro.....	56
2.2.3.3. Frevo.....	58
2.2.3.4. Baião e Coco.....	60
2.2.3.5. Outros gêneros.....	62
2.3. HARMONIA E IDIOMATISMO INSTRUMENTAL.....	65
2.3.1. Uso preferencial de tonalidades.....	65
2.3.2. Aberturas características das tríades e tétrades – <i>voicings</i>	68
2.3.3. Tétrades estendidas.....	79
2.3.3.1. Acordes de 5 notas.....	79
2.3.3.1.1. Suprimindo uma das notas da tétrede.....	79

2.3.3.1.2. Acordes com décima-primeira ou décima-terceira.....	81
2.3.3.1.3. Utilizando cinco cordas.....	83
2.3.3.1.4. Omitindo a fundamental.....	84
2.3.3.2. Acordes de 6 ou mais notas.....	85
2.3.3.2.1 Tétrades com duas extensões.....	85
2.3.3.2.2 Poliacordes	86
2.3.4. Harmonização em Bloco (Chord Melody).....	87
2.3.5. Harmonização pontual – ataques rítmicos.....	91
2.3.6. Baixo e melodia.....	93
2.3.7. Acordes por quartas.....	95
2.3.8. Idiomatismo explícito.....	97
2.3.8.1 Nota pedal em corda solta.....	97
2.3.8.2 Movimento paralelo de acordes.....	101
2.3.8.3 Harmônicos.....	103
2.3.8.4 Sons equíssonos.....	105
2.4. O CARÁTER IMPROVISATÓRIO.....	107
2.4.1. O <i>chorus</i> do jazz.....	107
2.4.2. A <i>cadenza</i> de concerto.....	114
2.5. ASPECTOS DA PERFORMANCE.....	117
2.5.1. Postura.....	117
2.5.2. Sonoridade.....	120
3. ANÁLISES INTERPRETATIVAS.....	125
3.1. TEMPO DE FUTEBOL.....	125
3.2. BATE-COXA.....	130
3.3. SEU TONICO NA LADEIRA.....	132
3.4. MY FUNNY VALENTINE.....	136
3.5. LUIZA.....	138
CONCLUSÃO.....	141
REFERÊNCIAS.....	145

APÊNDICES.....	151
1. Partitura - transcrição – My Funny Valentine.....	151
2. Entrevista de Marco Pereira concedida a Rafael Thomaz em 22/08/2012 em Vinhedo/SP.....	155
3. Entrevista de Marco Pereira concedida a Rafael Thomaz em 19/11/2013 (via internet).....	164

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Mariana, por todo o apoio e pelas discussões tão prolíficas para este trabalho.

Aos meus pais, Mariana e Renato, e à minha família pelo apoio e incentivo constantes.

Ao meu orientador, Fabio Scarduelli, por sua paciência e atenção intermináveis e pelos inúmeros ensinamentos e conversas ao longo destes dois anos.

Ao compositor Marco Pereira por sua obra que muito me inspira a tocar violão, também pela generosidade e solicitude.

À CAPES pela bolsa de estudos concedida para a realização desta pesquisa.

A meus professores, que tão apaixonadamente me ensinaram, entre tantas outras coisas, o prazer da música, Sergio Bastituzzo, Frederico Grassano, Paulo Signori, Angela Muner, Henrique Pinto e Ulisses Rocha.

A todos os meus alunos, com quem aprendi muito mais do que ensinei.

Aos professores Carlos Fiorini, Maurício Orosco, Rafael dos Santos, Luciano Lima, Jorge Schroeder, Almir Cortes e Eduardo Visconti pelas contribuições nas bancas de qualificação e defesa.

A meus amigos que tanto ajudaram, mesmo que sem saber, para que este trabalho fosse concluído: Bia Cyrino, Adalcio Camilo, Rodrigo Vicente, Guilherme Lamas, Marcus Godoy, Cristiane Otutumi, Fabio Augustinis, Ricardo Lira, Bruno Cabral, Eloá Gonçalves, Márcio Pinho, Eduardo Costa, Tadeu Zafani e Camilla Silva.

INTRODUÇÃO

O violonista e compositor Marco Pereira (1950) é reconhecido internacionalmente por suas composições para violão e por sua carreira como concertista e acompanhador no âmbito da música popular. Sua produção composicional é formada por peças para violão solo, música de câmara, peças concertantes para violão e orquestra e arranjos de música popular para violão. Além de atuar como compositor e intérprete, Marco Pereira tem trabalhado didaticamente através da publicação de métodos diversos e, desde a década de 1980, desenvolve atividades como professor universitário tendo lecionado regularmente na Universidade de Brasília e na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atualmente é professor de Harmonia. Ao longo de sua carreira gravou e apresentou-se ao lado de importantes nomes da música popular brasileira como Edu Lobo, Gal Costa, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Tom Jobim, Paulinho da Viola, Nelson Gonçalves, entre tantos outros.

O presente trabalho teve como ponto de partida nosso contato direto com as obras do compositor, onde foi possível notar a simbiose de diferentes vertentes. Em um primeiro momento, ainda de maneira descompromissada, foi possível observar um forte diálogo entre o repertório, o vocabulário da música popular e a forma de pensar, escrever e tocar, próprios do violão de concerto. Posteriormente, esse diálogo mostrou-se mais complexo em termos musicais e instrumentais por conta da profundidade deste diálogo intrínseco e constante, além da presença de outros elementos como o jazz.

A atuação de Marco Pereira se dá inicialmente dentro do contexto da MPIB – música popular instrumental brasileira – visto que seus primeiros discos são lançados por gravadoras atuantes dentro deste mercado. Posteriormente, sua atuação ganha repercussão internacional dialogando principalmente com o circuito e o mercado do violão de concerto, mas o processo de formação de sua identidade musical é construído no Brasil na década de 1980 dentro do âmbito da MPIB.

Piedade (2005) apresenta o termo música popular instrumental brasileira (MPIB) a partir do qual busca delimitar e entender suas relações intrínsecas. Segundo o autor:

sua designação ambígua de ‘música instrumental’, entende-se primordialmente enquanto não-canção. Mas esta via desvia-se igualmente do caminho da ‘música pura’, defendido pelo menos desde Hanslick (1992[1854]): a música ‘em si’, neutra e independente de processos sócio-culturais. A compreensão da música instrumental depende da descoberta de seus nexos ‘musicoculturais’, daí a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o discurso. (PIEADADE, 2005, p. 198)

Inicialmente, a definição da MPIB se torna mais clara através do uso da negação. É bastante complexo definir o que exatamente pode se classificar dentro de tal designação, mas é claramente mais fácil apontar quais estilos e gêneros estão fora dela. O termo música popular exclui de antemão a música vinda da tradição de concerto europeia, apesar de não negar sua influência. Por música instrumental entende-se aquela música não cantada, ou se cantada, apenas vocalizada, sem palavras, na qual a voz atue como um instrumento. Portanto, podemos considerar que a MPIB contempla a música produzida no Brasil que não seja parte do universo erudito (por mais que possa conter elementos deste) e do universo da canção¹ (mesmo que, por vezes, faça uso de canções como ponto de partida).

Cirino (2005) ao se referir à definição do termo afirma que “a incerteza sobre o termo é sintomática devido ao fato da música instrumental possuir muitas matrizes musicais que dificilmente poderiam ser classificadas sob o mesmo rótulo.” (CIRINO, 2005, p.2). Podemos, portanto, atribuir a multiplicidade de matrizes ao conceito em torno da MPIB.

Tanto Cirino quanto Piedade relacionam o termo MPIB ao seu uso dentro do mercado fonográfico. A criação de um segmento dentro do mercado fonográfico para a música popular instrumental produzida no Brasil demonstra seu potencial de alcance, inclusive no exterior, onde a produção da MPIB é classificada como *brazilian jazz*, como afirmar Cirino (2005):

O termo música instrumental pode ser encontrado em lojas de CDs, em conversas entre músicos, pessoas relacionadas ao meio musical e nos próprios encartes dos discos. O que no Brasil é classificado pelo mercado fonográfico como música instrumental, fora do Brasil, principalmente nos Estados Unidos e Europa, é tratado e comercializado por *Brazilian Jazz*. (CIRINO, 2005, p.2)

As origens da MPIB remontam à segunda metade do século XIX, quando começam a surgir os primeiros elementos do choro, especialmente caracterizado, neste momento, por uma forma “abrasileirada” de tocar as danças de salão europeias como a polca, a mazurka, o schottish e a valsa. Também podem ser considerados como originários da música instrumental popular brasileira, além dos conjuntos de choro, os grupos de seresta e as bandas de música, das quais se destacou a Banda do Corpo de Bombeiros, do Rio de Janeiro, regida por Anacleto de Medeiros. No nordeste brasileiro, em especial no estado de Pernambuco, desenvolveram-se também, no

¹ Entende-se por canção, neste contexto, as canções pertencentes ao repertório da música popular urbana do século XX, desenvolvidas paralelamente ao processo de industrialização cultural no Brasil, tendo como principais meios de divulgação o disco e o rádio.

início do século, as bandas de frevo, um dos gêneros típicos de música instrumental. (Cirino, 2005, p.33)

Ao longo do século XX foram somados à MPIB outros gêneros brasileiros como o samba, o baião, o afoxé, o maracatu, o coco, o xote, entre tantos outros. A essa grande variedade de gêneros e ritmos de origem brasileira somaram-se também outros vindos de outros países como aponta Cirino:

“[...] influências vindas de fora do Brasil como o beguine (Martinica), o danzón (Santiago de Cuba), o tango (Argentina), a polca (Europa central), o merengue (República Dominicana), o ragtime e o Fox-trote (norte-americano), sendo que estes dois últimos representam, talvez, o início de uma das influências mais relevantes da MPIB: o jazz.” (CIRINO, 2005, p. 6)

Piedade (1997 apud Cirino 2005) aponta três principais linhas dentro da MPIB. São elas:

linha mais brazuca: que se norteia em ritmos nacionais como baião, frevo, maracatu, samba, ou fazendo referência ao chorinho, e articulando o discurso jazzístico em diálogo com os elementos expressivos destes ritmos, tendo como expoente máximo Hermeto Pascoal; linha mais fusion: onde predomina a mescla entre samba e funk, tendo suas raízes no movimento Black Rio, onde se encontra classificada a banda Cama-de-Gato; linha mais ecm: uma linha jazzística, mas meditativa e mais europeia, cujos artistas se agregam em torno do selo alemão ECM, onde se colocam nomes como Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos. (PIEDADE, 1997 apud CIRINO, 2005, p. 29)

Porém, Cirino (2005, p.29) afirma que em pesquisa empírica no meio musical paulistano foram citadas outras linhas, designadas através de termos como: choro, big bands, gafieira, bandas de música, jazz, cancionista e camerística. Cirino, de maneira mais ampla, demonstra a existência de algumas tendências dentro do campo da MPIB, mas que mesmo assim, segundo o autor são extremamente difíceis de serem definidas:

As linhas citadas [...] são extremamente difíceis de serem definidas. Quanto mais tentamos cercar o universo da MPIB mais percebemos que os limites dos subgêneros são flexíveis e os conteúdos geralmente se interseccionam. (Cirino, 2005, p. 83)

Em relação ao violão, desde o início do século XX há indícios da criação de uma maneira brasileira de tocar e compor para o instrumento. Podemos traçar um perfil desta abordagem do instrumento através de nomes como Américo Jacomino (Canhoto), João Pernambuco, Dilermando Reis, Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), Laurindo de Almeida, Baden Powell e Paulinho Nogueira, além de tantos outros violonistas. Neste perfil do violão brasileiro podemos separar os violonistas em três grupos de influências. Canhoto, João Pernambuco e Dilermando Reis podem ser diretamente relacionados à tradição do choro. Garoto e Laurindo de Almeida podem ser relacionados à influência jazzística na música brasileira e à bossa-nova,

mesmo que em vários momentos façam referência ao choro em suas composições. Por fim, Baden Powell e Paulinho Nogueira se relacionam mais diretamente com o repertório pós-bossanova e a MPB, da qual Baden é parte integrante ao lado de letristas como Paulo Cesar Pinheiro e Vinícius de Moraes. Já Paulinho Nogueira se relaciona com esta corrente através de arranjos de canções para o violão. A partir das décadas de 1970 e 1980, surgem nomes como Raphael Rabello, Marco Pereira, Paulo Bellinati, Ulisses Rocha, André Geraissati, Helio Delmiro, Romero Lubambo e Heraldo do Monte, que denotam de maneira mais explícita o caráter híbrido tanto do violão brasileiro quanto da MPIB de forma geral.

Marco Pereira (2012), em entrevista a essa pesquisa, demonstra bastante insatisfação em relação ao uso do rótulo “música instrumental”:

[...]um negócio que depois só veio a atrapalhar a vida do músico que é o tal do negócio da música instrumental. Eu sempre tive implicância com esse rótulo: Música Instrumental... Isso surgiu no Brasil na década de 80, começou-se a usar esse rótulo, e na época eu já era contra. Mas não teve jeito, esse ‘troço’ pegou e acabou virando uma forma de identificar o alvo, sabe como é que é? A partir do momento que se identificou começaram a dizer: ‘Isso é música instrumental? Isso é chato pra caramba’. (PEREIRA, 2012)

A MPIB, como já citado anteriormente, apresenta uma grande variedade de matrizes de gêneros e ritmos tanto brasileiros quanto estrangeiros. Soma-se a essa polarização brasileiro/estrangeiro a presença de técnicas e conceitos vindos da música erudita, gerando mais uma polarização entre popular e erudito. Podemos notar ainda o diálogo, nem sempre harmonioso, entre aspectos considerados tradicionais e aspectos considerados modernos. A polarização tradicional/moderno é constante e transitória, pois a tradição está em contínua construção (e porque não dizer invenção, citando Hobsbawn) e o que será tradicional no futuro provavelmente já se encontra no embate atual entre esses dois pólos.

Cirino (2005, p. 26) considera que, para o músico, protagonista dentro da MPIB, essas polarizações muitas vezes não fazem sentido, já que, citando Oswald de Andrade, ele é um agente antropófago (ou antropofágico) que devora, dilui e digere essas diferenças, muitas vezes, de maneira intuitiva.

A importância dada ao músico popular como protagonista da “recriação” pode ser entendida a partir do lugar onde se situa dentro de uma rede na qual a MPIB esta entrelaçada. Os vértices dessa rede se articulam entre três polos: brasileiro e estrangeiro, popular e erudito, tradicional e moderno. Na realidade, a MPIB coloca em cheque estas categorias de maneira semelhante às propostas modernistas de Oswald de Andrade ([1928] 1967) em seu Manifesto Antropófago. A maneira que a MPIB relativiza esses três polos acima expostos nos permite pensar na “recriação” como uma espécie de antropofagia onde as próprias noções são “fagocitadas”, onde interessa “os outros”. Por

outras palavras, a MPIB nos permite questionar, tal qual o movimento modernista de 1922, se estas oposições realmente existem. (CIRINO, 2005, p.26)

Ao se referir à tradição da música popular brasileira, Napolitano (2007, p. 6) aponta para características importantes do processo de “invenção” de uma tradição, como os conflitos e mediações. O autor considera que a música popular acompanha a formação da identidade nacional e utiliza a metáfora de um mosaico para definir sua complexidade:

Uma tradição que tem muito de “tradição inventada”, mas nem por isso menos enraizada nos corações e nas mentes. O processo de invenção e consagração dessa tradição não se deu sem conflitos, contradições e mediações das mais diversas, que, em linhas gerais, acompanham a própria formação da nossa moderna identidade nacional. Como toda identidade historicamente criada, muitos elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade. (NAPOLITANO, 2007, p. 6)

Napolitano observa a existência do que podemos considerar como uma subdivisão na polaridade nacional/estrangeiro. A consideração sobre o que é local e o que é universal nos leva a ampliar o pensamento sobre a relação mais simplista que separa o nacional do estrangeiro, visto que algumas características musicais se sobressaem às fronteiras e podem ser consideradas universais neste caso.

Cirino ainda sugere outra metáfora interessante sobre as relações dentro da grande variedade musical da MPIB. A ideia de trança pode ser aplicada à análise e ao entendimento de músicas específicas, mas também para elucidar o desenvolvimento de carreiras e obras inteiras ou mesmo clarear a observação da MPIB de forma geral, onde alguns elementos emergem em determinado momento e submergem em outro deixando espaço para outros elementos.

A ideia da trança nos parece mais interessante e adequada, pois por um lado, gêneros ou elementos de culturas musicais emergem de acordo com situações e contextos sociais propícios, por outro lado, submergem quando tais situações e contextos não possibilitam sua existência, no entanto possibilitam a existência de outros elementos relevantes para a situação em que se encontram. Submergir ou emergir não depende do maior ou menor “grau de pureza”, da “procedência histórica” ou até mesmo de supostas hierarquias, mas depende das concepções estéticas (dos músicos e de outros agentes) envolvidas no momento da realização (seja composição, execução, improvisação ou interpretação na gravação ou ao vivo) e das técnicas que seus agentes dispunham no momento da produção. (CIRINO, 2005, p. 32)

Na obra de Marco Pereira os elementos da música de concerto (em especial do violão de concerto), da música popular brasileira e do jazz formam uma trança na qual alguns elementos emergem e submergem. Porém, há na música de Marco Pereira elementos que andam lado a lado na constituição desta trança. Como observaremos a seguir e levando em conta a formação

musical de Marco Pereira, a hierarquia está intimamente ligada às “técnicas que seus agentes dispunham no momento da produção” (CIRINO, 2005, p.32).

A presença de ritmos de gêneros brasileiros é uma constante na obra do compositor e violonista. Outro fator constante, relacionado à performance, é a forma com que o músico busca a sonoridade do instrumento. Um reflexo desta busca, também constante, pode ser observado na postura do violonista durante a performance, que se guia pela tradição do violão erudito. A constância destes dois fatores – ritmos brasileiros e sonoridade “erudita” – já configuraria, por si só, um conjunto que teria lugar certo no circuito do violão erudito. Mas, a presença única de apenas esses dois fatores o faria submergir em meio ao repertório nacionalista, representado por importantes compositores como Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri. A presença alternada de outros fatores – como o caráter improvisatório (tanto na forma de chorus como de cadenza), o tratamento harmônico mais elaborado, a escrita polifônica, o arranjo de canções populares e a participação de músicos populares em diversos discos – fez com que a obra de Marco Pereira tenha se tornado original dentro do panorama do violão brasileiro e também mundial.

Marco Pereira tem se apresentado em importantes salas de concerto em todo o mundo desde o final da década de 1980 e sua música tem sido reconhecida e valorizada pela crítica especializada, pelos músicos e pelo público. O diálogo entre os elementos diversos que constituem esse mosaico – como o local e o universal, a tradição e a modernidade, o erudito e o popular – contribui para que sua obra seja facilmente identificável. Os ritmos de gêneros brasileiros, - como o coco, o maxixe, o partido-alto, o choro, o frevo - símbolos da regionalidade e da tradição, tornam-se inteligíveis e palatáveis ao público acostumado ao violão de concerto através da adaptação idiomática ao instrumento, a preocupação com as nuances interpretativas e o cuidado com a sonoridade - para que esta seja límpida, potente e clara. Por outro lado, essas preocupações idiomáticas e interpretativas diferenciam-no da maioria dos outros violonistas no âmbito da música popular.

O objetivo central deste trabalho é evidenciar a coexistência de diferentes vertentes e tradições dentro da obra de Marco Pereira. Para isso, a dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro há uma contextualização do compositor, sua obra e uma breve discussão sobre o hibridismo na música brasileira, em especial no violão. Foi traçada uma biografia do compositor com base em entrevistas concedidas por ele a diversas fontes e duas concedidas especialmente para esta pesquisa. A discussão acerca do hibridismo foi constituída sobre diversos referenciais,

mas que foi suscitado pelo trabalho do historiador Peter Burke, em especial seu livro intitulado *Hibridismo Cultural* (BURKE, 2008). Como fechamento do primeiro capítulo há um catálogo da produção de Marco Pereira e comentários sobre o recorte selecionado para o capítulo seguinte.

O segundo capítulo é composto de análises musicais da obra do compositor e arranjador. Os tópicos para análise surgiram a partir da experiência empírica com a execução de suas composições e arranjos. Notou-se que ao longo de sua obra uniam-se elementos e características inicialmente distantes, pertencentes a diferentes origens e tradições, mas que dialogavam gerando um produto híbrido de forte valor musical e cultural. Neste capítulo, portanto, são analisados aspectos como: o processo de arranjo e a transição de uma leadsheet a uma peça fechada para instrumento solo; a presença de ritmos de gêneros brasileiros adaptados ao violão; o idiomatismo instrumental presente nas distribuições harmônicas utilizadas; o caráter improvisatório advindo tanto da música popular, em específico do jazz, quanto da música de concerto; e, complementarmente, aspectos relacionados à performance de Marco Pereira.

Para o capítulo final foram destinadas observações realizadas por mim acerca de aspectos híbridos dentro da interpretação de composições e arranjos de Marco Pereira. Neste capítulo, intitulado *Análises Interpretativas*, constam cinco peças entre composições e arranjos escolhidos com base nos aspectos analisados no capítulo anterior. Visamos salientar para o possível intérprete da obra deste compositor breves orientações interpretativas baseadas em nossa experiência pessoal, mas calcadas nos resultados obtidos através das análises.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1. DADOS BIOGRÁFICOS²

Marco Antônio Pereira nasceu em São Paulo, em 25 de setembro 1950. Cresceu no bairro da Lapa, onde teve seus primeiros contatos com a música. Através dos discos de seus pais lhes foram apresentados os cantores de música brasileira da *era do rádio*, como Francisco Alves, Orlando Silva e Angela Maria, além dos grandes nomes do tango argentino. Além disso, teve contato na infância, também através dos discos, com a música de instrumentistas como Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim e Garoto (Aníbal Augusto Sardinha).

Já na adolescência, começou a tocar violão *de ouvido*³ e também através de cadernos com cifras de uma prima que morava no interior e tinha aulas de violão. Passou algum tempo tocando dessa forma, “cantando e se acompanhando e acompanhando os outros na brincadeira”⁴. Formou um conjunto no qual tocava guitarra e cantava em bailes o repertório composto basicamente por Beatles e o Iê-iê-iê da Jovem Guarda. Sua mãe, percebendo sua aptidão e preocupada com a necessidade de um ensino mais formal, matriculou-o no conservatório da Lapa onde começou a estudar violão com um professor que era pianista, mas dada a grande demanda de alunos de violão, dava aulas deste instrumento a alunos iniciantes. Neste período, Marco Pereira teve contato com métodos da escola de Tárrega⁵ e com o estudo do violão “clássico”⁶.

Posteriormente, por indicação de seu primeiro professor, foi estudar com o uruguaio Isaías Sávio que residia na cidade de São Paulo desde 1941. Sávio era professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde Marco Pereira formou-se no curso superior de violão

² O perfil biográfico a seguir foi traçado com base em diferentes entrevistas concedidas por Marco Pereira. Além da entrevista concedida a esta pesquisa, em 22 de agosto de 2012 na cidade de Vinhedo, que consta transcrita na íntegra como apêndice desta dissertação, foram analisadas as entrevistas que constam em GALILEA (2012), SWANSON (2004), LEMOS (2012), Movimento Violão (por João Kouyoumdjian em <http://movimentoviolaio.com.br/index.php/2012-05-23-20-18-22/marco-pereira>), ZANON (Programa “Violão com Fabio Zanon”, da rádio Cultura FM, de São Paulo). Também foram utilizadas informações que constam nas fichas técnicas dos discos e CDs e informações que constam em seu site oficial (<http://www.marcopereira.com.br>)

³ Por tocar “de ouvido” entende-se a prática e o aprendizado musical através da imitação de outros músicos e de gravações, sem estudo formal. Essa transmissão do conhecimento musical de forma oral/aural é muito comum na formação de violonistas populares no Brasil (Bouny, 2012).

⁴ Todas as citações entre aspas foram extraídas de entrevista concedida por Marco Pereira a Rafael Thomaz, em 22 de agosto de 2012, na cidade de Vinhedo-SP.

⁵ Apesar de Francisco Tárrega (1852-1909) não ter deixado nenhum método escrito, alguns de seus alunos, como Miguel Llobet, Josefina Robledo e Emilio Pujol, perpetuaram sua visão técnica do instrumento em seus métodos.

erudito. Isaias Sávio foi um grande divulgador e incentivador do violão erudito no Brasil, trazendo ao país novos métodos e trabalhando na criação de outros tantos. Entre seus alunos podemos destacar violonistas que obtiveram renome internacional como Henrique Pinto, Paulo Bellinati, Luiz Bonfá, Antônio Carlos Barbosa Lima, Antonio Guedes, Antônio Rebello Abreu, Gisela Nogueira, Tadeu do Amaral, Paulo Porto Alegre entre tantos outros. Nas aulas com Sávio, Marco Pereira teve contato com os métodos clássicos de Matteo Carcassi, Ferdinando Carulli e Fernando Sor, mas, segundo o próprio músico, o diferencial de Isaias Sávio era o foco nas apresentações e recitais. “O negócio do Sávio era montar repertório e ‘botar’ o cara pra tocar, lá na frente, na fogueira. Ele armava concertos pra gente, festivais... E ‘botava’ os alunos que ele ‘botava fé’ pra tocar.”. Para Marco Pereira, a influência de Isaias Sávio vai além do âmbito do violão erudito: “Ele [Sávio] produzia muito, ele merecia uma estátua na praça, porque foi o cara que trouxe a linguagem do violão. Porque, me perdoem os chorões, a gente ainda estaria só tocando chorinho e valsinha no Brasil.”.

No final do ano de 1975, Marco Pereira foi para a Europa com dois objetivos claros: adquirir um instrumento de boa qualidade na Suíça e continuar seus estudos de violão erudito em Colônia, na Alemanha. Depois de algumas mudanças de planos e a compra de um violão do luthier Walter Vogt que o acompanhou por quase quarenta anos, da Alemanha Marco Pereira foi a Paris, onde fez mestrado na Universidade de Paris-Sorbonne. Seu trabalho de mestrado teve como tema a obra para violão de Heitor Villa-Lobos e foi lançado em livro pela editora Musimed em 1984⁷. Na França, aprofunda seu contato com o jazz, que já conhecia desde o Brasil, mas ainda não havia feito parte de sua vida prática. Em Paris, juntamente com um grande número de brasileiros exilados políticos, Marco Pereira assistiu a muitos shows de jazz e teve contato com diversos músicos de todo o mundo que atuavam nessa área.

No ano de 1978 foi premiado com o quarto lugar no Concurso Internacional de Violão “Francisco Tárrega”, realizado na cidade de Benicassim, na Espanha. No mesmo ano também foi premiado em terceiro lugar no Concurso Andrés Segóvia, realizado em Palma de Mallorca.

Em 1980, de volta ao Brasil, junto com a grande onda de regressos pós-anistia, declara ter passado por um período de muitas dúvidas sobre como encaminhar sua carreira, como

⁶ Marco Pereira, em suas entrevistas, se utiliza deste termo para se referir ao violão que também é denominado de violão *erudito* ou *de concerto*.

⁷ PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos – sua obra para violão*. Brasília: Musimed. 1984.

relatou em entrevista a esta pesquisa: “O clássico eu sabia que eu não queria mais, assim fazendo repertório e sendo comparado sempre com os melhores do mundo, aquela história. E o jazz também tinha dúvidas, não era bem isso que eu queria. E não queria abrir mão de nada”.⁸

Em entrevista a João Kouyoumdjian, para o site da série Movimento Violão, Marco Pereira afirma: “[...] percebi que pela mistura de alguns elementos que faziam parte da minha formação (música popular brasileira, violão clássico e jazz), poderia contribuir de maneira muito mais efetiva do que sendo apenas um intérprete de violão clássico”.⁹

Depois de um convite do compositor e professor Claudio Santoro, o violonista se dirige a Brasília com a missão de oficializar o curso de violão erudito da Universidade de Brasília (UnB). Neste período na capital federal, Marco Pereira também atuou como regente em corais amadores e, paralelamente, produziu seu primeiro disco solo, intitulado *Violão Popular Brasileiro Contemporâneo* (1985/Som da Gente). Este LP é composto de oito faixas, das quais sete são composições autorais e uma trata-se de arranjo sobre a melodia de *Mulher Rendeira* de Zé do Norte. As peças possuem títulos que nos remetem à uma variedade de influências de gêneros e ritmos na música brasileira, como em *Choro de Juliana*, *Samba Urbano*, *Baião Cansado* e *Forrozal*. Consta também uma homenagem ao multi-instrumentista e compositor Hermeto Paschoal em *Pra Hermeto*. O disco conta com a participação dos músicos Zé Eduardo Nazário (bateria e percussão), Sizão Machado (contrabaixo acústico) e Oswaldinho da Cuíca (cuíca e percussão). O título do álbum, especialmente o termo contemporâneo, demonstra que, já em seu primeiro LP, Marco Pereira busca traçar um novo perfil para o violão brasileiro. Em entrevista ao programa “*Violão com Fábio Zanon*” da Rádio Cultura FM de São Paulo, Marco Pereira afirma, entre outras coisas, que começou a compor impulsionado pela vontade de tocar música brasileira que se adequasse a sua forma de tocar, que vinha da tradição do violão erudito. Ele queria condensar a exuberância sonora do violão clássico, os requintes harmônicos da bossa-nova e do jazz e a variedade rítmica da música brasileira. A escassez de repertório que se encaixasse nesse perfil fez com que Marco Pereira desenvolvesse composições para violão que englobassem essas três frentes musicais.

⁸ Entrevista concedida a Rafael Thomaz, em 22 de agosto de 2012 na cidade de Vinhedo

⁹ Entrevista concedida a João Kouyoumdjian, para o site da série de concertos Movimento Violão, disponível em <<<http://movimentoviola.com.br/index.php/2012-05-23-20-18-22/marco-pereira>>>

No ano de 1987 produz seu segundo LP, *Círculo das Cordas* (1987/Som da Gente), que conta também com oito faixas, das quais cinco são composições autorais e três são arranjos sobre músicas de Heitor Villa-Lobos, Egberto Gismonti e Chick Corea.

Em 1988 transfere-se para a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) onde atua até hoje como professor de harmonia. Instalado na capital fluminense, forma um duo com o baixista Nico Assumpção. O duo Brasil, como ficou conhecido, chegou a gravar, em 1990, um repertório de dez faixas que incluía composições de Pat Metheny, Luiz Bonfá, Egberto Gismonti, Cesar Camargo Mariano, Thelonious Monk, além de composições dos dois integrantes. Esse repertório não chegou a ser lançado em disco.

Em 1990, Marco Pereira gravou o álbum *Elegia Virtuoso Guitar Music from Brazil* (lançado apenas em 1995, pela gravadora Channel Classics) gravado e lançado na Holanda. Neste álbum, em que Marco Pereira é lançado com status de “melhor violonista clássico brasileiro”¹⁰, o repertório é composto de treze faixas sendo que apenas seis são assinadas pelo violonista. As composições restantes são de nomes consagrados como Garoto, Pixinguinha, Dilermando Reis, João Pernambuco e Canhoto da Paraíba.

Neste período, Marco Pereira foi convidado a substituir Raphael Rabello em uma turnê com a cantora Gal Costa, de quem arranjou, em parceria com Cristóvão Bastos, o álbum *Gal* (RCA, 1992). Com este álbum Marco Pereira recebeu o prêmio Sharp de melhor arranjador de MPB em 1993. Em seguida, entra para o grupo que acompanhava Edu Lobo e participa do álbum *Meia Noite* (Velas, 1995) também vencedor do prêmio Sharp, em 1995, na categoria melhor disco de MPB.

Em 1992, gravou junto com o pianista Cristóvão Bastos o disco *Bons Encontros*, que apresenta no repertório canções de Noel Rosa e Ary Barroso arranjadas para o duo. Com este álbum recebeu dois prêmios Sharp em 1994, nas categorias Melhor Solista e Melhor Disco Instrumental. No ano seguinte, ao lado do violonista Ulisses Rocha, gravou um CD ao vivo chamado *Brasil Musical* para a série *Música Viva*. O CD é uma reprodução do show realizado no SESC Pompéia em que os artistas dividiam o espetáculo, tocando algumas músicas separados e outras juntos. Cada um tinha seus próprios acompanhadores neste show. Marco Pereira se apresentou ao lado de Leandro Braga (piano), Mingo Araújo (percussão) e Zé Nogueira

¹⁰ Extraído do site da gravadora << <http://www.channelclassics.com/elegia-virtuoso-guitar-music-from-brasil.html>>>, tradução nossa.

(saxofone). Já Ulisses Rocha contou com a participação de Pedro Ivo Lunardi (contrabaixo) e Armando Marçal (percussão). Neste CD não há nenhuma composição com autoria de Marco Pereira.

Em 1994 gravou o álbum *Dança dos Quatro Ventos*, lançado em fevereiro de 1995 pelo selo belga GHA Records. Da mesma maneira que em outros álbuns, o repertório é uma mistura de composições próprias e arranjos sobre músicas de compositores populares. Neste disco participam Marcos Suzano (percussão), Marco Lobo (percussão), Jurim Moreira (bateria), Bororó (baixo), Nico Assumpção (baixo) e Leandro Braga (teclados). Ainda no ano de 1995, Marco Pereira gravou outro CD, desta vez ao vivo, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, também dividindo o show com Ulisses Rocha. Como na ocasião anterior, no repertório não havia nenhuma composição própria, apenas arranjos sobre obras de Tom Jobim, Ary Barroso, Egberto Gismonti, Chico Buarque e uma composição original para violão, *Lamentos do Morro de Garoto*.

Seu CD de maior repercussão, *Valsas Brasileiras*, foi gravado em 1998 e lançado em 1999 de maneira independente, por seu próprio selo e editora, a Garbolights, e relançado em 2004 nos Estados Unidos pela GSP Records. Os arranjos e composições deste álbum foram registrados em partituras e vendidos separadamente. Marco Pereira já havia publicado partituras de composições e arranjos pelas editoras Henry Lemoine (França) e Musimed (Brasil), mas a partir da publicação do livro de partituras *Valsas Brasileiras* se inicia um ciclo prolífico de publicações para violão de maneira independente pela editora Garbolights.

Na década de 1990 Marco Pereira também participou das gravações dos CDs intitulados *Songbook*, dirigidas por Almir Chediak para a editora Lumiar, com obras de grandes nomes da música brasileira. Nesta série participou dos *songbooks* das obras de Chico Buarque, João Bosco, Braguinha, Noel Rosa, Edu Lobo, Tom Jobim, Djavan, Ary Barroso e Dorival Caymmi, tendo acompanhado muitos cantores da música popular brasileira que deram voz aos *songbooks*, dentre os quais podemos destacar Johnny Alf, Jards Macalé, Dominginhos, Marcos Valle, Elba Ramalho, João Nogueira, Sérgio Ricardo, Nelson Gonçalves, Gal Costa, Leny Andrade e Geraldo Azevedo.

Gravado entre os anos de 1999 e 2000, o álbum *Luz das Cordas* foi produzido em parceria com o virtuose do bandolim Hamilton de Holanda. Neste CD os músicos apresentam doze faixas, sendo três compostas por Marco Pereira e duas por Hamilton de Holanda. O restante do repertório é composto por composições conhecidas do público, como é o caso de *Na Baixa do*

Sapateiro, de Ary Barroso, e *1 x 0*, de Pixinguinha, e outras menos conhecidas, como a peça original para violão solo *Las Abejas*, de Agustin Barrios.

O CD *Original* foi gravado nos Estados Unidos entre 2001 e 2002 para a Guitar Solo Publications (GSP). *Original* foi o primeiro álbum da carreira de Marco Pereira constituído apenas de composições próprias. No mesmo período foram publicadas cerca de dezesseis peças pela mesma editora.

Com arranjos e composições próprias, o álbum *Samba da Minha Terra* (2004) tem como centro o violão de Marco Pereira, acompanhado por contrabaixo e bateria na maioria das faixas. Neste CD constam arranjos e composições já gravadas anteriormente como *Lamentos do Morro* (Garoto), *La Fiesta* (Chick Corea), *My Funny Valentine* (Rodgers e Hart), *Morena Boca de Ouro* (Ary Barroso) e *Seu Tônico na Ladeira* (Marco Pereira). Um dos destaques deste álbum é a presença de trechos com caráter de improvisação no formato de *chorus*¹¹ que, mesmo escritos ou decorados, atribuem um caráter jazzístico ao repertório.

Marco Pereira lançou em 2005, pela gravadora Biscoito Fino, o CD *Afinidade* em duo com o gaitista Gabriel Grossi. Os músicos estavam em turnê acompanhando a cantora Zélia Duncan e nos camarins descobriram uma grande afinidade musical que resultou num repertório de dez músicas, sendo duas de Marco Pereira e as outras de Cartola, Tom Jobim, Paulinho da Viola, Moacir Santos e uma regravação do arranjo de Marco Pereira sobre *Mulher Rendeira* de Zé do Norte, que integrou o primeiro LP do violonista.

Nos anos de 2005 e 2006, Marco Pereira gravou dois CDs na Itália, *Stella Del Mattino* gravado ao vivo em Perúgia e *Essence* produzido em estúdio na cidade de Milão. Os dois álbuns são um misto de regravações de sucessos anteriores e experimentos que vão resultar nos próximos trabalhos do músico. Em *Stella Del Matino* estão presentes as peças *Suíte das Águas*, fantasia sobre temas de Dorival Caymmi, e *Medley*, sobre temas de Baden Powell. Já se encontram presentes nestes trabalhos arranjos de peças como *Ternura*, de Sebastião Barros (o K-Ximbinho), *Cristal*, de Cesar Camargo Mariano, e *Luz Negra*, de Nelson Cavaquinho e Amancio Cardoso, que foram regravadas em 2009 no CD *Cristal*.

O álbum *Camerístico* gravado em 2006 e lançado também pelo selo Biscoito Fino, traz composições de Marco Pereira para violão e orquestra, além de obras camerísticas para formações de trio, quarteto e quinteto. Na apresentação do trabalho escrita por Marco no encarte

¹¹ Repetição da forma respeitando o “esqueleto” harmônico sobre o qual cada músico pode improvisar melodias.

do CD, o violonista destaca o papel do violão na cultura brasileira e a importância de dois personagens para sua “projeção internacional”, são eles Heitor Villa-Lobos, tema de seu trabalho de mestrado, e Baden Powell, homenageado na suíte *Violão Vadio* (segunda faixa do álbum), que cita, além da peça homônima outras duas composições de Baden, *Canto de Ossanha* e *Consolação*. Ainda no encarte do CD, o compositor e violonista, que neste trabalho também assina todas as orquestrações, afirma que:

Temos hoje uma ‘Escola do Violão Brasileiro’, reconhecida e respeitada em todo o mundo. Esses nossos mestres [Villa-Lobos e Baden] se destacaram dentro de um espaço musical sem fronteiras. Um espaço musical onde o ‘popular’ e o ‘erudito’ se confundem e dão lugar a outras possibilidades criativas, mais amplas e democráticas. É ligado a essa tradição brasileira e dentro desse espaço musical que gosto de transitar. Minha formação musical, como a de tantos outros músicos e compositores brasileiros, tanto tem da nossa mais pura expressão rítmica e melódica quanto da elaboração harmônica e do requinte formal da música europeia. (PEREIRA, 2006)

Em *Camerístico*, a homenagem a Dorival Caymmi acontece na faixa *Suíte das Águas*, agora para violão e orquestra, sobre os temas de *A lenda do Abaeté*, *A jangada voltou só* e *É doce morrer no mar*. A peça *Lis*, já gravada com o nome *Liz* na formação de violão, violão sintetizador e flauta, em seu segundo LP volta agora em versão para trio de violão, flauta e violoncelo. Um quarteto de violões formado por João Luiz Rezende, Douglas Lora, Luis Carlos Barbieri e o próprio Marco, toca a peça *Dança dos Quatro Ventos*. O quinteto de câmara *Roda das Baianas*, para violão, flauta, clarinete, vibrafone e violoncelo é uma das composições inéditas. Além destas peças constam ainda *Círculo dos Amantes*, para violão e orquestra, e *Luz das Cordas*, para violão, bandolim (executado por Hamilton de Holanda), e orquestra de cordas.

Em 2009, na busca por repetir o sucesso de *Valsas Brasileiras*, Marco Pereira gravou o CD *Cristal*, com repertório composto apenas por choros-canção. No CD estão, além das três peças gravadas anteriormente nos CDs *Stella Del Matino* e *Essence (Ternura, Cristal e Luz Negra)*, três composições inéditas de Marco Pereira e choros de nomes respeitados como Pixinguinha, Waldir Azevedo, Radamés Gnattali, Jacob do Bandolim e Paulinho da Viola. As partituras deste álbum também foram editadas e publicadas pela editora Garbolights.

A partir do ano de 2006, com a publicação do livro *Ritmos Brasileiros*, Marco Pereira inicia uma série de publicações de caráter didático. Esta série é formada pelos livros *Sete Cordas: técnica e estilo* (2010), em parceria com Rogério Caetano, os três volumes dos *Cadernos de Harmonia* (2011), além de *Ritmos Brasileiros* (2007). Com essa tríade, Marco Pereira apresenta algumas diretrizes no estudo do violão popular no Brasil.

O primeiro livro lançado, *Ritmos Brasileiros*, é constituído de 37 ritmos relacionados aos mais diferentes gêneros musicais. Na introdução da 1ª edição, o autor resume as observações que o levaram a criar o material:

Ao longo desses anos de convivência com o violão brasileiro, percebi a variedade de movimentos, tanto de mão direita quanto de mão esquerda, característicos do acompanhamento rítmico-harmônico dos diferentes tipos de canções populares e folclóricas. Constatei que havia uma série de conduções rítmicas que não estavam catalogadas ou registradas. Paralelamente, notei que uma série de ritmos, praticados apenas por percussionistas, não possuíam tradução para a linguagem violonística. (PEREIRA, 2006)

Portanto, o material citado possui alguns ritmos menos divulgados da música popular brasileira, como é o caso do Calango, a Chula e o Tambor-de-crioula. Ritmos como o do Maracatu, essencialmente percussivos, encontram adaptações para o violão neste livro. Os ritmos são apresentados em pentagramas com pequenos textos ilustrativos e exemplos gravados pelo autor, em um CD que acompanha o material. Ainda na introdução, Marco Pereira adverte que no livro “não se pretende um estudo musicológico da rítmica brasileira nem tampouco um Método de Violão ou de Harmonia”, justificando que a motivação partiu da ideia de “reunir numa só fonte a maior variedade possível de fórmulas rítmicas de acompanhamento e assim contribuir para a difusão desse aspecto de nossa cultura” (PEREIRA, 2006).

No livro *Sete Cordas: técnica e estilo* (2010), Rogério Caetano e Marco Pereira apresentam exemplos de *baixarias*¹² a partir do estudo das cadências harmônicas. São mostradas frases melódicas para execução no violão de sete cordas primeiramente sobre as cadências mais comuns nas tonalidades maiores e menores, mas há também tópicos bastante sucintos sobre a mecânica do violão de sete cordas e a condução rítmico-harmônica. Os textos e a organização do livro são assinados por Marco Pereira. Em algumas ocasiões, os autores enfatizam a importância do estudo da harmonia.

Em 2011 Marco Pereira lançou a série *Cadernos de Harmonia* em três volumes nos quais aborda o estudo da harmonia ampla fazendo o uso de diversos exemplos musicais aplicados ao violão. São tratados nos três livros assuntos que compreendem desde a formação de acordes e suas relações tonais, até tópicos sobre harmonia modal e pós-tonal.

Atualmente, Marco Pereira prepara o lançamento de mais dois álbuns, um em duo com o acordeonista Toninho Ferragutti e outro para o Marco Pereira Trio, ao lado do baixista

¹² Baixaria é o nome dado às linhas de contraponto executadas na região grave pelo violão de 7 cordas em gêneros como o choro e o samba.

Guto Wirtti e do acordeonista Bebê Kramer. O músico está produzindo um CD infantil e planeja registrar suas composições mais recentes para violão e orquestra (*Serenata*, para violão e cordas; *Concerto Brincantes*, para violão e cordas [3 movimentos + cadência]; *Concerto Calunga*, para violão e orquestra [3 movimentos + cadência]; *Lendas Amazônicas*, para dois violões e orquestra [5 movimentos]). Além disso, Marco Pereira pretende realizar seu doutorado em 2014. O projeto tem o seguinte tema: “Técnicas de composição e arranjo para violão em estilos brasileiros”, segundo ele “uma abordagem técnica dos aspectos que definem a forma, o ritmo, o fraseado e o processo harmônico na música brasileira para violão na segunda metade do século XX - a postura do músico pós-moderno que busca a igualdade e o equilíbrio entre o pensar, o ouvir e o tocar”.

1.2. HIBRIDISMO E VIOLÃO BRASILEIRO

Ao longo da história os processos de interação cultural têm sido abordados por estudiosos de diversas áreas. Podemos destacar o ensaio *Hibridismo Cultural* (2003), de Peter Burke, no qual o autor, entre outras coisas, faz um panorama sobre a história e teoria dos termos utilizados para se referir às interações culturais. Entre os termos citados pelo autor estão: imitação e apropriação; acomodação e negociação; mistura, sincretismo, tradução; hibridização, fusão, polifonia, mestiçagem e criouliização. Burke detalha a utilização conceitual e histórica de cada terminologia, mas de maneira sintética apresenta um resumo interessante para nossa pesquisa:

[...] embora ainda existam termos e conceitos demais em circulação para descrever e analisar os processos que são o assunto deste ensaio, precisamos de vários deles para fazer justiça tanto ao agente humano (como no caso da “apropriação” ou da “tradução cultural”) quanto às modificações das quais os agentes não têm consciência (como no caso da “hibridização” e da “criouliização”). (BURKE, 2003, p.63)

A divisão entre situações onde há o agente humano e onde os agentes são inconscientes, em se tratando de música, é bastante volátil, pois muitas vezes ocorre o que Burke (2003, p. 32) chama de “circularidade cultural”. O autor ilustra esse conceito através do exemplo de músicos africanos (congoleses e nigerianos) que se inspiram na música popular de Cuba e do Brasil, que por sua vez têm em suas raízes forte influencia africana. Nestes casos, apesar do agente humano consciente (que se apropria de uma cultura estrangeira) há um coeficiente de inconsciência que absorve sua própria cultura reprocessada, como afirma o autor, “já que cada imitação é também uma adaptação”. Partindo deste princípio, podemos também tomar como

referência a afirmação de Canclini (*apud* Burke, 2003, p. 13): “Hoje, todas as culturas são de fronteira”.

Piedade (2007) realiza uma breve discussão sobre as origens do termo hibridismo e aponta duas principais: o termo grego antigo *hybris* “nomeava uma força excessiva que violava as leis naturais” (2007, p.103) e o termo consolidado por Mendel ao tratar de “organismos criados artificialmente a partir do cruzamento de espécies naturais” (*idem*). O caráter metamórfico da *hybris*, de acordo com Piedade, parece ter-se instaurado nas sociedades modernas. Piedade (2007, p. 105) afirma que “todo gênero “raiz” é, na verdade um híbrido”, naturalizado através do esquecimento de suas origens. O autor ainda aponta para uma subdivisão entre dois tipos de hibridismo:

“...chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa. A é contrastivo em relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se este corpo AB, no qual a identidade de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente, pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo contrastivo.” (PIEADADE, 2007, p. 103)

Como veremos ao longo desta pesquisa, na música de Marco Pereira há elementos de hibridismo tanto de caráter homeostático quanto de caráter contrastivo. Sua apropriação de ritmos e gêneros brasileiros adaptados à linguagem e sonoridade do violão erudito é um exemplo de hibridismo homeostático, onde dois elementos se fundem para a criação de um terceiro, diferente de ambos. Já a inclusão de *cadenze* a arranjo de peças populares é um exemplo de hibridismo contrastivo, uma vez que os elementos diferentes são misturados, mas mantêm uma relação de contraste notável.

O hibridismo, conforme observa Oliveira (2009, p. 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.

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, p. 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) Garoto 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).

Segundo Tabora (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, p. 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, da 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 no instrumento com marcante influência da música popular urbana, entre eles Américo Jacomino (Canhoto), João Pernambuco, Dilermando Reis e Aníbal Augusto Sardinha (Garoto). Nesse período, porém, os músicos ainda dispunham de um parco conhecimento 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 Isbin¹³, Marcelo Kayath¹⁴, Turíbio Santos¹⁵ e David Russel¹⁶. 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 pela mesma escola de violão erudito.

Até a década de 1930 o emprego do violão se dividia em três grupos, como mostra Tabora:

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, p. 117)

¹³ *CD Projeto Memória Brasileira*, CR-0009 (1990). Vários intérpretes. Carlos Barbosa-Lima e Sharon Isbin, violões: *Sons de Carrilhões* (João Pernambuco)

¹⁴ *Guitar Classics from Latin America*. CD IMP PCD 853 (1987). Marcelo Kayath, violão. *Interrogando, Sonho de Magia, Sons de Carrilhões* (João Pernambuco)

¹⁵ *Brasileiríssimo*. CD JSL 214 013 (1990). Turíbio Santos, violão, com vários outros executantes. *Dengoso, Graúna, Interrogando, Sons de Carrilhões* (João Pernambuco).

¹⁶ *CD Aire Latino* (Latin Music for Guitar). 2004. David Russell, violão. *Reboliço, Sons de Carrilhões e Interrogando* (João Pernambuco) e *Xodó da Baiana e Se ela perguntar* (Dilermando Reis).

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 estendidos. 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, p. 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, p. 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, p. 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 MPB¹⁷ 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 ao 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

¹⁷ Sigla que significa Música Popular Brasileira, mas que foi aplicada inicialmente à produção artística da era dos festivais de canção da década de 1960.

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.

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.

A formação musical de Marco Pereira apresenta diferentes origens, das quais podemos destacar o contato com a música popular tocando “de ouvido”, seu longo contato com a música erudita e sua aproximação com o jazz. É possível observar processos diferentes em relação ao aprendizado e a transmissão do conhecimento musical nessas três tradições, que podem ser divididos em duas categorias: oral-aural e escrito. Podemos notar em sua formação a presença das duas formas de transmissão de conhecimento, o processo empírico e imitativo, através da audição de discos e da observação de outros músicos e o processo formal, através das partituras, métodos e livros. Cirino (2005) realiza um longo estudo sobre a MPIB (música popular instrumental brasileira) e afirma haver uma “rede” de contrastes e hibridações neste âmbito, para isso cita as relações entre nacional/estrangeiro, tradicional/moderno e popular/erudito. Na obra de Marco Pereira estas relações são recorrentes e podem ser

consideradas estruturais, especialmente se levarmos em conta sua formação musical híbrida entre o erudito e popular.

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*. Podemos levantar alguns elementos que demonstram o hibridismo em sua obra. Ao longo do segundo capítulo analisaremos aspectos como a transição de uma *leadsheet* para uma peça em instrumento solo, a presença de ritmos de gêneros populares brasileiros, os diferentes processos de harmonização - que vão desde de formações triádicas mais tradicionais até a utilização de tétrades estendidas e da harmonização em bloco típicas do jazz -, o caráter improvisatório da música popular e aspectos relacionados à performance do violão erudito. Assim, a atividade musical de Marco Pereira, tanto composicional quanto performática, apresenta elementos de caráter híbrido, advindos tanto da prática da música de concerto quanto da música popular.

Marco Pereira se envolveu ao longo de sua trajetória no estudo e na performance de três tradições aparentemente distintas, sendo elas: a música de concerto, através do estudo de violão erudito e de sua formação acadêmica, calcada no estudo da música erudita europeia; a música popular brasileira, com a qual teve contato inicialmente através dos discos de seus pais, mas com a qual trabalhou durante toda sua carreira; e por fim o jazz, com o qual teve maior proximidade em Paris durante a década de 1970, mas que ajudou a definir aspectos sonoros e práticos em sua música.

De seu contato com a música erudita podemos destacar aspectos da performance como a postura e o cuidado com a sonoridade, além da presença de trechos, em suas composições e arranjos, com caráter improvisatório que remetem à *cadenza* de concerto. A música popular brasileira marca toda sua obra por meio da presença profunda e constante dos ritmos populares adaptados ao violão. O jazz se faz presente através dos processos de harmonização e do caráter improvisatório presente nos *chorus* em alguns arranjos e composições.

1.3. PRODUÇÃO DE MARCO PEREIRA: CATÁLOGO E CONSIDERAÇÕES SOBRE O RECORTE DO TRABALHO

A produção fonográfica de Marco Pereira pode ser resumida em 16 CDs/LPs autorais, sendo 10 solo¹⁸ (com ou sem participações) e 6 em parceria com outros músicos, como segue descrito no Quadro 1. Marco Pereira também tem uma produção significativa participando em gravações, especialmente acompanhando cantores, como segue no Quadro 2. Apresentamos abaixo os quadros contendo os CDs Autorais, as participações em gravações de terceiros, as composições, os álbuns de partituras publicados e a produção bibliográfica.

CDs Autorais			
Álbum	Ano (gravação/lançamento)	Gravadora/Selo	Observações
Violão Popular Brasileiro Contemporâneo	1985	Som da Gente	
Círculo das Cordas	1987	Som da Gente	
Elegia	1990/1995	Channel Classics	Gravado e lançado na Holanda
Bons Encontros	1992	Caju Music	Com Cristóvão Bastos
Brasil Musical (série Música Viva)	1993	Tom Brasil	Com Ulisses Rocha (gravado ao vivo)
Dança dos Quatro Ventos	1994	GHA Records	Lançado na Bélgica
Instrumental no CCBB	1995/1997	Tom Brasil	Com Ulisses Rocha (gravado ao vivo)
Valsas Brasileiras	1998	Núcleo Contemporâneo	
Valsas Brasileiras	1998/2004	GSP Records	Lançado nos Estados Unidos
Luz das Cordas	2000	Kuarup	Com Hamilton de Holanda
Original	2002	GSP Records	Gravado e lançado nos

¹⁸ Consideramos CDs/LPs solo aqueles publicados apenas com o nome de Marco Pereira, mesmo os que contam com participações e músicos acompanhantes.

			Estados Unidos
Samba da Minha Terra	2004	Independente	
Afinidade	2005	Biscoito Fino	Com Gabriel Grossi
Stella Del Matino	2005/2006	Egea	Gravado ao vivo e lançado na Itália
Essence	2006/2007	Kind of Blue Records	Com Paul McCandless Gravado na Itália e lançado na Suíça
Camerístico	2006	Biscoito Fino	
Cristal	2010	Garbolights	

Quadro 1 - Produção fonográfica de Marco Pereira: CDs autorais

Participações			
Título do CD	Ano	Artista	Selo
Um século de violão brasileiro	-	Marco Pereira	Projeto
No tom da Mangueira	1991/1993	Gal Costa	Saci
Songbook Noel Rosa	1991	Gal Costa	Lumiar
Profissão: Músico	1991	Wagner Tiso	Polygram
Guitar Workshop in Rio	1992	Vários	VICTOR
Espraiado	1992	Rildo Hora	Caju Music
Parabolicamará	1992	Gilberto Gil	WEA
Gal	1992	Gal Costa	BMG
Arranha-Céu	1993	Zé Renato	Velas
Songbook Dorival Caymmi	1994	Vários	Lumiar
Segura ele	1994	Paulo Sérgio Santos	Kuarup
El canto del Guirahú	1994	Toninho	Ed. Paulinas

		Carrasqueira	
Eugênia Melo e Castro	1994	Eugênia Melo e Castro	Som Livre
Grandes Encontros Instrumentais	1994	Paulo Sérgio Santos	Kuarup
Raros e Inéditos	1995	Vários	SESC
Songbook Edu Lobo	1995	Geraldo Azevedo	Lumiar
Songbook Ary Barroso	1995	Vários	Lumiar
Natural do Rio de Janeiro	1995	Zé Renato	MP&B
Meia Noite	1995	Edu Lobo	Velas
Dá licença meu senhor	1995	João Bosco	Sony Music
Disfarça e Chora	1995	Zé Nogueira	MP&B
Songbook A.C.Jobim	1996	Vários	Lumiar
Toninho Carrasqueira toca Pixinguinha e Pattápio Silva	1996	Toninho Carrasqueira	Paulinas COMEP
Rildo Hora e Cia. das Cordas	1996	Rildo Hora	Visom
Pixinguinha & Patápio	1996	Toninho Carrasqueira	Ed. Paulinas
Letra e Música: Chico Buarque	1996	Marinho Boffa / João Nogueira	Lumiar
Av.Brasil	1996	Cristóvão Bastos	Lumiar
Per amore	1997	Zizi Possi	Polygram
Violões	1997	Vários	PMB
Songbook Djavan	1997	Vários	Lumiar
Songbook Chico Buarque	1999	Vários	Lumiar
Crooner	1999	Milton Nascimento	WEA
Brazilian Duos	2001	Luciana Souza	Sunnyside

Quinteto Villa-Lobos Convida	2002	Quinteto Villa- Lobos	Rio Arte
Songbook João Bosco	2002	Zé Renato	Lumiar
Songbook Braguinha	2002	Zélia Duncan	Lumiar
Brazilian Breath	2003	Daniela Spielman	Aosis Records
Pra sempre	2003	Roberto Carlos	Sony
Eu me transformo em outras	2004	Zélia Duncan	Duncan Discos
Álbum Musical Francis Hime	2004	Milton Nascimento	Biscoito Fino
7º Compasso Samba e Choro	2004	Marco Pereira	Biscoito Fino

Quadro 2 - Produção fonográfica de Marco Pereira: Participações

Composições			
Título	Ano	Publicação	Gravação
Amigo Léo	-	Website ¹⁹ , GSP	SDMT ²⁰ (2004)
Baião Cansado	1984	Website, Cinq Pieces Brésiliennes (H. Lemoine)	VPBC ²¹ (1985), Original (2003)
Bate-coxa	1988	Website, GSP	DQV (1995) ²² , Elegia (1995), Original (2003), Luz das Cordas (2000)
Cantiga	-	Não publicada	Original (2003)
Carioca	-	Não publicada	Essence (2007)
Chama-me	2001	Website, GSP	Original (2003)
Chazz!	-	Não publicada	SDMT (2004)
Choro de Juliana – I –	1981	Website, Cinq Pieces	VPBC (1985), Original (2003)

¹⁹ Partituras à venda através do website www.marcopereira.com.br

²⁰ Disco *O Samba da Minha Terra* (2004)

²¹ Disco *Violão Popular Brasileiro Contemporâneo* (2005)

²² Disco *Dança dos Quatro Ventos* (1995)

“Micuím”		Brésiliennes (H. Lemoine)	
Choro de Juliana – II – “Chamego”	1981	Website	-
Choro de Juliana – III – “Pixula”	1991	Website	DQV (1995)
Choro de Juliana – IV – “Sará”	1980	Website, Cinq Pieces Brésiliennes (H. Lemoine)	Original (2003)
Choro em Dó menor (Fefucha)		Álbum <i>Cristal</i> (Garbolights)	Cristal (2010)
Choro em Mi menor (A lira do poeta)		Álbum <i>Cristal</i> (Garbolights)	Cristal (2010)
Choro em Si menor (Suaves enganos)		Álbum <i>Cristal</i> (Garbolights)	Cristal (2010)
Círculo dos Amantes	-	Não publicada	Camerístico (2006)
Dança dos Quatro Ventos	-	Não publicada	Camerístico (2006)
Elegia	1988	Website, GSP	Elegia (1995)
Estrela da Manhã	1987	Website, GSP	CC (1987) ²³ , Original (2003), SDM (2006) ²⁴
Flor das Águas	1989	Website, GSP	Elegia (1995), Original (2003)
Ferrozal	-	Não publicada	VPBC (1985)
Irene	-	Website	
Ladeira de São Roque	-	Não publicada	Elegia (1995)
Lis	1987	Website	Camerístico (2006), CC (1987)
Luz das Cordas	-	Não publicada	Luz das Cordas (2000), Camerístico (2006)
Marta	-	GSP, Álbum <i>Valsas</i>	VB (1999)

²³ Disco *Círculo das Cordas* (1987)

²⁴ Disco *Stella del Matino* (2006)

		<i>Brasileiras</i>	
Nostálgicas n° 1 ²⁵	1999	Website, GSP	DQV (1995)
Nostálgicas n° 2	1999	Website, GSP	Original (2003)
Nostálgicas n° 3	1999	Website, GSP	-
Nostálgicas n° 4	1999	Website, GSP	-
Nostálgicas n° 5	1999	Website, GSP	-
Num Pagode em Planaltina	1987	Website, GSP	CC (1987), DQV (1995), Original (2003)
Pivete	-	Não publicada	VPBC (1985)
Pixaim	-	Website, Cinq Pieces Brésiliennes (H. Lemoine)	VPBC (1985), DQV (1995)
Plainte	1994	Website, GSP	DQV (1995), VB ²⁶ (1999), Essence (2007)
Ponto de Luz	-	Não publicada	Afinidade (2005)
Pra Hermeto	1982	Website	VPBC (1985)
Preguiça Mineira	-	Não publicada	CC (1987)
Rapsódia dos Malacos	-	Website	-
Revivendo	-	Website	-
Roda das Baianas	-	Não publicada	Camerístico (2006)
Samba Urbano	1980	Website, Cinq Pieces Brésiliennes (H. Lemoine)	VPBC (1985), Elegia (1995)
Sambadalu	2005	Website, GSP	Afinidade (2005), SDM (2006)
Seu Tónico na Ladeira	1999	Website, GSP	Original (2003), SDMT (2004), Luz das Cordas (2000)
Tempo de Futebol	2003	Website, GSP	Original (2003), SDMT (2004)

²⁵ A peça *Nostálgica n° 1* apresenta incoerência de datas, pois na partitura a data é posterior à gravação no disco *Dança dos Quatro Ventos* (1995), possivelmente referenciando a data em que foi escrita ou publicada tal partitura.

²⁶ Disco *Valsas Brasileiras* (1999)

Tio Boros	2001	Website, GSP	Original (2003)
Vadiagem	2001	Website	Original (2003)

Quadro 3 – Composições de Marco Pereira

Álbuns de Partituras		
Título	Ano	Álbum de Partituras
1. Beatriz - Edu Lobo e Chico Buarque	1999	Valsas Brasileiras
2. Eponina - Ernesto Nazareth		
3. Marta - Marco Pereira		
4. Eu te amo- Tom Jobim e Chico Buarque		
5. Desvairada - Anibal Augusto Sardinha (Garoto)		
6. Manhãs de Sol- Américo Jacomino (Canhoto)		
7. Valsinha - Chico Buarque e Vinícius de Moraes		
8. Emotiva nº 1 - Hélio Delmiro		
9. Luiza - Antonio Carlos Jobim		
10. Plainte - Marco Pereira		
11. Valsa Negra- Leandro Braga		
1. Pixinguinha (Suíte Retratos) – Radamés Gnattali	2011	Cristal
2. Cristal – Cesar Camargo Mariano		
3. Luz Negra – Nelson Cavaquinho e Amancio Cardoso		
4. Ingênuo – Pixinguinha e Benedito Lacerda		
5. Choro em Si menor (Suaves enganos) – Marco Pereira		
6. Migalhas de amor – Jacob do Bandolim		
7. Pedacinhos do céu – Waldir Azevedo		
8. Ternura – K-Ximbinho		
9. Choro em Dó menor (Fefucha) – Marco Pereira		
10. Choro em Mi menor (A lira do poeta) – Marco Pereira		
11. Choro Negro – Paulinho da Viola e Fernando Costa		

Quadro 4 - Álbuns de Partituras (todos os arranjos de Marco Pereira)

Produção Bibliográfica			
Título	Ano	Editora	Observações
Heitor Villa-Lobos – sua obra para violão	1984	Musimed	Correspondente a sua dissertação de mestrado
Ritmos Brasileiros	2007	Garbolights	
Sete Cordas – Técnica e Estilo	2010	Garbolights	Em parceria com Rogério Caetano
Cadernos de Harmonia	2011	Garbolights	Lançado em três volumes

Quadro 5 – Catálogo da produção bibliográfica de Marco Pereira

O foco deste trabalho recai especialmente sobre as composições e arranjos para violão solo, a fim de entendermos melhor o uso das características do instrumento em composições baseadas na tradição e nos ritmos de gêneros brasileiros. Portanto, tomamos como referência 29 partituras gentilmente cedidas pelo compositor e disponíveis para venda em seu website²⁷ (Quadro 3), uma transcrição nossa de uma obra não editada, a partir de uma gravação de Marco Pereira, realizada para fins de análise, e outras partituras provenientes de dois álbuns publicados complementarmente aos CDs *Valsas Brasileiras* (1999) e *Cristal* (2010) (Quadro 4). Foram consideradas apenas as peças e arranjos para violão solo. Além disso, foram utilizados os métodos sobre harmonia e ritmos brasileiros publicados por Marco Pereira e o livro que corresponde à dissertação de mestrado do compositor sobre a obra de Villa Lobos, listados no Quadro 5.²⁸ Foi considerado ainda o DVD Movimento Violão 2010²⁹, gravado no Teatro Minaz, na cidade de Ribeirão Preto, no qual Marco Pereira apresenta as peças *Tempo de Futebol*, *Flor das Águas*, *Num Pagode em Planaltina* e *Estrela da Manhã*.

²⁷ www.marcopereira.com.br – consulta em Maio de 2013.

²⁸ Marco Pereira tem algumas de suas obras publicadas pelas editoras Musimed, GSP e Henry Lemoine, porém para esta pesquisa foram consideradas as partituras vendidas pelo autor em seu site, editoradas pelo mesmo. Consideramos estas mais fidedignas e atualizadas já que o compositor é o próprio editor.

²⁹ O DVD, lançado de maneira independente, encontra-se esgotado, mas é possível ter acesso aos vídeos através do site: <<http://www.youtube.com/user/movimentoviola01685>>

2. ATIVIDADE MUSICAL HÍBRIDA

Neste capítulo faremos a análise de trechos da obra de Marco Pereira a fim de mostrar como o compositor e arranjador consegue fundir elementos da música popular brasileira, do jazz e da música de concerto europeia dentro do universo idiomático do violão. De maneira geral, buscamos explicitar o hibridismo em sua obra tanto nos elementos puramente musicais quanto da exploração dos recursos do instrumento.

Os aspectos analisados foram: a transição de uma *leadsheet* para uma peça escrita para violão solo; a adaptação dos ritmos de gêneros da música brasileira para peças solo; o processo de harmonização das peças no instrumento de acordo com suas características idiomáticas e o uso de recursos de caráter improvisatório como a *cadenza* e o *chorus*. Também foram analisados aspectos relacionados à performance como postura e sonoridade. Tais elementos foram escolhidos com o objetivo de demonstrar o caráter híbrido da atividade musical de Marco Pereira.

2.1. A *LEADSHEET* E A PEÇA – PENSAMENTOS SOBRE O PROCESSO DE ARRANJO

2.1.1. Instâncias de representação do original

A prática do jazz e da música popular de maneira geral geram problemas quanto à definição do que Aragão (2001) 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 (2006) 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 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 em alguns casos intencional. Não há informações definitivas sobre como deve ser feito o acompanhamento, pois 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 um respeito maior ao original proposto pelo compositor através da partitura. Na peça, a interpretação não é completamente rígida, mesmo em casos como o do serialismo integral, onde 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 *lead sheets*.

2.1.2. Potencialidades da *leadsheet* e da partitura

Tanto as *lead sheets* 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 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 fossem ao longo do tempo 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 (2007, p.139):

[...]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, p. 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 fechada³⁰ 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, rítmica, textura, timbre, dinâmica, fraseado – de acordo com o gênero executado e a concepção ou estilo de cada intérprete. As cifras harmônicas se limitam a designar os acordes a serem executados, mas deixam em aberto, num primeiro olhar, a condução das vozes, salvo a exceção de algumas linhas de baixo que aparecem grafadas. Alguns estilos, como o choro e samba, ainda tem 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. Outros estilos como o jazz e a bossa-nova, pressupõem em suas *leadsheets* que o músico executante possa mudar ou complementar os

acordes cifrados, muitas vezes escritos apenas na forma de tétrades onde as (ex)ensões 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 timbrística, gama dinâmica, 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 presente 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*, onde um solista improvisa melodicamente sobre a grade harmônica da melodia. No *chorus* também acontece uma acentuação do “grau” de improvisação utilizado pelos acompanhadores.

Partindo de um outro contexto musical, Humberto Eco (1991), apresenta uma descrição que vem ao encontro das potencialidades da *leadsheet*. Ao comparar as realidades da repertório clássico-romântico às novas possibilidades abertas no século XX com a música improvisada, Eco (1991, p. 39) afirma:

[...] impressiona-nos de pronto a diferença macroscópica entre tais gêneros de comunicação musical e aqueles a que a tradição clássica nos havia acostumado. Em termos elementares, essa diferença pode ser assim formulada: uma obra musical clássica, uma fuga de Bach, a *Aída*, ou *Le Sacre Du Printemps*, consistiam num conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o ao ouvinte, ou então traduzia em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor; as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas numa possibilidade de várias organizações confiadas a iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas, como obras "abertas", que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente. (ECO, 1991, p. 39)

³⁰ Há, evidentemente, exceções presentes na música do século XX, onde a estrutura não é fechada, mas que

2.1.3. O hibridismo em My Funny Valentine: da *leadsheet* à peça

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.³¹ 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 2004³². Esse CD contém arranjos e composições de Marco Pereira tocados em diversas formações, sendo essa a única faixa de violão solo.

O interesse por esse arranjo surgiu da constatação, intuitiva e desprezenciosa a princípio, de que o arranjador conseguiu fazer com que vários elementos diferentes dialogassem sem que suas características fundamentais fossem perdidas. 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*) referencial³³ utilizada no Brasil para a execução de *My Funny Valentine* encontra-se disseminada através do *Real Book*³⁴, livro criado e divulgado clandestinamente (sem o pagamento de direitos autorais) por estudantes de jazz da Berklee College of Music nos Estados Unidos. Esse registro chegou ao Brasil provavelmente através do grande número de músicos 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 até a década de 70.

representa um parcela pequena em relação ao uso da partitura na música erudita.

³¹ 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.

³² *Samba da minha terra*. Marco Pereira. Independente. Rio de Janeiro, 2004.

³³ Marco Pereira afirma em entrevista: “Eu nunca uso “partituras” quando vou fazer qualquer arranjo de standards de música popular ou jazz. Sempre ouço diferentes gravações e elaboro minha versão a partir delas. Não me lembro bem quantas versões eu ouvi para fazer o arranjo desse tema mas, com certeza, me guiei pelas gravações do Chet Baker e do Bill Evans”. Apesar desta afirmação, tomamos como referência a *leadsheet* presente no Real Book, por apresentar estrutura harmônico-melódica próxima às gravações citadas. Além disso, o processo de guiar-se por diferentes gravações reforça as potencialidades da *leadsheet*, em especial pelo fato de não haver determinações muito específicas sobre como serão executadas a harmonia e a melodia no arranjo final já que o autor se apoia em diversas fontes para obter uma representação do original.

³⁴ KERNFELD, Barry: «Piratería en la música pop, Fake books, y una prehistoria del sampling» en *Polemica.org* (consultado em 17/05/2012).

Este arranjo de Marco Pereira não se encontra disponível em partitura, por isso para essa análise será utilizada transcrição nossa. Os critérios adotados no processo de transcrição buscam uma aproximação às outras partituras escritas pelo arranjador e compositor, onde o nível de detalhes é grande e inclui indicações de digitação das duas mãos (inclusive qual corda deve ser utilizada), indicações de dinâmica (incluindo *crescendo e decrescendo*), indicações de fraseado (como *arcos de frase, fermatas, rallentando, ritardando e acellerando*), indicações de articulação (como *ligados, stacattos e acentos*), indicações de timbre (como *dolce, metálico e pizzicato*) e indicações expressivas (como *molto cantábile, rítmico, preciso e intenso*).

A forma utilizada no arranjo é a seguinte:

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	Solo sobre a harmonia c. 51-57
A'	Solo sobre a harmonia c. 58-63
B	c. 64-71 (retomada do tema)
A''	c. 72-81
Coda	c. 82-88 (cadência harmônica repetida 3 vezes)

Exemplo 1 - Forma

Podemos identificar na forma descrita acima características do tratamento dado as *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 3 vezes.

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 nos trechos abaixo:

308. (BALLAD) **MY FUNNY VALENTINE** - RODGERS/HART

C- C-7(b9) C-7 C-6

Abmaj7 F-7 D-7 b5 G-7 b9

Exemplo 2 - trecho da *leadsheet* extraída do *Real Book*

Exemplo 3 - arranjo transcrito – compassos 7 a 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 *straight 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. Veja exemplificação abaixo:

1:1 3:2 2:1 3:1

Exemplo 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 é 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 alguma intervenção pessoal ao tema.

Os acordes expostos na introdução, como uma citação da tonalidade da parte B, apresentam o contexto harmônico o qual o arranjo alude de diversas maneiras. Nesses primeiros acordes são utilizadas extensões das tétrades, configurando acordes de seis notas diferentes, como descrito abaixo:

The image shows a musical score for six measures of music in 4/4 time, marked 'Lento' and 'Ad Libitum'. The key signature has two sharps (F# and C#). The notes are: Measure 1: A4, B4, C5, D5, E5, F#5; Measure 2: A4, B4, C5, D5, E5, F#5; Measure 3: A4, B4, C5, D5, E5, F#5; Measure 4: A4, B4, C5, D5, E5, F#5; Measure 5: A4, B4, C5, D5, E5, F#5; Measure 6: A4, B4, C5, D5, E5, F#5. Chord labels above the staff are: D7M(6/9), Em7(9/11), F#m7(9/11), G6/9, C#m7(b5/11), and C7(9). The dynamic marking 'mp' is placed below the first measure.

Exemplo 5 - My Funny Valentine (compassos 1-6)

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. Essas características são obtidas principalmente pelo uso de escalas com alto grau de tensões, como nos exemplos abaixo:

The image shows a musical score for measures 19-22. Measure 19 starts with a 7/8 time signature and contains a complex rhythmic pattern. Measures 20-22 continue with similar complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has two sharps.

Exemplo 6 - My Funny Valentine (compassos 19-22)

The image shows a musical score for measures 58-61. Measure 58 starts with a 5/8 time signature and contains a complex rhythmic pattern. Measures 59-61 continue with similar complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has two sharps.

Exemplo 7 - My Funny Valentine (compassos 58-61)

No exemplo 6, terceiro compasso transcrito, há o uso da escala Diminuta logo após o acorde Em7(b5), explicitando as extensões de nona (Fá sustenido), décima-primeira (Lá natural),

décima-terceira menor (Dó natural) e a sétima maior do acorde diminuto (Ré sustenido). Já no exemplo 7, quarto compasso transcrito, o que na *leadsheet* seria o acorde de Bm6 é apresentado numa 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 Sustenido Lócrio com 2ª Maior, que explicita no acorde meio-diminuto a tensão da nona maior. Se consideramos que este acorde é apenas uma 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 de a 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.

O arranjo em questão apresenta especialmente o uso de idiomatismos implícitos. Há dois grandes indícios: 1º) A mudança da tonalidade de Dó menor para Si Menor e 2º) a mudança da afinação da 6ª corda para Ré. Essas duas escolhas fazem com que o arranjo fique mais simples de ser executado e, conseqüentemente, amplie sua sonoridade, por conta dos harmônicos gerados pelas cordas soltas. Na nova tonalidade todas as cordas (Ré, 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 nas vozes internas. Isso ocorre, possivelmente, por conta da dificuldade técnica de se executar acordes em posição fechada no violão, pois a melodia encontra-se apenas uma oitava acima do baixo (nota Si) nos primeiros acordes. Essa escolha gera um contraste “textural” no tema em relação à introdução que apresenta acordes grandes e arpejados.

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 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 dentro do violão.

2.2. RITMOS DE GÊNEROS BRASILEIROS NA ESCRITA VIOLONÍSTICA

2.2.1. A rítmica dos instrumentos de percussão nos gêneros da música brasileira como matriz para o desenvolvimento rítmico do violão

A música popular brasileira possui uma grande diversidade de gêneros e estruturas rítmicas e, também, um sem número de variações e ramificações de cada um deles. Este trabalho não pretende tratar de toda essa variedade, mas, tomaremos como referência alguns gêneros de maior alcance e que também se encontram presentes nas obras de Marco Pereira. São eles o *samba*, o *choro*, o *frevo* e o *baião/côco*.

Barsalini (2009) divide os instrumentos de percussão no **samba** em três grupos de acordo com a função principal exercida. O primeiro grupo se refere aos instrumentos que executam frases rítmicas ou padrões chamados de linhas-guia. Neste grupo se encontram o tamborim, a cuíca e o agogô. O segundo é o grupo dos instrumentos de marcação, que fazem a marcação dos “tempos fortes sobre os quais o ritmo é estruturado” (BARSALINI, 2009, p.32). O surdo, o tantã e a timba são instrumentos graves que exercem essa função de marcação. O último grupo tem como principal função a condução, ou seja, “gerar uma base de condução que sirva de apoio na sustentação do ritmo” (BARSALINI, 2009, p.39). O grupo dos instrumentos de condução é formado pelos chocalhos, pandeiro, reco-reco e a caixa³⁵.

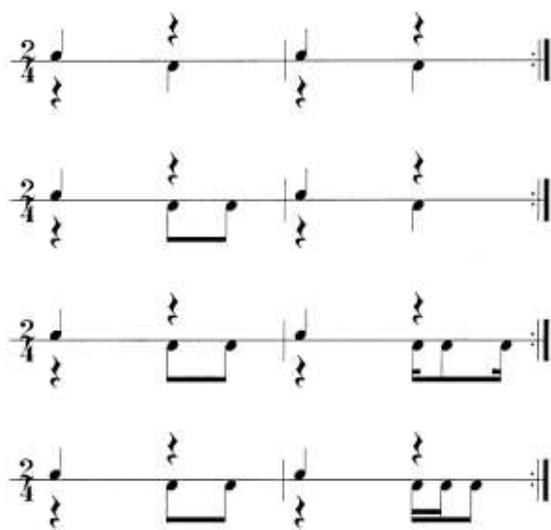
Abaixo seguem exemplos das funções executadas por diferentes instrumentos de percussão no samba de acordo com Bolão (2003). O exemplo 8 mostra a rítmica executada pelo tamborim, onde a nota superior é executada pela baqueta e a inferior pelo dedo médio na parte de trás da pele do instrumento. No exemplo 9 temos algumas variações da marcação executada pelo

³⁵ Tanto o pandeiro quanto a caixa podem ser considerados instrumentos que executam mais de uma função. O pandeiro pode também fazer a marcação e a caixa pode executar as linhas-guia.

surdo e no exemplo 10 há a escrita para o pandeiro que exerce as funções de marcação e condução.



Exemplo 8 - Rítmica do tamborim no samba (BOLÃO, 2003, p.34)



Exemplo 9 - Rítmica do surdo no samba (BOLÃO, 2003, p.29)



Exemplo 10 - Rítmica do pandeiro no samba (BOLÃO, 2003, p.27)

Uma variação muito comum do samba é o partido-alto. O samba de partido-alto é marcado pelos refrões cantados em coros e pelo desafio de versos improvisados entre os “partideiros” nas estrofes. A linha-guia do ritmo normalmente era feita por palmas, mas “instrumentos leves de percussão, como o pandeiro, aos poucos foram sendo incorporados” (BOLÃO, 2003, p.93). A rítmica executada pelo pandeiro contém as linhas-guia e a marcação dos tempos fortes, como podemos observar abaixo em algumas de suas variantes:



Exemplo 11 – Rítmica do pandeiro no samba de partido-alto (BOLÃO, 2003, p.93)

Já o **choro** possui menos instrumentos de percussão, mas os regionais tem a presença constante do pandeiro que exerce as funções de marcação, linhas-guia e condução. A marcação é feita pelos ataques na região grave. As linhas-guia são executadas através de acentos realizados pelos dedos indicador, médio e anelar juntos e a condução é feita pelo movimento contínuo das platinelas em semicolcheias. Bolão (2003, p.104) apresenta cinco variações para execução do pandeiro no choro:



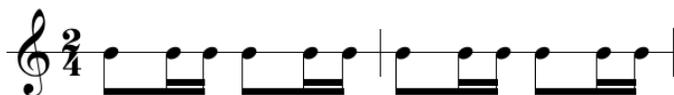
Exemplo 12 - Rítmica do pandeiro no choro (BOLÃO, 2003, p.104)

No **frevo** a percussão é composta basicamente por caixa, surdo e pandeiro. Há ainda a presença de chocalhos, pratos e *wood-blocks* em algumas formações. Podemos tomar os conceitos de marcação, condução e linhas-guia também para o frevo pois as figurações são bastante diferentes entre cada instrumento e quando somadas as funções se complementam. O surdo realiza a marcação dos tempos fortes, o pandeiro realiza a condução através de ostinato característico e a caixa realiza as linhas-guia com acentuações que ora sublinham a melodia ora a complementam. No exemplo abaixo é possível observar a relação entre surdo, caixa e pratos sintetizada por Pladevall (2004, p. 38) para bateria:



Exemplo 13 - Rítmica da bateria no frevo (PLADEVALL, 2004, p.38)

A condução do frevo normalmente é realizada pelo pandeiro executando o ostinato rítmico descrito abaixo:



Exemplo 14 - Ostinato rítmico do pandeiro no frevo

Marco Pereira em seu método de ritmos brasileiros para violão descreve a instrumentação típica do **baião** como fixada por Luiz Gonzaga que “trouxe para o público urbano a tradicional formação instrumental da música nordestina: sanfona, triângulo e zabumba, conhecida hoje como ‘Trio de Forró’ ” (PEREIRA, 2007, p.62). Rocha (2005, p.28) afirma que “o nome *fórró* vem da expressão *fórró-bodó*, usada para denominar essas festas [juninas]; o termo *fórró* é usado erroneamente para designar um ritmo”. Nas festas juninas, também conhecidas como arraiais, os *trios de fórró* executam diferentes ritmos como xote, baião, marchas e cocos. O coco é descrito por Rocha (2005, p.31) como “dança trazida pelos negros africanos, com grande influência portuguesa e das danças indígenas” e afirma que:

“O que caracteriza o coco é o canto improvisado e o ritmo do *trupé* (sapateado) de sua dança. Seus instrumentos também variam muito: uma simples palma, um ganzá (coco-de-ganzá), um bombo (coco-de-bombo), um pandeiro (coco-de-embolada) ou vários desses instrumentos, formando um só grupo.” (ROCHA, 2005, p.31)

O coco e o baião são ritmos de origens diferentes, mas que por conta da presença marcante nos forrós acabaram se fundindo e muitas vezes sendo tratados como variações um do outro ou simplesmente como variações do forró.

No baião o triângulo realiza a condução rítmica e a zabumba, de forma improvisada, faz a marcação e a linha-guia. Abaixo segue um exemplo da relação rítmica entre zabumba e triângulo no baião:

Triângulo

Zabumba

Exemplo 15 - Relação rítmica entre zabumba e triângulo no baião

O coco apresenta um grande número de vertentes e intérpretes, mas seu representante mais conhecido foi Jackson do Pandeiro que obteve projeção nacional nas décadas de 50 e 60. Bibliografias relacionadas à execução do coco e suas variantes ainda são bastante escassas. Utilizaremos como representação da execução do ritmo dois exemplos apresentados por Rocca (1986, p.38), e as adaptações para zabumba realizadas por Rocha (2005, p.32) como segue nos exemplos abaixo:

COCO (a)

COCO (b)

Exemplo 16 – rítmica do Coco para diversos instrumentos por Rocca (1986, p.38)



Exemplo 17 - adaptações do coco para zabumba realizadas por Rocha (2005, p.32)

2.2.2. Adaptação dos ritmos ao violão

O acompanhamento rítmico do violão brasileiro representa um capítulo à parte na história do instrumento. É possível encontrar um enfoque rítmico bastante profundo desde os acompanhadores dos regionais de choro, passando pela batida característica de João Gilberto, os afro-sambas de Baden Powell, a intensidade e complexidade do violão de João Bosco até a grande diversidade atual. Além disso, quase todos os gêneros de canção popular no Brasil têm no violão seu principal instrumento de acompanhamento, tanto harmônico quanto rítmico.

O violão acompanhador brasileiro é dotado de diversos sotaques rítmicos intimamente ligados às figurações executadas pelos instrumentos de percussão de cada gênero. Em gêneros como o baião e o frevo, por exemplo, o violão é utilizado de maneira estilizada fazendo referências às figurações básicas dos instrumentos de percussão. Em outros casos, como no samba e no choro, esteve presente na instrumentação desde o início e desenvolveu ao longo do tempo formas particulares de acompanhar ritmicamente.

Em seu livro sobre ritmos brasileiros, Marco Pereira ao apresentar a primeira levada de **samba** afirma ser esta “a maneira mais simples e eficaz de se reproduzir o ritmo do samba, normalmente gerado pela polirritmia de vários instrumentos de percussão, com apenas um violão” (PEREIRA, 2007, p.14). Entende-se, portanto, a partir desta informação que o violão busca fazer uma síntese das funções exercidas pelos diferentes instrumentos percussivos, como pode ser visto no exemplo abaixo. É possível observar que o violão executa uma variação do paradigma do Estácio³⁶ nas cordas mais agudas, de maneira semelhante à do tamborim. No grave os bordões variam em intervalos de quarta descendente (tocando fundamental e quinta do acorde) em imitação aos surdos de primeira e segunda das escolas de samba.

³⁶ SANDRONI (2001) apresenta o “paradigma do Estácio” como a inovação rítmica feita pelos sambistas do Estácio que distanciou o samba do maxixe.



Exemplo 18 - Levada de samba (PEREIRA, 2007, p.14)

Já no **partido-alto** o violão imita quase totalmente a rítmica do pandeiro, alternando acordes mais graves e mais agudos como no exemplo abaixo extraído do livro de Marco Pereira:

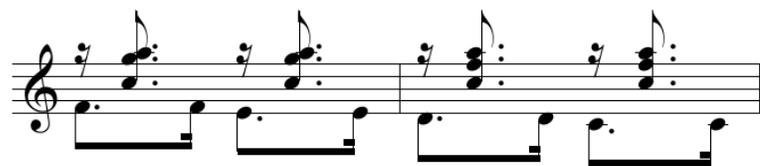


Exemplo 19 - Levada de partido-alto (PEREIRA, 2007, p.15)

O acompanhamento do **choro** no violão possui uma história longa de desenvolvimento na qual não se manteve apenas como instrumento rítmico-harmônico, mas, especialmente no caso do violão de sete cordas, também se tornou responsável por linhas de contraponto na região grave, conhecidas como baixarias. Apesar disso, a levada rítmica do choro é similar aos acentos realizados no pandeiro. Abaixo seguem pequenos excertos das sugestões rítmicas de Marco Pereira para as levadas de choro.



Exemplo 20 - Levada de choro (PEREIRA, 2007, p.37)



Exemplo 21 - Levada de choro-canção (PEREIRA, 2007, p.38)



Exemplo 22 - Levada de choro-canção - variante 2 (PEREIRA, 2007, p.39)

Para o **frevo**, Marco Pereira apresenta uma levada baseada na linha-guia da caixa e na marcação do bumbo de maneira similar ao apresentado no exemplo 13 do item 2.2.1.



Exemplo 23 - Levada de frevo (PEREIRA, 2007, p.78)

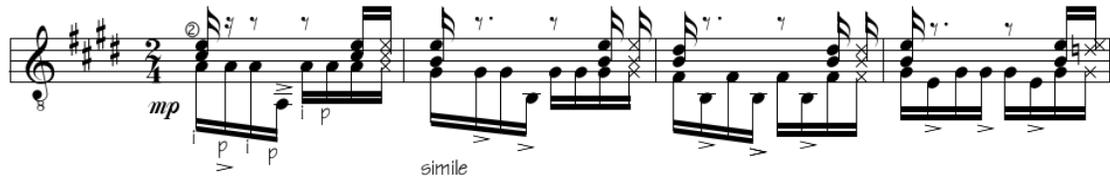
O **baião** sugerido por Marco Pereira em seu livro de ritmos brasileiros é uma síntese entre os acentos de triângulo e zabumba. No grave há a célula rítmica executada pela zabumba e na região aguda os ataques se alternam entre os tempos fortes e o acentos (nos contratempos) realizados pelo triângulo. É importante notar que as notas agudas tem uma variação de altura entre os tempos e contratempos.



Exemplo 24 - Levada de baião (PEREIRA, 2007, p.61)

A levada apresentada por Marco Pereira para o **coco** é bastante complexa e pode ser dividida em duas camadas. A primeira é a dos acordes, na região mais aguda, em semínimas pontuadas seguidas por duas semicolcheias. A última semicolcheia é executada com *dead notes*, traduzindo literalmente: notas mortas. As notas mortas são ataques rítmicos com as cordas abafadas nos quais se ouve apenas o pulsar dos dedos da mão direita. A segunda camada é

composta por notas na região médio-grave executadas pelos dedos polegar e indicador à imitação da rítmica executada na zabumba como apresentado no item 2.2.1. O exemplo abaixo encontra-se tanto no método sobre ritmos brasileiros quanto na introdução da peça *Bate-coxa*.



Exemplo 25 - peça *Bate-coxa* (compassos 1-4)

No caso das peças para violão solo, para que o diálogo entre melodia e acompanhamento seja possível, os ritmos devem ser adaptados. Aqueles executados no violão acompanhante já são uma visão parcial das possibilidades existentes na percussão. No solo as dificuldades aumentam à medida que a melodia é priorizada. Portanto, na maioria dos casos de peças solo o acompanhamento será feito por uma visão ainda mais parcial da estrutura rítmica de um gênero, de maneira sintética, mostrando apenas elementos fundamentais a este, afim de que a melodia principal possa ocupar seu lugar de destaque sem que se percam de vista seus vínculos estilísticos. Muitas vezes a própria melodia já contém características rítmicas e de fraseado que definem o gênero em questão. Nestes casos, o acompanhamento pode simplesmente complementar a melodia, harmonizando-a ou criando movimento em suas pausas.

2.2.3. Ritmos de gêneros brasileiros na música de Marco Pereira

Podemos classificar as composições de Marco Pereira a partir de alguns ritmos característicos de gêneros musicais brasileiros. Algumas delas não se encaixam em gênero algum e possuem estruturas mais livres, mas a grande maioria de suas obras pode ser classificada, como podemos ver no quadro a seguir:

Gênero	Músicas	Indicações na partitura
<i>Samba</i>	Tempo de Futebol Num Pagode em Planaltina Samba Urbano Sambadalu Tio Boros Vadiagem	Samba exaltação (semínima=136) Dedicado a João Bosco Presto (semínima=138) Semínima=126 Muito rítmico e preciso Semínima=138
<i>Choro</i>	Choro de Juliana – I - Micuim Choro de Juliana – II - Chamego Choro de Juliana – III – Pixula Choro de Juliana – IV - Sarará Amigo Léo Irene	- Semínima=82 Semínima=92 - Choro-Canção Choro Lento (semínima=58)
<i>Frevo</i>	Seu Tonico na Ladeira Pixaim	Tempo de frevo (semínima=152) Tempo de frevo (semínima=148)
<i>Côco</i>	Bate-coxa	Semínima=126
<i>Baião</i>	Baião Cansado Pra Hermeto	Semínima=80 Lento, Recitativo, Allegro com slancio, Allegro Molto.
<i>Chamamé</i>	Chama-me	Leggero e scorrevole (mínima pontuada=72)
<i>Valsa</i>	Flor das Águas Marta	Vivo (mínima pontuada=72) Lento e Nostálgico (semínima=78)
<i>Maxixe</i>	Revivendo	Maxixe, Andantino (semínima=86)

Exemplo 26 - Quadro resumitivo dos gêneros e peças de Marco Pereira

A partir das informações contidas no quadro acima é possível observar que em muitos casos o autor já identifica o gênero em que se baseia a composição seja através do título ou de indicações relacionadas ao andamento. É possível notar também que a notação varia entre os termos tradicionais em italiano (Andantino, Allegro, Leggero) e termos em português como dedicatórias, nomes de gêneros musicais (Maxixe, Choro-canção, Choro-lento, Samba exaltação) e indicações técnico-expressivas. A variedade de gêneros não é grande, mas se considerarmos o caráter regional de cada um deles podemos traçar um panorama que se estende sobre várias regiões do país.

2.2.3.1. Samba

As peças *Tempo de Futebol* e *Num Pagode em Planaltina* são construídas sobre a estrutura rítmica do samba de partido-alto. A levada característica de tal gênero não está presente durante todo o desenrolar das peças, mas os acentos rítmicos e linhas de contraponto estão fundados sobre este ritmo.

Na peça *Tempo de Futebol* a introdução é composta por uma variação da levada de partido-alto. Nos compassos 1 a 9 a composição se parece mais com uma levada de acompanhamento, possivelmente como uma preparação à melodia presente a partir deste trecho. Do compasso 10 ao 25 a estrutura rítmica se subdivide em duas funções: os ataques rítmicos agudos em blocos de acordes que reforçam a melodia e os ataques graves são executados pelo baixo. A seguir estão colocados dois excertos dos trechos tratados acima:

Samba exaltação ♩=136

The image shows a musical score for the first four measures of 'Tempo de Futebol'. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as 136. The notation includes a treble clef, a bass clef, and various rhythmic markings such as accents and slurs. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a steady accompaniment.

Exemplo 27 - Tempo de Futebol (compassos 1-4)

The image shows a musical score for measures 9-16 of 'Tempo de Futebol'. It continues in the same 2/4 time and key signature. The notation includes a treble clef, a bass clef, and various rhythmic markings such as accents and slurs. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a steady accompaniment.

Exemplo 28 - Tempo de Futebol (compassos 9-16)

Os compassos 1 a 9 podem ser considerados como uma maneira de ambientar o ouvinte ao gênero da peça. Este recurso somado às constantes citações rítmicas curtas induzem o ouvinte a perceber a pulsação da levada durante a execução da melodia principal. Este tipo de procedimento ocorre, em parte, porque é inviável tecnicamente manter o acompanhamento com tal riqueza de detalhes durante toda a música, sendo, portanto a solução do compositor para a

manutenção do efeito rítmico constante. Processo semelhante a esse ocorre na peça *Bate-coxa*, que veremos no item 2.2.3.4.

Já em *Num Pagode em Planaltina* o recurso descrito acima (da levada apresentada de forma completa) não é utilizado apenas como ambientação sonora, entre os compassos 89 a 94, mas como ápice do efeito rítmico geral. Podemos observar abaixo a levada escrita de maneira complexa, na qual as notas em círculos brancos indica que se deve “percutir os dedos 2 e 3 da mão esquerda (esticados) sobre as cordas sem tirar da posição” (PEREIRA, 1987, p.7). A haste com colchetes voltada para cima mostra que se deve percutir os dedos i, m, a da mão direita (com as unhas) contra as cordas na altura da boca do violão, mantendo a posição natural da mão direita. Já a haste com colchetes para baixo indica que se deve “ferir as notas marcadas (com i, m, a) sem colocar pressão na pestana de modo a conseguir um som abafado sem definição exata de altura”.



Exemplo 29 - Num Pagode em Planaltina (compassos 89-92)

Ainda em *Num Pagode em Planaltina* podemos encontrar células rítmicas do acompanhamento de partido-alto em meio ao movimento melódico, como nos compassos 53 e 54 do exemplo a seguir:



Exemplo 30 – Num Pagode em Planaltina (compassos 50-58)

O trecho acima é bastante ilustrativo em relação ao tipo de construção textural aplicado por Marco Pereira em quase todos os sambas. Partindo da premissa de que o acompanhamento não precisa ocorrer durante toda a exposição da melodia o compositor alterna

entre as texturas monofônica, homofônica e polifônica. Os compassos 50 e 51 podem ser considerados homofônicos, pois o acompanhamento apenas dá suporte à melodia. Os compassos 52 e 56 são monofônicos, pois a melodia aparece sozinha, sem nenhum tipo de complemento. Já os compassos 53, 54, 57 e 58 são considerados polifônicos, pois as vozes se movimentam de maneira independente.

As peças *Tio Boros* e *Samba Urbano* apresentam situações similares. Em ambas o tema A é tocado em blocos de acordes seguindo a rítmica da melodia, o que configura uma textura homofônica. O ritmo de samba nestes trechos fica subentendido através da melodia. Podemos observar a seguir dois trechos extraídos destas peças:

Exemplo 31 - Tio Boros (compassos 5-14)

Exemplo 32 - Samba Urbano (compassos 25-34)

Em *Tio Boros* a levada rítmica só aparece realmente a partir do compasso 91 e sugere uma influência do samba-funk³⁷. Essa influência pode ser percebida tanto pela condução rítmica do baixo quanto pela escrita diferenciada que indica, através das notas circuladas, um *pizzicato*

³⁷Marco Pereira (2007, p.30) define o samba-funk como a fusão rítmica surgida no final da década de 1960 liderada inicialmente pelo pianista Don Salvador e o grupo Abolição. O samba-funk teve também como referência a Banda Black Rio na década de 70.

Bartok, e através das notas com cabeça em *x* a percussão do polegar na sexta corda. As duas técnicas são descritas na partitura como *slap*, técnica muito utilizada no contrabaixo elétrico, especialmente no funk.

Exemplo 33 - Tio Boros (compassos 91-98)

Em *Samba Urbano* a rítmica do samba aparece muitas vezes diluída entre arpejos de acordes e melodias em bloco. No exemplo abaixo é possível observar nos compassos 60, 61, 62, 66, 68 e 69 acordes arpejados com acentos destacando a melodia e nos compassos 63, 64, 65 e 67 os blocos de acordes alternados aos baixos constituem a textura rítmica.

Exemplo 34 - Samba Urbano (compassos 60-69)

A peça *Sambadalu*, ainda não gravada em versão solo, apresenta a alternância entre trechos exclusivamente melódicos, complementos rítmicos e melodias harmonizadas em bloco. Os primeiros 17 compassos são monofônicos. A apresentação do tema nos compassos 26 a 34 é composta por acordes que complementam os espaços da melodia de maneira sincopada, como podemos observar no exemplo 35. Nos compassos 67 a 72 é possível encontrar uma variação do paradigma do Estácio, bastante similar à levada de samba apresentada no item 2.2.2.

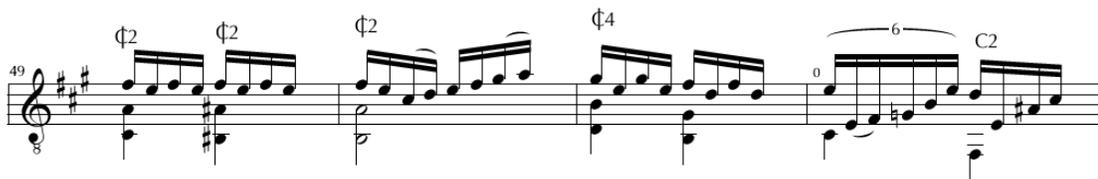
Exemplo 35 - Sambadalu (compassos 25-32)

Exemplo 36 - Sambadalu (compassos 65-76)

2.2.3.2. Choro

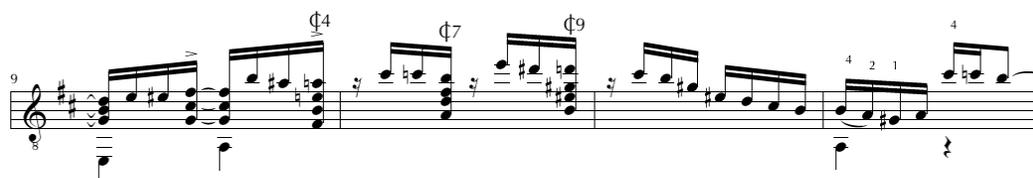
O acompanhamento utilizado por Marco Pereira em suas músicas com características do choro apresenta algumas peculiaridades. A primeira delas é a constância da melodia (que possui atividade rítmica intensa), sendo possível destacar diversos trechos onde a mesma é composta por semicolcheias ininterruptas durante vários compassos. Essa característica leva o compositor a pensar o acompanhamento de maneira bastante econômica, feito muitas vezes apenas por uma nota no baixo, configurando a distribuição de baixo e melodia que veremos no item 2.3.6. Outra possibilidade nesse tipo de situação é a presença de acordes sublinhando acentos melódicos, de maneira que se caracterizam não como um acompanhamento independente, mas apenas um apoio harmônico à melodia. Podemos observar exemplos do que foi descrito acima nas peças *Amigo Léo*, *Irene*, *Choro de Juliana – Micuim*, *Chamego*, *Pixula e Sarará*.

O trecho abaixo, extraído da peça *Choro de Juliana – Chamego*, mostra a melodia constante acompanhada por notas marcando apenas o tempo forte.



Exemplo 37 - Choro de Juliana - Chamego (compassos 49-52)

A seguir, o trecho retirado da peça *Choro de Juliana – Pixula* possui, em apenas quatro compassos, a alternância entre apoios harmônicos sob acentos melódicos, melodia de forma monofônica e baixo com melodia.



Exemplo 38 - Choro de Juliana - Pixula (compassos 9-12)

Outro trecho, da peça *Amigo Léo*, mostra mais uma vez a alternância entre tais opções de acompanhamento.



Exemplo 39 - Amigo Léo (compassos 78-81)

Outra característica marcante do acompanhamento do choro é o movimento melódico do baixo, chamado de *baixaria*. A execução simultânea (polifônica) da baixaria e da melodia principal em peças solo apresenta grande dificuldade técnica, portanto seu uso é mais comum nos momentos de “respiração” da melodia. Podemos observar no trecho a seguir, da peça *Choro de Juliana – Pixula* a alternância entre melodia e baixaria e também a presença dos elementos de acompanhamento discutidos anteriormente.

Exemplo 40 - Choro de Juliana - Pixula (compassos 1-8)

Em trechos onde a melodia possui notas mais longas o acompanhamento é feito como nas levadas apresentadas no item 2.2.2. Podemos observar isso no trecho a seguir retirado da peça *Choro de Juliana – Micuim*.

Exemplo 41 – Choro de Juliana – Micuim (compassos 26-29)

2.2.3.3. Frevo

O frevo é um gênero pouco explorado nas composições para violão de uma maneira geral. Algumas questões explicam essa escassez de frevos para violão solo: a) a tradição das bandas de rua do frevo, onde os instrumentos característicos são a percussão e os metais; b) a soma de melodia com grande atividade rítmica e andamento muito rápido; c) a dificuldade de harmonizar as melodias no violão, mantendo a condução rítmica.

A solução encontrada por Marco Pereira em seus dois frevos *Pixaim* e *Seu Tônico na Ladeira* foi apenas apoiar harmonicamente os acentos da melodia ou harmonizá-la em alguns trechos. O trecho a seguir, extraído da peça *Seu Tônico na Ladeira*, exemplifica esse procedimento.

Exemplo 42 - Seu Tônico na Ladeira (compassos 6-15)

No trecho seguinte podemos observar o uso da harmonização em bloco como reforço harmônico a melodia, resultando em um acompanhamento simples, mas eficaz na peça *Pixaim*.

Exemplo 43 - Pixaim (compassos 51-55)

Em alguns trechos em que a melodia é formada por acordes arpejados o acompanhamento passa a ser apenas o baixo, que cumpre a função de marcação normalmente destinada aos bumbos e/ou surdos nas bandas de frevo. Abaixo seguem dois exemplos deste recurso, o primeiro de *Seu Tônico na Ladeira* e o segundo de *Pixaim*.

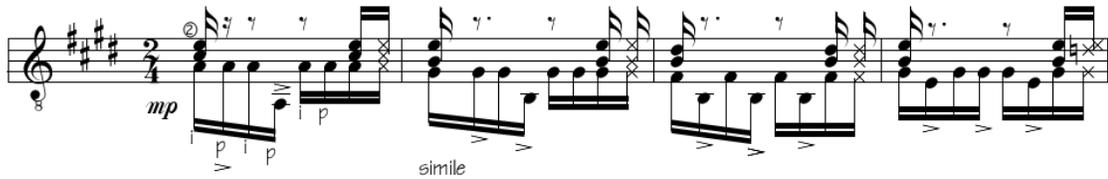
Exemplo 44 - Seu Tônico na Ladeira (compassos 131-135)

Exemplo 45 - Pixaim (compassos 66-70)

2.2.3.4. Baião e Coco

Com um menor número de peças compostas, o baião e o coco aparecem na obra de Marco Pereira nas peças *Bate-coxa*, *Pra Hermeto* e *Baião Cansado*.

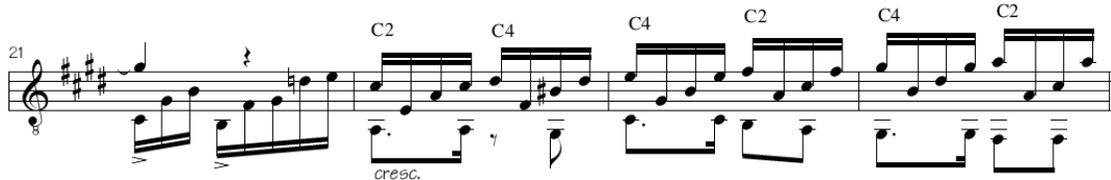
Bate-coxa se baseia no ritmo do coco, apresentado em sua introdução, que é uma progressão de acordes que imita o ritmo executado pela zabumba ou pandeiro na região dos baixos:



Exemplo 46 - Bate-coxa (compassos 1-4)

Podemos observar a variação de oitavas no baixo que imita os diferentes timbres graves possíveis tanto na zabumba quanto no pandeiro.

Durante o restante da peça o acompanhamento é feito basicamente através de uma nota no baixo, articulada ritmicamente igual ao som grave da zabumba no ritmo de baião. Podemos observar a seguir um trecho da peça onde a melodia é composta por arpejos de acordes e o baixo a acompanha em uma rítmica independente.



Exemplo 47 - Bate-coxa (compassos 21-24)

Da mesma maneira, no trecho a seguir há além da textura já descrita a indicação de execução *arpejos bem ligados* e *baixos em staccato*.



Exemplo 48 - Bate-coxa (compassos 41-44)

Nas peças *Baião Cansado* e *Pra Hermeto* o acompanhamento do baião, quando existente, é também marcado pela figura rítmica da zabumba. A introdução de *Baião Cansado* é composta de melodia (notas com hastes para cima) e dois elementos referentes ao acompanhamento: o baixo e um complemento rítmico intermediário. O baixo executa a figura típica da zabumba e o complemento rítmico faz menção à acentuação do triângulo.

Exemplo 49 - Baião Cansado (compassos 1-8)

Ainda em *Baião Cansado* o tema A é acompanhado por um ostinato grave em duas cordas soltas, o que facilita a execução melódica e mantém o ritmo sempre presente.

Exemplo 50 - Baião Cansado (compassos 9-16)

Na peça *Pra Hermeto*, na segunda parte, ao citar *Bebê* de Hermeto Pascoal, Marco Pereira alterna as figurações de acompanhamento já descritas, como podemos observar no exemplo a seguir.



Exemplo 51 - Pra Hermeto (compassos 36-38)

Mais a frente, na mesma peça, a rítmica do baião é tocada de maneira alternada entre acordes e baixos. A presença constante deste ostinato garante a sustentação rítmica da peça e quanto aplicado à cordas soltas também assegura a liberdade necessária para interpretar a melodia de maneira mais livre.



Exemplo 52 - Pra Hermeto (compassos 56-61)

2.2.3.5. Outros gêneros

Além dos gêneros já apresentados, Marco Pereira utiliza mais três outros, sendo eles: *Valsa*, *Chamamé* e *Maxixe*. A **valsa** tem origem na música europeia e sofreu variações em contato com as culturas americanas. No Brasil deu origem à valsa brasileira, muito presente na tradição do choro e das serestas. Já nos Estados Unidos, em contato com o jazz, deu origem à *jazz waltz*, ou simplesmente valsa-jazz. Na peça *Flor das Águas* podemos identificar uma valsa de características híbridas entre a valsa brasileira e a valsa-jazz. O uso constante de harmonias tetrádicas e/ou estendidas são características da valsa-jazz, mas a ocorrência de linhas de baixo (baixarias) e a marcação do acompanhamento em semínimas caracterizam a valsa brasileira. Podemos observar no exemplo abaixo um trecho onde há a presença da baixaria e do acompanhamento tocado no segundo tempo do compasso:

Vivo ♩ = 88

Guitar

fluente

cresc.

C3

F2

F7

C3

Exemplo 53 - Flor das Águas (compassos 1-15)

O **chamamé** é um gênero de origem argentina de andamento rápido que foi apropriado pela cultura gaúcha e seu acompanhamento é normalmente constituído por violão, gaita (acordeom) e bombo legüero (PEREIRA, 2007, p.50). Marco Pereira sugere a seguinte levada de acompanhamento para o ritmo:

Exemplo 54 - Levada de chamamé (PEREIRA, 2007, p.50)

Em sua peça *Chama-me!* podemos encontrar a célula de acompanhamento correspondente aos acordes em diversos trechos. Nos exemplos abaixo podemos identificar os acentos típicos do chamamé (contratempo do primeiro tempo e cabeça do terceiro tempo) realizados por acordes e no lugar correspondente aos baixos encontra-se a melodia.

C8

fluente

cresc.

C8

Exemplo 55 - Chama-me! (compassos 9-13)

109

fluente

cresc.

C8

Exemplo 56 - Chama-me! (compassos 109-113)

Por fim, o **maxixe** é um gênero musical que nasceu do encontro de danças de salão europeias, como a polca e a habanera, com o lundu e o batuque afro-brasileiros (PEREIRA, 2007, p.19). Tinhorão (1978, p. 59) confirma tais informações e associa os contrastes musicais às variações surgidas na forma de dançar os ritmos europeus:

Nascido da maneira livre de dançar os gêneros de música em voga na época – principalmente a polca, a *schottish* e a mazurca – o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão.

Nesse sentido, o maxixe representou a versão nacionalizada da polca importada da Europa pela classe média na primeira metade do século XIX. (TINHORÃO, 1978, p. 59)

Posteriormente o maxixe foi incorporado aos gêneros executados pelos regionais, tornando-se uma variação do choro. O maxixe também pode ser considerado como um dos predecessores do samba, tanto que atualmente, ao tratar dos primeiros sambas, alguns historiadores falam em *samba amaxixado*. Em sua peça *Revivendo*, Marco Pereira utiliza a célula típica do choro no acompanhamento, mas a melodia faz com que o caráter de maxixe fique em evidência, como podemos observar no exemplo abaixo.

Andantino (♩ = 86)

guitar

8

C2 ♯4 ♯4 ♯5 C7 C7

6

♯4 C2 C2 C4 C3 C2

Exemplo 57 - Revivendo (compassos 1-9)

2.3. HARMONIA E IDIOMATISMO INSTRUMENTAL

Neste sub-capítulo abordaremos as distribuições harmônicas através da ótica do idiomatismo instrumental. Buscamos ressaltar como a escolha das distribuições harmônicas (*voicings*) está diretamente relacionada às possibilidades existentes no instrumento. A exploração deste aspecto idiomático não é exclusiva da obra de Marco Pereira, mas, ao contrário, é parte constituinte do vocabulário harmônico desenvolvido para o instrumento ao longo de sua história. No contexto do violão solo, a escolha de determinada abertura para os acordes implica diretamente em outros elementos da composição como a rítmica e a condução da melodia principal, além de alterar consideravelmente a sonoridade da peça como um todo. Portanto, podemos observar que a preocupação com a melodia, e como está será devidamente destacada, está diretamente ligada às escolhas instrumentais relacionadas à harmonia.

2.3.1. Uso preferencial de tonalidades

Devido a sua afinação, o violão favorece o uso de certas tonalidades que tem sua execução viabilizada, características timbrísticas marcantes e a sonoridade ampliada pela possibilidade de usar as cordas soltas. Desde a guitarra barroca de cinco ordens do século XVI até os tempos atuais o violão é tradicionalmente afinado em quartas (DUDEQUE, 1994), com a exceção de uma terça maior entre a terceira e a segunda corda, partindo da corda mais grave afinada em Mi. Abaixo segue um quadro relacionando as tonalidades maiores e menores e modos com as mesmas notas ao número de notas da escala presente nas cordas soltas e, por fim, relacionadas às tonalidades utilizadas por Marco Pereira em suas composições:

Tonalidade/Modo	Notas da Escala presentes nas cordas soltas	Composições de Marco Pereira
Dó Maior / Lá Menor	6	Amigo Léo Irene Pixaim Seu Tonico na Ladeira Nostálgicas n.º 4 Samba Urbano

Tonalidade/Modo	Notas da Escala presentes nas cordas soltas	Composições de Marco Pereira
Sol Maior / Mi Menor / Ré Mixolídio	6	Baião Cansado (Ré Mixolídio) Estrela da Manhã (Ré Mixolídio) Num Pagode em Planaltina (Ré Mixolídio) Sambadalu Revivendo Vadiagem
Ré Maior / Si Menor / Lá Mixolídio	6	Nostálgicas n.º 2 Nostálgicas n.º 3 Choro de Juliana – Pixula Rapsódia dos Malacos (segunda parte) Liz (Lá Mixolído)
Lá Maior / Fá # menor	5	Flor das Águas Nostálgicas n.º 1 Choro de Juliana – Micuim Choro de Juliana – Chamego Tempo de Futebol
Mi Maior / Dó # Menor	4	Bate-coxa Nostálgicas n.º 5 Choro de Juliana – Sarará Tio Boros
Si Maior / Sol # menor	3	-
Fa # Maior / Ré # menor	1	-
Ré b Maior / Si b Menor	0	-
Lá b Maior / Fá Menor	1	-
Mi b Maior / Dó Menor	2	Chama-me Elegia
Si b Maior / Sol Menor	3	-
Fá Maior / Ré Menor	5	Plainte Rapsódia dos Malacos (primeira parte)

Exemplo 58 - Quadro resumitivo de tonalidades e cordas soltas

É possível notar com clareza a preferência do compositor no uso de certas tonalidades. Tal uso valoriza as características sonoras do instrumento como afirma SCARDUELLI (2007, p. 141):

[...]a escolha de determinados centros, tonalidades ou modos é fundamental para que se tenha um bom aproveitamento das cordas soltas. Uma peça em Mi, por exemplo, é favorecida pela 1a, 2a, 6a e 3a (caso seja Mi menor) cordas. Uma peça tonal em Lá garante os baixos dos graus tonais (I, IV e V graus) também nas cordas soltas, com a tônica na 5a corda (Lá), a subdominante na 4a corda (Ré) e a dominante na 6a corda (Mi). A escolha de Sol maior favorece o uso da 3a, 2a e 4a cordas.

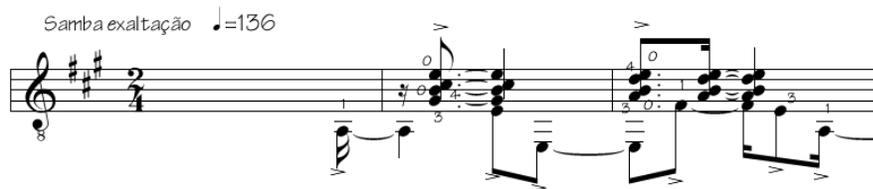
Além disso, tais escolhas podem beneficiar uma sonoridade mais encorpada no instrumento através da ressonância de cordas soltas que, mesmo não sendo tocadas, vibram por simpatia.(SCARDUELLI, 2007, p. 141)

Além de valorizar a sonoridade do instrumento o uso de cordas soltas possibilita passagens e acordes únicos em certas tonalidades. No exemplo 59 abaixo, há a presença de um acorde único que utiliza quatro cordas soltas (Mi, Ré, Si e Mi) tornando sua execução possível somente nesta tonalidade visto as duas notas presas (Mi e Ré) são tocadas na sétima casa, sendo, portanto, impossível transpor tal acorde.



Exemplo 59 - Seu Tônico na Ladeira (Compasso 145)

O exemplo 60 é similar, mas há dois acordes diferentes e em ambos as duas primeiras cordas são tocadas soltas. Além de ampliarem consideravelmente a sonoridade essas duas notas ajudam na condução das vozes de um acorde para o outro. A tonalidade escolhida para essa música também merece atenção, pois como citado anteriormente há a presença da tônica na quinta corda solta, a subdominante na quarta corda e a dominante na sexta corda.



Exemplo 60 - Tempo de Futebol (Compassos 1-2)

No trecho abaixo (exemplo 61), extraído da peça Samba Urbano, a melodia está sendo feita na quarta e terceira cordas e o acompanhamento, ao longo do trecho, é constituído por duas notas, abrangendo a terceira corda (Dó no compasso 89), a segunda (Fá no compasso 90) e a primeira corda solta (Mi). Novamente, tal tipo de harmonização só é possível devido ao uso da corda solta, possibilitando que a melodia seja executada pelo polegar nas cordas Ré e Sol.



Exemplo 61 - Samba Urbano (compassos 89-90)

O uso de scordatura no violão muda a configuração de possibilidades harmônicas, pois a afinação é alterada e, conseqüentemente, a relação intervalar entre as cordas também.

Marco Pereira faz uso, em suas composições e arranjos, apenas da scordatura mais comum no violão (ALLAN, 2010, p. 58), na qual a sexta corda é transposta uma segunda maior abaixo. O uso da sexta corda em ré ocorre nas seguintes peças:

Peças e arranjos com a sexta corda afinada em Ré	Tonalidade / Modo
My Funny Valentine (arranjo)	Si Menor
Beatriz (arranjo)	Ré Maior
Baião Cansado Estrela da Manhã Num Pagode em Planaltina	Ré Mixolídio

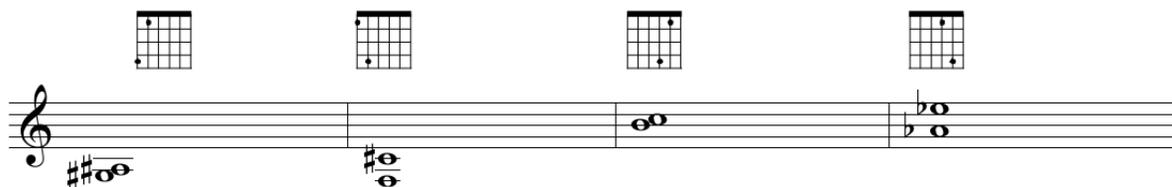
Exemplo 62 - Quadro resumitivo das tonalidades das peças e arranjos com a sexta corda em Ré

Observando o quadro acima é possível identificar que o uso da sexta corda afinada em Ré se dá por conta de um favorecimento tonal / modal, pois as tonalidades/modos em que se encontram as peças listadas estão diretamente relacionadas à nota Ré, seja ela primeiro grau da tonalidade ou modo ou mesmo a relativa maior em relação à tonalidade menor.

2.3.2. Aberturas características das tríades e tétrades - *Voicings*

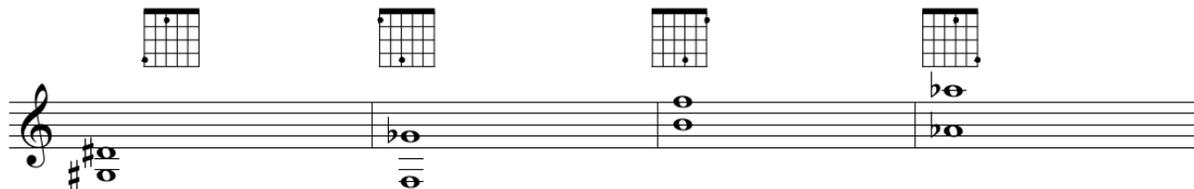
O termo abertura refere-se à organização das notas dentro da estrutura do acorde. O termo *voicing* é largamente utilizado em inglês para designar o mesmo, portanto para evitar ambiguidades no caso do termo abertura ser utilizado tanto para a abertura física dos dedos da mão esquerda ao executar posições distantes quanto para a distribuição das notas dos acordes, utilizaremos a partir daqui a designação *voicing*.

A relação quartal entre as cordas do violão dificulta a execução de alguns intervalos a serem executados em cordas adjacentes. Dentro de uma mesma posição, isto é, dentro do alcance dos dedos 1 a 4 considerando um dedo por casa, os intervalos de segunda maior até quinta aumentada são possíveis em cordas adjacentes. Para efeito de maior possibilidade de transposição de acordes e intervalos, desconsideramos neste caso o uso de cordas soltas na sua formação. Para alcançar outros intervalos além destes é preciso usar o procedimento de distensão dos dedos 1 ou 4, o que gera dificuldade técnica considerável em passagens com acordes. Entre as cordas *Sol e Si* os intervalos de fácil alcance vão de segunda menor até quinta justa, devido ao intervalo de terça na afinação.



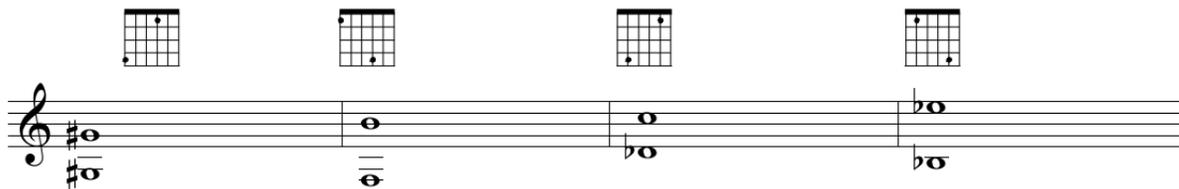
Exemplo 63 - Intervalos em cordas adjacentes

Em cordas não adjacentes outros intervalos são possíveis. Saltando uma corda os intervalos acessíveis sem alteração de posição vão de quinta justa até nona menor. Entre as cordas *Ré e Si* e *Sol e Mi* os intervalos vão de quarta aumentada até oitava.



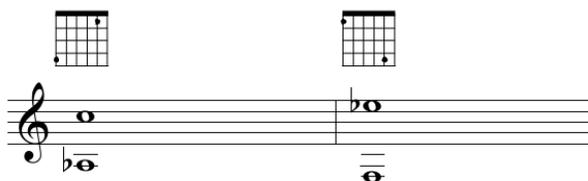
Exemplo 64 - Intervalos saltando uma corda

Saltando duas cordas temos entre as cordas *Mi (6ª)* e *Sol* os intervalos de oitava até quarta aumentada composta (décima primeira aumentada) e nas demais (cordas *Lá e Si* e *Ré e Mi*) os intervalos vão de sétima maior até quarta justa composta (décima primeira).



Exemplo 65 - Intervalos saltando duas cordas

Saltando três cordas temos apenas uma situação, idêntica entre as cordas *Mi (6ª)* e *Si* e *Lá* e *Mi(1ª)*, na qual o intervalos vão de terça maior composta (décima) até sétima menor composta (décima quarta).



Exemplo 66 - Intervalos saltando três cordas

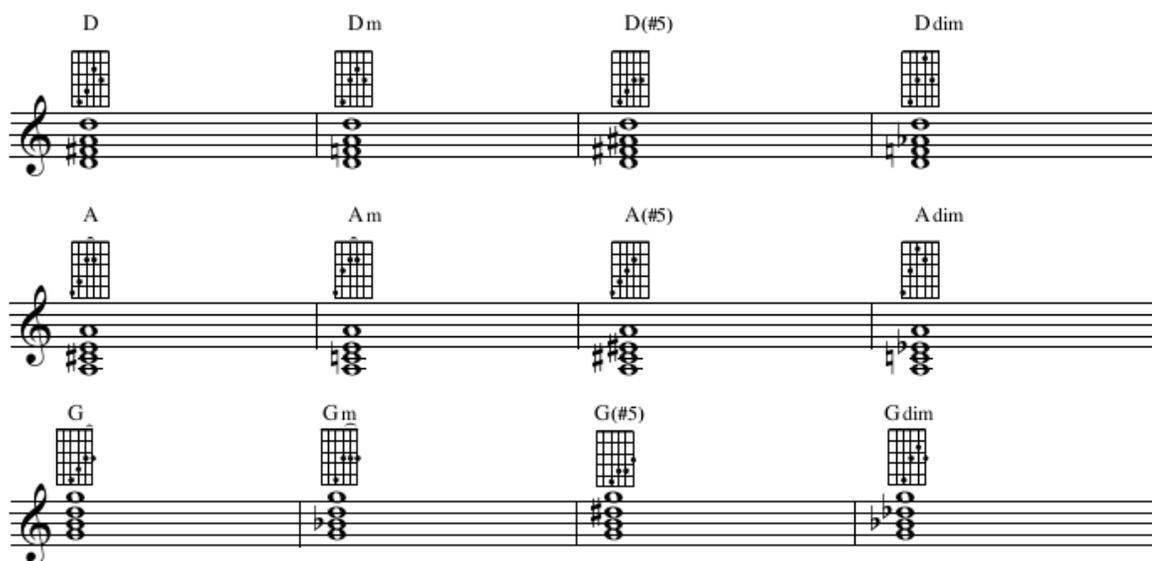
Distância entre as cordas	Cordas	Intervalos
Cordas Adjacentes	Todas exceto 3ª e 2ª	2M até 5aum
	3ª e 2ª corda	2m até 5J
Saltando uma corda	6ª e 4ª; 5ª e 3ª	5J até 9m
	4ª e 2ª; 3ª e 1ª	4aum até 8J
Saltando duas cordas	6ª e 3ª	8J até 11ª aum
	5ª e 2ª; 4ª e 1ª	7M até 11ªJ
Saltando três cordas	6ª e 2ª; 5ª e 1ª	10ª M até 14ªm

todas as combinações de *voicings* são possíveis sem maiores problemas técnicos como no exemplo abaixo:



Exemplo 69 - Voicings das tríades

Apesar da possibilidade de diversos *voicings* triádicos sem maiores dificuldades técnicas, “o processo de encadeamento de acordes a partir das tríades pode se tornar complexo devido à necessidade de dobramentos de notas” (PEREIRA: 2011, p. 51). Além disso, o uso das tríades com dobramentos em acordes com mais de três notas resulta em posições bastante difíceis e em algumas vezes inexequíveis. Por exemplo, as tríades menores e diminutas em posição fechada com a fundamental dobrada em oitava geram algumas situações de dificuldade técnica.



Exemplo 70 - Tríades com fundamental dobrada em posição fechada

No exemplo acima as tríades foram apresentadas com a fundamental em três cordas diferentes – 5ª, 6ª e 4ª cordas respectivamente no sentido vertical da disposição da figura - a fim de explorar o maior número de combinações, porém em todas elas a tríade diminuta apresenta dificuldade de execução pela abertura dos dedos.

Se aplicarmos o mesmo procedimento de distribuição às outras possibilidades de *voicings* das tríades veremos que há entre elas três possibilidades que são encontradas com maior facilidade no repertório violonístico (2ª, 4ª e 5ª opções de cada acorde apresentado na figura

abaixo), seja por sua adequação técnica, seja por sua distribuição interna favorável ao encaminhamento de vozes.

Exemplo 71 - Tríades com fundamental dobrada em vários voicings

Para solucionar questões relacionadas ao encadeamento dos acordes e à condução de vozes no violão o uso de inversões é bastante comum e funcional. O uso de tríades invertidas valoriza o movimento contrário entre as vozes. Marco Pereira utiliza as inversões especialmente em suas músicas mais triádicas como *Bate-Coxa* e *Estrela da Manhã*. No exemplo abaixo (exemplo 72) é possível identificar o uso de três tríades na introdução da música *Bate-Coxa*. As tríades são conduzidas através de inversões traçando o menor caminho entre as vozes internas:

Exemplo 72 - Bate-Coxa (compassos 1-4)

Na mesma peça, em outro trecho (compasso 10) a melodia aparece sobre arpejos³⁸ de acordes diatônicos em inversões:

9 E/B A/C# E

Exemplo 73 - Bate-Coxa (compassos 9-10)

Ainda em *Bate-Coxa*, Marco Pereira cria uma sequência de acordes diatônicos que constituem a melodia. Favorecido pela tonalidade de Mi Maior o compositor distribui uma sequência de tríades em *voicings* diferentes de maneira bastante idiomática, pelo fato de aplicar diferentes distribuições das tríades e utilizar os baixos nas cordas soltas sempre que possível (exemplo 74).

41 arpejos bem ligados C7 F#4 F#2

baixos em staccato

Exemplo 74 - Bate-Coxa (Compassos 41-44)

Na composição *Estrela da Manhã*, os primeiros compassos são marcados pela alternância entre harmônicos e acordes. Os acordes utilizados são tríades e sua progressão é realizada por meio de inversões.

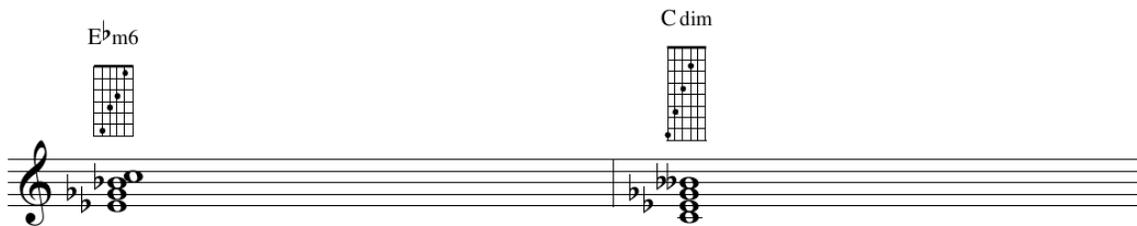
Natural Harmonics pp (tranquilo como um alvorecer) deixar vibrar

Exemplo 75 - Estrela da Manhã (Compassos 1-4)

³⁸ A nota si não pertence ao acorde A/C#, mas pode ser considerada como uma nota de aproximação diatônica em relação à sua fundamental.

Podemos observar no trecho acima que a escolha das inversões se deu por conta do contorno melódico das notas mais agudas e pelo caminho mais curto entre as outras notas³⁹. É notável também a preferência, neste trecho, por acordes fechados.

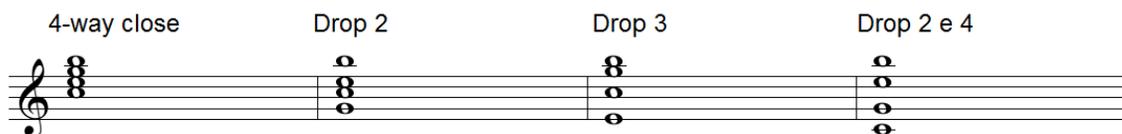
No uso das tétrades as dificuldades em relação à posição fechada se ampliam, pois o uso da sétima sempre saltando duas cordas em relação à corda em que está a fundamental implica na necessidade de esticar o dedo 1 ou 4 para além da posição de um dedo por casa. Tétrades menores e diminutas em que não há a possibilidade do uso de cordas soltas se tornam quase impossíveis de serem executadas em posição fechada. Na figura a seguir há dois exemplos que ilustram essa afirmação:



Exemplo 76 - Acordes em posição fechada

Esses tipos de acordes em posição fechada não são totalmente excluídos, mas são mais utilizados em situações onde uma das notas pode ser tocada em uma das cordas soltas.

A distribuição das tétrades no instrumento pode ocorrer de várias maneiras, mas duas aberturas são mais utilizadas. As técnicas chamadas de *Drop* tem sua origem na escrita para naipes de sopros e são muito utilizadas no jazz. Tais técnicas partem da posição fechada (4-way close) e deslocam uma oitava abaixo a segunda, terceira ou quarta voz de um acorde a partir do agudo (exemplo 77). São muito comuns na escrita para *big band* as técnicas de *Drop 2*, *Drop 3* e *Drop 2 e 4*.



Exemplo 77 - Técnica Drop

³⁹ Vol. I, no capítulo sobre Tríades (p. 52), Marco Pereira afirma que “a maneira correta de encadear tríades se dá a partir dos seguintes preceitos: 1) Escolher a nota do baixo; 2) Decidir a melhor posição do primeiro acorde; 3) Decidir a melhor apresentação do primeiro acorde e a nota a ser duplicada; 4) Encadear os acordes seguintes mantendo as notas comuns; 5) Movimentar as notas diferentes pelo caminho mais curto”. Apesar deste conceito estabelecido pelo autor, no trecho em questão parece ser a nota mais aguda, e não a mais grave, que determina o encadeamento.

Podemos observar nos exemplos abaixo, extraídos do livro *Modern Jazz Voicings* de Ted Pease e Ben Pullig, a escrita para instrumentos de sopro (Trompete, Trombone, Sax Alto, Tenor e Barítono) em *Drop 2* e *Drop 3*.

Example 78 shows musical notation for five chords in Drop 2 tuning. The top staff is for Tpt./Gtr., Alto Ten. and the bottom staff is for Trb. Bari. The chords are F7, D7, C7sus4, Bb7sus4, and F6. The notation includes notes for each chord and a 'ch' marking for the C7sus4 chord.

Exemplo 78 - Escrita para sopros em Drop 2

Example 79 shows musical notation for five chords in Drop 3 tuning. The top staff is for Tpt./Gtr., Alto Ten. and the bottom staff is for Trb. Bari. The chords are F7, D7, C7sus4, Bb7sus4, and F6. The notation includes notes for each chord and a 'ch' marking for the C7sus4 chord.

Exemplo 79 - Escrita para sopros em Drop 3

No violão os *voicings* em *Drop 2* e *Drop 3* se encaixam muito bem à sua afinação e são, portanto, de execução mais simples. Essas aberturas são, em resumo, caracterizadas pela sequência em que as notas do acorde aparecem distribuídas. No caso de um acorde em posição fundamental gerado pelo *Drop 2* a terça é a nota mais aguda e a distribuição completa é a seguinte (do grave para o agudo): Fundamental, quinta, sétima e terça (posição 1573). Veja abaixo exemplos de acordes utilizando a distribuição descrita acima:

Example 80 shows guitar chord shapes for C7M, Cm6, F7, and Fm7(b5) in Drop 2 tuning. The shapes are shown as grids with dots representing frets. Below the shapes is musical notation for each chord in a single staff.

Exemplo 80 - Exemplos de acordes em Drop 2

Já no caso do *Drop 3* a quinta é a nota mais aguda e as notas ficam assim distribuídas: Fundamental, sétima, terça e quinta (posição 1735). Veja abaixo exemplos de acordes utilizando esta distribuição:

Exemplo 81 - Exemplos de acordes em Drop 3

A partir de agora adotaremos para a nomenclatura de *posição 1573* para os acordes em posição fundamental que utilizam o voicing gerado pelo uso do Drop 2 e *posição 1735* para os acordes em posição fundamental que utilizam o voicing gerado pelo uso do Drop 3⁴⁰. Há ainda um terceiro voicing que pode ser usado em algumas situações, ele é baseado na posição fechada (4-way close), porém com a fundamental colocada oitava abaixo. Este voicing poderia ser caracterizado pelo uso de Drop 4, embora esse procedimento não seja tão comum no seu contexto de origem. Entretanto, nos ateremos às duas posições anteriores por representarem a maior parte do uso e por conta da pequena frequência do uso de Drop 4.

Exemplo 82 - Aplicação de Drop 2 (1573) e Drop 3 (1735)

É importante perceber que a *posição 1573* é, na maioria das vezes, aplicada em cordas adjacentes (cordas 1 a 4, 2 a 5 ou 3 a 6) e a *posição 1735* necessita de um salto de corda entre as duas primeiras notas podendo ser aplicada às cordas 6,4,3 e 2 e às cordas 5, 3, 2 e 1.

Marco Pereira utiliza esses *voicings* das tétrades em diversas peças, mas duas se destacam pelo uso mais extensivo, são elas: *Choro de Juliana* – “*Micuum*” e *Flor das Águas*. Em

⁴⁰ O uso do número 7 na nomenclatura não exclui o uso das sextas nas tétrades, mas serve apenas como representação fidedigna à sobreposição de terças. O número 3 também pode representar a quarta justa nos acordes *SUS*.

Choro de Juliana, apesar da melodia com muitas notas a distribuição dos acordes fica bastante evidente como podemos observar nos exemplos abaixo:

Exemplo 83 - Choro de Juliana (compassos 5-6)

Exemplo 84 - Choro de Juliana (compassos 9-11)

No exemplo 83 é possível observar, além da estrutura melódica, o uso dos acordes em *posição 1735* nos acordes de F#7 e B7. Já no exemplo 84 há dois acordes em *posição 1573*, o primeiro é um Dm7 e o segundo C7M. Na mesma música há muitos outros exemplos similares do uso destas duas aberturas.

Em *Flor das Águas* ocorre, além do uso destas duas posições já apresentadas, as inversões das mesmas. No exemplo 85 há o uso da *posição 1735* em dois acordes e no exemplo 86 o uso da primeira inversão da *posição 1573* (poderíamos, alternativamente utilizar a numeração correspondente 3715, pois cada nota da posição inicial sobe um degrau dentro dos graus do acorde).

Exemplo 85 - Flor das Águas (compassos 1-4)

Exemplo 86 - Flor das Águas (compassos 31-35)

Em algumas situações nesta e em outras músicas Marco Pereira faz uso de um tipo de voicing muito próxima às posições até então apresentadas, porém suprimindo a quinta do acorde. A resultante é formada apenas de fundamental, terça e sétima (ou sexta), as duas últimas chamadas de *guide tones* e muito utilizadas no acompanhamento jazzístico desde a era do swing pelo guitarrista Freddie Green⁴¹. No exemplo abaixo, retirado ainda da peça *Flor das Águas*, podemos conferir o uso deste tipo de procedimento:

Exemplo 87 - Flor das Águas (compassos 51-55)

2.3.3. Tétrades estendidas

As tétrades com extensões se tornaram muito comuns na música popular brasileira a partir da bossa-nova, mas já eram utilizadas por violonistas como Garoto e Laurindo de Almeida na década anterior. A supressão da quinta justa nas tétrades estendidas, procedimento comum mesmo em tríades e tétrades sem as extensões, faz com que a execução de mão direita (*pima*) não seja comprometida, especialmente quando se trata do acompanhamento de canções. No violão solo há uma maior flexibilidade de sua aplicação, pois muitas vezes o acorde se encontra desmembrado durante o compasso através de arpejos de mão direita.

⁴¹ Frederick William "Freddie" Green (1911-1987) foi um guitarrista americano que se tornou conhecido por sua forma de acompanhar dentro das *big bands*, em especial a *big band* de Count Basie. Sua forma de harmonizar era baseada nos *guide tones*, ou notas guia. Esse tipo de acompanhamento era feito de forma bastante econômica privilegiando a clareza harmônica (delineando os acordes apenas com terças e sétima) e a liberdade rítmica. Mais informações sobre Freddie Green e o uso de *guide tones* em <http://www.freddiegreen.org>

Por extensões das tétrades compreendem-se as terças sobrepostas à sétima do acorde, ou seja, nona, décima primeira e décima terceira. Diferentes tipos de acordes têm extensões específicas aplicadas a ele. Não é objetivo deste trabalho tratar quais extensões aplicam-se a cada tipo de acorde, mas entender como esses acordes são distribuídos no violão.

O procedimento de distribuição das extensões é complementar ao procedimento utilizado nas tétrades, mas com algumas pequenas alterações.

2.3.3.1. Acordes de 5 notas

As tétrades que recebem a adição de mais uma nota são acordes de cinco notas e podem ser aplicadas ao instrumento das seguintes maneiras:

2.3.3.1.1. Suprimindo uma das notas da tétrade

Neste caso, normalmente a quinta justa é a nota suprimida, pois, é a nota mais consonante em relação à fundamental, a nota que menos novidade acrescenta ao acorde.

Em acordes em que a quinta é alterada (aumentada ou diminuta) pode-se optar pela supressão de outra nota.

Considerando a situação acima a aplicação dos acordes também varia de acordo com qual a tensão a ser adicionada. Partimos das duas posições das tétrades (1573 e 1735) para distribuir as notas dos acordes. Em todos os casos abaixo a nota suprimida foi a quinta justa.

Acordes com Nona: para adicionar a nona às aberturas das tétrades a quinta justa é suprimida e substituída pela terça que está substituída pela nona. Dessa maneira as posições 1573 e 1735 ficam assim:

2.3.3.1.2. Acordes com décima-primeira ou décima-terceira

Neste caso as extensões são colocadas como substitutas da quinta justa. Para que as extensões estejam colocadas em suas devidas oitavas (como intervalos compostos) partimos da posição 1735. No caso da posição 1573 as extensões de décima-primeira e décima-terceira seriam transformadas em quartas (ou quintas diminutas) e sextas (ou quintas aumentadas).

Example 90 displays two rows of chord voicings on a guitar. The first row shows C7, C7(#11), Cm7, and Cm7(11). The second row shows C7(13), Cdim, and Cdim(b13). Each chord is accompanied by a diagram showing the string numbers (5, 3, 7, 1) and fingerings (1, 3, 7, 11) for the notes. The notes are placed on the strings to illustrate the specific voicing for each chord.

Exemplo 90 - Acordes com décima-primeira e décima terceira

Marco Pereira utiliza as distribuições harmônicas acima, de acordes de nona, décima-primeira e décima-terceira, em diversas composições e arranjos. Abaixo veremos alguns exemplos:

Example 91 shows a guitar score for the first five measures of 'Flor das Águas'. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 88. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The score includes the instruction 'fluyente'. Two specific chords are circled in red: G#7(b13) in measure 4 and G7(13) in measure 5. Fingerings and string numbers are indicated for the notes.

Exemplo 91 - Flor das Águas (compassos 1-5)

Example 92 shows a single chord voicing for G7(#11) in measure 61. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The chord is shown with its constituent notes and fingerings (1, 2) on the strings.

Exemplo 92 - Flor das Águas (compasso 61)

C4 G7(9) C7(9)

Exemplo 93 - Nostálgicas nº1 (compassos 6-8)

Bm7M(9) cresc.

Exemplo 94 - Nostálgicas nº1 (compasso 22)

C4 C5 C4 C7(9) Bm7(9) poco rall legato sempre valsando

Exemplo 95 - Nostálgicas nº2 (compassos 6-10)

G7(b9) Bb7(9) A7(b9)

Exemplo 96 - Seu Tônico na Ladeira (compassos 41-45)

Bm⁶₉ dolce

Exemplo 97 - My Funny Valentine (Compassos 7-10)

2.3.3.1.3. Utilizando cinco cordas

Quando possível todas as notas são executadas. Para isso, em grande parte das vezes o uso de uma ou mais cordas soltas é necessário. Usando cordas soltas uma quantidade de

variações se torna possível e não nos cabe aqui esquematizar todas as possibilidades, mas acordes que tenham o baixo nas duas cordas mais graves tem vantagens consideráveis de serem executados sem que se suprima nenhuma nota. Abaixo seguem alguns exemplos de tétrades estendidas usadas por Marco Pereira em suas peças:

Exemplo 98 - Baião Cansado (Compassos 21-24)

Exemplo 99 - My Funny Valentine (compassos 23-26)

Exemplo 100 - My Funny Valentine (compasso 27)

Exemplo 101 - Amigo Léo (compassos 6-8)



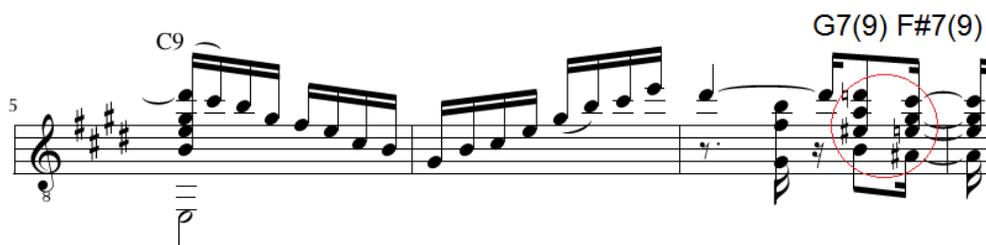
Exemplo 102 - Nostálgicas nº 2 (compasso 11)

Os exemplos acima apresentam o uso de tétrades estendidas em cinco cordas. Nos exemplos 98 a 100 a sexta corda é afinada em Ré. Dentre os acordes destacados o único que não utiliza cordas soltas é o primeiro acorde do exemplo 99, mas ao invés disso utiliza a pestana do dedo 1.

2.3.3.1.4. Omitindo a fundamental

Essa é uma situação bastante comum nos acompanhamentos jazzísticos e harmonizações em bloco. É muito utilizado em casos onde a harmonia já está claramente apresentada e omitir a fundamental não gera dúvidas quanto à progressão das funções harmônicas. Portanto, seu uso é mais indicado em clichês harmônicos ou durante desenvolvimentos.

Na música *Choro de Juliana – Sarará*, há no compasso 7 a presença de dois acordes dominantes com sétima e nona sem a presença da fundamental, como mostrado na figura abaixo:



Exemplo 103 - Sarará (compassos 5-7)

No exemplo a seguir, extraído do arranjo de Marco Pereira para *My Funny Valentine*, durante o desenvolvimento sobre a parte A do tema há o uso do acorde Bm6(7M) sem fundamental.



Exemplo 104 - My Funny Valentine (compassos 51-54)

Esse tipo de situação é mais comum no violão solo durante trechos de variação do tema ou *chorus* de improvisação onde a harmonia já foi explicitada anteriormente. No caso das tétrades com duas ou três extensões (acordes de 6 ou mais notas) normalmente, além de omitir a fundamental a quinta também é omitida. Na peça *Seu Tônico na Ladeira*, Marco Pereira utiliza, em um trecho essencialmente harmônico, a inversão de um acorde diminuto com nona, onde a fundamental é omitida.



Exemplo 105 - Seu Tônico na Ladeira (compassos 56-57)

2.3.3.2 – Acordes de 6 ou mais notas

Os acordes de 6 ou mais notas compreendem as tétrades com adição de duas ou três extensões. Para a sua execução no violão há poucas opções para que 6 notas diferentes sejam executadas no instrumento, devido à afinação. O uso de cordas soltas e/ou pestanas se faz necessário de antemão, pois apenas quatro dedos pressionam as cordas na mão esquerda.

A distribuição desses acordes segue os mesmos procedimentos dos acordes com 5 notas. A supressão de uma ou mais notas dos acordes é a alternativa mais utilizada no violão solo, pois a manutenção da linha de baixo (tocando essencialmente as fundamentais dos acordes) é importante para a clareza das funções harmônicas e para o desenvolvimento contrapontístico das peças.

2.3.3.2.1 Tétrades com duas extensões

Nos trechos abaixo há exemplos da aplicação de tétrades com duas extensões na obra de Marco Pereira. Nos exemplos 107 e 108 nenhuma nota do acorde foi suprimida e no exemplo 106 a quinta justa foi retirada. Em todos os exemplos há o uso de cordas soltas ou pestanas para solucionar tecnicamente a distribuição das notas.

11 2 4 4 2

C2 A7(⁹₁₃) A7(^{b9}₁₃)

5 3 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Exemplo 106 - Nostálgicas nº 2 (compassos 11-14)

Samba exaltação ♩=136

A7M(9)

Exemplo 107 - Tempo de Futebol (compassos 1-2)

Lento D7M(6/9) Em7(9/11) F#m7(9/11)

Ad Libitum

G6/9 mp C#m7(b5/11) C7(9)

Exemplo 108 - My Funny Valentine (compassos 1-6)

2.3.3.2.2 Poliacordes

As *Upper Structure Triads*, como são chamadas na língua inglesa as tríades formadas pelas estruturas superiores dos acordes (nona, décima primeira e décima terceira), são bastante utilizadas juntamente com as fundamentais dos acordes, ou sobrepostas ao acorde completo. A sobreposição de terças na formação das tétrades e conseqüentemente de suas extensões gera

tríades nas estruturas superiores. Além dessas tríades há também aquelas que são formadas não somente com as estruturas superiores, mas com a inclusão de outras notas do acorde. No violão é possível aplicar essas tríades somadas à fundamental no baixo.

Marco Pereira utiliza esse tipo de harmonização no arranjo da música *Beatriz*, de Edu Lobo e Chico Buarque, onde aplica sobre a nota Lá no baixo as tríades de Mi bemol maior, Fá Maior e Fá sustenido Maior, como no exemplo abaixo:



Exemplo 109 - Beatriz (compasso 27)

A resultante dessa soma (baixo mais tríade) é um acorde de Lá maior com sétima menor e diversas extensões. Quando sobreposta a tríade de Mi bemol maior a sonoridade resultante é de $A7(b9/\#11)$. Quando sobreposta a tríade de Fá maior, neste contexto – visto que isoladamente essa combinação poderia soar apenas como uma inversão da tríade – a resultante é de $A7(\#9/b13)$. Por fim, quando sobreposta a tríade de Fá sustenido maior a resultante é o acorde de $A7(b9/13)$.

2.3.4. Harmonização em Bloco (Chord Melody)

Na escrita para big bands nas décadas de 30 e 40 os arranjadores começaram a escrever as melodias harmonizadas em blocos paralelos para naipes de saxofones, trompetes ou trombones de maneira que cada nota da melodia se torna um acorde. Posteriormente, essa técnica foi adaptada à guitarra e é chamada de *chord melody*.

A harmonização em bloco em naipes de sopros tem por tradição o uso de quatro principais *voicings* mecânicos: *4-way close*, *drop 2*, *drop 3* e *drop 2+4*. Já no violão, como vimos anteriormente, a preferência por *drop 2* e *drop 3* é explicada pela exequibilidade.

É possível encontrar exemplos de harmonização em bloco em pelo menos cinco composições de Marco Pereira. São elas *Tempo de Futebol*, *Seu Tônico na Ladeira*, *Samba Urbano*, *Pivete* e *Num Pagode em Planaltina*.

A peça *Tempo de Futebol* possui uma introdução (até o compasso 25) construída por uma textura contrapontística que alterna a linha do baixo com a linha melódica que está presente nos acordes. No exemplo abaixo há uma desconstrução do trecho (compassos 9 a 17) de maneira que a visualização seja simplificada apenas em baixo e melodia. Para auxiliar na compreensão harmônica foi inserida a cifra da harmonia correspondente.

Exemplo 110 - Redução de trecho da peça Tempo de Futebol (compassos 9-17)

Agora, segue o trecho original harmonizado:

Exemplo 111 - Tempo de Futebol (compassos 9 -17)

Na mesma peça quase toda a apresentação dos temas **A** e **B** é feita em blocos de acordes. Tal escrita gera dificuldades de execução especialmente no que diz respeito a se conseguir um maior *legato* na condução melódica, pois é preciso que os dedos segurem o acorde o maior tempo possível antes de mudar para o próximo.

Como nessa música há um grande uso das extensões das tétrades nos acordes, e nem sempre é possível utilizar as cordas soltas, há, então, a necessidade de usar muitas pestanas para que se consiga executar todas as notas dos acordes, como é possível observar no exemplo abaixo:

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff starts at measure 65 and the second at measure 68. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a series of complex chords, many of which are extended tetrads. Chord labels above the staves include C3, C2, C7, C8, and C4. The notation includes many accidentals and fingerings, indicating a technically demanding piece.

Exemplo 112 - Tempo de Futebol (compassos 65-72)

Na música *Seu Tónico na Ladeira* a parte **B** é desenvolvida também sobre a técnica de harmonização em bloco. Há, neste caso, alguns compassos onde Marco Pereira não harmoniza todas as notas, o que não descaracteriza o uso da técnica.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff starts at measure 56 and the second at measure 61. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features block harmonization with some measures where not all notes are harmonized. The notation includes triplets and dynamic markings such as 'tranquilo' and 'cresc.'.

Exemplo 113 - Seu Tónico na Ladeira (compassos 56-70)

Nas peças *Pivete*, *Samba Urbano* e *Num Pagode em Planaltina* a aplicação de blocos é menos extensiva ficando destinada a partes isoladas e algumas vezes até a frases ou semi-frases.

Num Pagode em Planaltina Marco Pereira mescla a escrita em blocos ao uso de *rasgueados* na mão direita. O efeito resultante é uma massa harmônica que se move ritmicamente permeada pelo efeito percussivo dos *rasgueos*. Abaixo segue trecho do tema A:

The musical score for 'Num Pagode em Planaltina' (measures 15-26) is presented in three systems. The first system (measures 15-18) includes the lyrics 'vem cá vem cá' and a *concordância* section. The second system (measures 19-22) and third system (measures 23-26) continue the piece. The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, and includes dynamic markings such as *ff* and *p*. Chord symbols like Φ^9 , Φ^7 , Φ^4 , and Φ^2 are visible above the staff.

Exemplo 114 - Num Pagode em Planaltina (compassos 15-26)

Na peça *Samba Urbano* os blocos harmônicos aparecem de forma menos regular e normalmente alternados a outras texturas harmônico-melódicas - como escalas e arpejos -, observados no exemplo a seguir:

The musical score for 'Samba Urbano' (measures 25-39) is presented in three systems. The first system (measures 25-29) starts with a *p cresc.* marking. The second system (measures 30-34) includes a *meno f* marking and features triplet markings. The third system (measures 35-39) includes a *VII* marking, a *cresc.* marking, a *ff* marking, a *preciso* marking, and a *com swing* marking. The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, and includes dynamic markings such as *p cresc.*, *meno f*, *ff*, and *com swing*.

Exemplo 115 - Samba Urbano (compassos 25-39)

A escolha por determinado bloco está intimamente ligada à concepção de harmonização descrita nos itens 2.3.2 e 2.3.3. Aspectos como a sonoridade gerada pela distribuição harmônica interna dos *voicings*, a clareza da melodia, o uso maior ou menor de extensões, o encadeamento e a viabilidade de execução são levados em conta durante a escolha de cada voicing.

2.3.5. Harmonização pontual – ataques rítmicos

Algumas vezes, por conta de limites técnicos do instrumento ou por implicações exclusivamente estéticas, Marco Pereira alterna trechos melódicos a ataques rítmico-harmônicos em blocos, no que Schoenberg (1967, p.109) chamava de acompanhamento *intermitente*. Em peças como *Num Pagode em Planaltina* (seção B, c. 47-87), *Seu Tônico na Ladeira* (seção A, c. 5-52), *Tempo de Futebol* (desenvolvimento, c. 95-142) e *Chama-me!* (durante toda a peça) é possível observar essa alternância.

Na peça *Seu Tônico na Ladeira*, durante a parte **A** o compositor escolhe pontos específicos para criar blocos harmônicos sobre as notas da melodia. Este recurso valoriza determinadas acentuações da melodia sem transformá-la numa grande sequência de acordes. Sendo assim, o violonista fica livre para executar plenamente a melodia e os ataques em blocos dão sentido harmônico e valorizam o contorno rítmico da frase. A seguir, no exemplo 116 podemos observar um trecho do tema **A** de *Seu Tônico na Ladeira* onde a melodia é pontuada por acordes:

Exemplo 116 - Seu Tônico na Ladeira (compassos 6-15)

Há outros exemplos dessa maneira de harmonizar na peça *Tempo de Futebol*, na qual, durante o desenvolvimento, criado em forma de chorus sobre a harmonia do tema **A**, Marco

Pereira utiliza blocos harmônicos para esclarecer a harmonia de forma pontual. No exemplo a seguir podemos observar as cifras do trecho e como elas são pontuadas na escrita final.

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins at measure 97 and contains melodic lines with harmonic blocks. Above the staff, the chords A7M, C°, and Bm7 are indicated. The second staff begins at measure 101 and continues the melodic and harmonic development. Above this staff, the chords F#7(b9) and Bm7 are indicated. The notation includes various rhythmic values and articulations.

Exemplo 117 - Tempo de Futebol (compassos 97-104)

Na peça *Chama-me!* a alternância entre compassos exclusivamente melódicos e outros com pontuações harmônicas mais presentes gera uma trama quase linear onde essa alternância produz um movimento rítmico particular. O andamento mais rápido (mínima pontuada igual 72 M.M.) favorece esse efeito de alternância entre texturas melódicas e harmônicas, visto que as passagens exclusivamente melódicas são tocadas em um intervalo de tempo mais curto, devido ao andamento, entre as pontuações harmônicas. No exemplo a seguir temos um trecho do tema B onde é possível observar tal procedimento:

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins at measure 44 and contains melodic lines with harmonic blocks. The second staff begins at measure 49 and continues the melodic and harmonic development. The notation includes various rhythmic values and articulations.

Exemplo 118 - Chama-me! (compassos 44-53)

No exemplo acima, nos compassos onde não há acordes, o intérprete fica livre para executar a melodia com mais desenvoltura, tanto no aspecto técnico quanto expressivo, pois não fica limitado as possibilidades das posições utilizadas para executar os acordes. Esse tipo de situação também ocorre em casos onde há somente o baixo e a melodia como veremos a seguir.

2.3.6. Baixo e melodia

Uma textura bastante utilizada na literatura violonística é a estrutura formada simplesmente por baixo e melodia. Nesse caso, entende-se baixo também como a nota grave tocada pelo polegar da mão direita, além de seu sentido harmônico como voz mais grave. Essa textura permite que a melodia seja tocada de maneira mais livre e expressiva do que em situações onde há acordes, pelo fato das preocupações técnicas se voltarem mais enfaticamente a questões como timbre (escolha da corda em que será executada), sustentação e vibrato. Essa textura funciona muito bem em casos nos quais a melodia possui atividade rítmica constante, o que facilita a continuidade sonora, mas também pode ser utilizada em casos onde a ausência de atividade no acompanhamento seja o efeito desejado. A escolha por baixo e melodia pressupõe abdicar harmonicamente de notas do acorde em troca de uma textura naturalmente polifônica e que privilegia a execução expressiva e a clareza melódica.

Marco Pereira utiliza essa textura em trechos específicos de peças como recurso expressivo ou para resolver tecnicamente determinada passagem. Podemos observar seu uso em trechos das peças *Nostálgicas n° 1*, *Nostálgicas n° 3*, *Baião Cansado* e nos arranjos de *My Funny Valentine* (Hodgers/Hart) e *Eponina* (Ernesto Nazareth).

Em *Nostálgicas n° 1*, *Nostálgicas n° 3* e *Eponina* a textura de baixo e melodia se alterna com trechos onde há acordes. Podemos observar claramente nos três trechos a seguir que essa textura é escolhida nos compassos onde a melodia é composta por colcheias seguidas.



Exemplo 119 - Nostálgicas n° 1 (compassos 22-27)

Exemplo 120 - Nostálgicas nº 3 (compassos 6-15)

Exemplo 121 - Eponina (compassos 17-20)

Em *My Funny Valentine* a escolha por usar somente baixo e melodia no início do tema A parece ser de ordem estética, pois no trecho a melodia possui diversos espaços que poderiam ser preenchidos com acordes ou pelo menos algumas notas dos acordes, mas o autor prefere colocar apenas a fundamental e a melodia gerando uma sonoridade bastante clara e diferente da introdução repleta de arpejos que antecede o trecho.

Exemplo 122 - My Funny Valentine (compassos 7-10)

Na peça *Baião Cansado* a textura baixo e melodia ganha um caráter um pouco mais complexo, pois ao invés de haver somente uma nota sustentada no baixo sobre a qual a melodia se move, há um ostinato rítmico. Na apresentação do tema A, o baixo se mantém em ostinato bastante simples e a melodia é tocada em terças (com algumas exceções nos finais de frase). Essa textura imita os ponteados da viola caipira.

Exemplo 123 - Baião Cansado (compassos 9-16)

Na introdução da peça o ostinato do baixo é completado por duas notas nas vozes internas como podemos observar no exemplo abaixo:

Exemplo 124 - Baião Cansado (compassos 1-4)

2.3.7. Acordes por quartas

A afinação das cordas do violão por quartas favorece o uso de acordes e *voicings* quartais. Tais acordes ocorrem simplesmente pela sobreposição de quartas. A sonoridade resultando difere bastante dos acordes por terças e normalmente remete a uma sonoridade “moderna” relacionada ao jazz modal ou à música erudita do século XX.

Marco Pereira utiliza tais *voicings* em duas peças, são elas *Samba Urbano* e *Pra Hermeto*. Em ambas as peças a sonoridade buscada é mais dissonante do que na maioria de suas composições para violão e os *voicings* quartais exercem função importante nessa busca.

Em *Samba Urbano* nos últimos doze compassos os *voicings* quartais aparecem de maneira mais explícita. São diversos acordes distribuídos em quartas de maneira diatônica, ou seja, as quartas estão sujeitas a se adaptar às notas da escala variando entre quartas justas e aumentadas.

Exemplo 125 - Samba Urbano (compassos 145-156)

Na peça *Pra Hermeto*, nos compassos 14 e 15, há uma sequência não-diatônica de acordes por quartas. O uso desses acordes é favorecido pela repetição de formas na mão esquerda, como veremos no item sobre idiomatismos explícitos.

Exemplo 126 - Pra Hermeto (compassos 13-15)

É possível encontrar ainda na obra de Marco Pereira exemplos isolados de *voicings* quartais, especialmente em situações de harmonização em bloco como é o caso da peça *Tempo de Futebol*. Quando harmonizados em bloco alguns *voicings* sem fundamental de acordes de 5 ou mais notas podem resultar em *voicings* quartais, como é o caso desta peça. No compasso 26, há um voicing quartal a partir da nota Dó sustenido, mas que funciona como um voicing sem fundamental para o acorde de A^6_9 .

Exemplo 127 - Tempo de Futebol (compassos 25-27)

Na peça *Seu Tônico na Ladeira* há a presença de uma sequência de arpejos quartais, também isolada em um trecho da obra.



Exemplo 128 - Seu Tônico na Ladeira (compassos 121-125)

2.3.8. Idiomatismo explícito

SCARDUELLI (2007, p.138) estabelece duas categorias de idiomatismos. A primeira delas é o idiomatismo implícito que é definido “como a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exeqüibilidade da peça.”. A este conceito poderíamos acrescentar as escolhas referentes à distribuição dos acordes no instrumento.

A segunda categoria é a dos idiomatismos explícitos, assim definidos por SCARDUELLI:

São aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de idéias ou motivos musicais. Um dos mais recorrentes é o movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos acompanhados por nota pedal em corda solta. Foi um recurso muito explorado por Villa-Lobos e, principalmente, por compositores não violonistas posteriores a ele, já que trata-se de um artifício cuja exeqüibilidade e elevada sonoridade são quase sempre garantidas, mesmo que não se conheça profundamente o instrumento.(SCARDUELLI, 2007, p.143).

Além dos recursos apontados acima, como o uso de nota pedal em corda solta e movimento paralelo de acordes, podemos acrescentar o uso de harmônicos. Os harmônicos podem ser considerados idiomatismos explícitos por representarem um recurso sonoro e timbrístico exclusivo dos instrumentos de corda, e, no caso do violão, são usados frequentemente como recurso para alcançar notas mais agudas.

Na obra de Marco Pereira podemos observar estes três tipos de idiomatismo explícito. Estudioso da obra de Villa-Lobos para violão, Marco Pereira afirma, em seu livro “Heitor Villa-Lobos – sua obra para violão” de 1984, “Ele [Villa-Lobos] conhecia o instrumento bastante bem (chegou mesmo a gravar comercialmente o *Prelúdio nº 1* e o *Choros nº 1*) e procurava sempre se utilizar daquilo que era o mais natural de sua linguagem” (PEREIRA, 1984, p. 16). Podemos

notar que, implicitamente, Marco Pereira aponta para a escrita idiomática de Heitor Villa-Lobos e ao estudar sua obra assimilou alguns procedimentos relacionados aos idiomatismos explícitos.

2.3.8.1 Nota pedal em corda solta

O uso de nota pedal em corda solta na obra de Marco Pereira pode ocorrer no baixo, como na peça *Pixaim*, no registro médio como na peça *Elegia*, ou na primeira corda solta em meio à arpejos como nas peças *Seu Tonica na Ladeira*, *Samba Urbano e Vadiagem*. Em todos os casos a corda solta acrescenta possibilidades de harmonização normalmente não disponíveis quando do uso exclusivo de posições presas.

Na peça *Pixaim* há uma sequência de 16 compassos (compasso 81 a 97) onde as cordas Lá (compassos 81 a 87) e Ré (88 a 97) são utilizadas como nota pedal no grave com grande valor rítmico para o desenvolvimento da peça. Sobre estas notas são tocados acordes. Esse tipo de recurso faz com que a sonoridade do violão ganhe ressonância, além do efeito harmônico gerado por diferentes acordes sobre o mesmo baixo. Nesta peça o baixo pedal também cria uma característica textural contrastante em relação ao trecho anterior, pois a ressonância criada pela nota grave contínua contrasta com a estrutura de melodia e acordes pontuais precedentes.

The image displays a musical score for the piece 'Pixaim', specifically measures 81 through 100. The score is written in a single system with four staves. The first staff is the treble clef, and the second staff is the bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The score shows a sequence of chords and arpeggios. The first staff (treble clef) contains measures 81-85, with fingerings indicated below the notes: 'i p i p p i p'. The second staff (bass clef) contains measures 86-90, with a '0' indicating an open string. The third staff (treble clef) contains measures 91-95, and the fourth staff (bass clef) contains measures 96-100. The notation includes various chord symbols and rhythmic markings.

Exemplo 129 - Pixaim (compassos 81-100)

Na introdução da peça *Elegia* (compassos 1 a 8), Marco Pereira aplica a nota pedal no registro médio através da terceira corda solta (Sol). Neste trecho da peça a nota tem função de baixo pedal visto que todas as notas restantes são mais agudas que ela. A sonoridade resultante é enriquecida pela alternância do pedal entre a corda Sol solta e a mesma nota tocada na quinta corda gerando a sensação de maior continuidade e uma variação timbrística, em meio a melodia de poucas notas nas cordas agudas. Neste trecho a aplicação do pedal também tem caráter contrastante pois o trecho subsequente é formado pela textura de baixo e melodia, sendo esta melodia composta por uma quantidade e frequência maiores de notas do que na introdução.

Exemplo 130 - Elegia (compassos 1-9)

Na peça *Vadiagem* o compositor cria um ostinato nas cordas agudas que serve de suporte harmônico para a melodia executada no baixo (compassos 37 a 50). Este ostinato é formado pelas notas Ré (na terceira corda), Sol (na segunda corda) e Mi (na primeira corda solta). No decorrer da melodia a nota Ré se transforma em Dó, ainda executada na terceira corda (compasso 45). Se estas três notas fossem executadas em cordas presas a execução da melodia seria inviabilizada. O uso da corda solta deixa dois dedos da mão esquerda livres para executarem a melodia e permite chegar com mais facilidade, portanto.

Exemplo 131 - Vadiagem (compassos 34-50)

Na peça *Samba Urbano* o procedimento técnico é similar, porém não há um ostinato no acompanhamento. Nesta peça, durante a parte C, a melodia feita no baixo é acompanhada por arpejos nas cordas mais agudas. Em vários compassos há o uso da primeira corda solta (Mi) como uma das notas do arpejo de acompanhamento e nos compassos 98 a 102 podemos considerá-la uma nota pedal.

Exemplo 132 - Samba Urbano (compassos 98 a 105)

Na parte C da peça *Seu Tônico na Ladeira* há uma sequência de acordes arpejados e em todos eles estão presentes as duas primeiras cordas soltas (Si e Mi). Os acordes também

apresentam a corda Lá solta por se tratar de uma progressão que varia as sétimas e sextas do acorde de Lá menor.

The image shows a musical score for guitar. The top staff starts at measure 101 and contains a melodic line with a double bar line and a '2' above it. Below the staff, the chords are labeled: Am7(9), Am6(9), Am(b6/9), and Am(add9). The bottom staff continues the melodic line from measure 106. The dynamic marking 'mf' is present in the first staff.

Exemplo 133 - Seu Tônico na Ladeira (compassos 101-110)

2.3.8.2 Movimento paralelo de acordes

O uso de formas fixas na mão esquerda em várias regiões do braço do violão geram acordes paralelos. Essa técnica é utilizada em várias obras de Heitor Villa-Lobos, como em seu *Estudo n° 12*. Nesta peça o compositor explora as possibilidades desta técnica aliada ao uso de cordas soltas. A resultante é uma peça de grande impacto e sonoridade potente ao mesmo tempo que a harmonia foge dos padrões de encadeamento do sistema tonal ao utilizar grupos de intervalos em movimento paralelo ou se aproveitar das posições fixas para gerar acordes e contornos melódicos inusitados.

Etude N° 12

The image shows the beginning of the musical score for 'Etude N° 12' by Heitor Villa-Lobos. The title 'Etude N° 12' is centered at the top. Below it, the composer's name 'H. VILLA-LOBOS' and the location/year '(Paris, 1929)' are listed. The score starts with the tempo marking 'Animé' and the dynamic marking 'f'. The notation shows parallel chord movement in the left hand and a melodic line in the right hand.

Exemplo 134 - Estudo n° 12 (compassos 1-5)

Marco Pereira utiliza essa técnica apenas em alguns trechos de suas peças *Pra Hermeto*, *Rapsódia dos Malacos* e *Vadiagem*. Podemos observar a seguir exemplos de posições fixas repetidas em diferentes posições:

Exemplo 135 - Pra Hermeto (compassos 13-15)

Exemplo 136 – Rapsódia dos Malacos (compassos 71-74)

Exemplo 137 – Vadiagem (compassos 76-77)

Em *Pra Hermeto* há três formas de acordes que se repetem em posições diferentes (representados pelos símbolos **F1**, **F2** e **F3** no exemplo 135). É possível observar que cada forma aparece pelo menos duas vezes caracterizando movimentos paralelos.

Já em *Rapsódia dos Malacos* e *Vadiagem* o movimento paralelo pode ser observado com mais clareza. No exemplo 136 podemos observar duas formas diferentes repetidas várias vezes. Ambas representam acordes diminutos, mas em *voicings* diferentes. É importante notar também que neste exemplo há a presença da nota Mi na sexta corda solta como nota pedal. É possível identificar processo similar no *Estudo nº 1* para violão de Heitor Villa-Lobos.



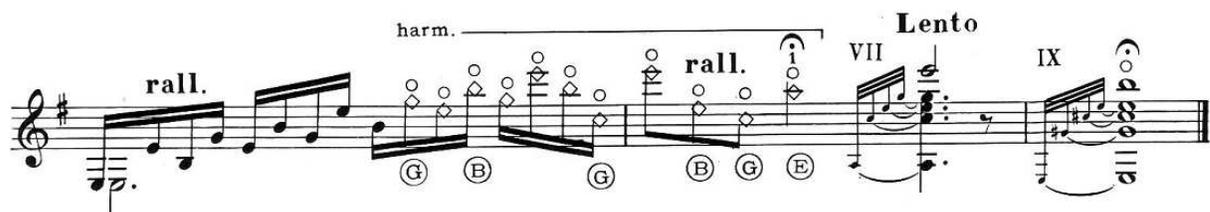
Exemplo 138 - Estudo n° 1 de Heitor Villa Lobos (compassos 15-18)

No exemplo 135 podemos observar a mesma forma repetida três vezes. A harmonia deste trecho sugere que estes acordes são *voicings* sem fundamental de acordes dominantes com nona e décima-terceira.

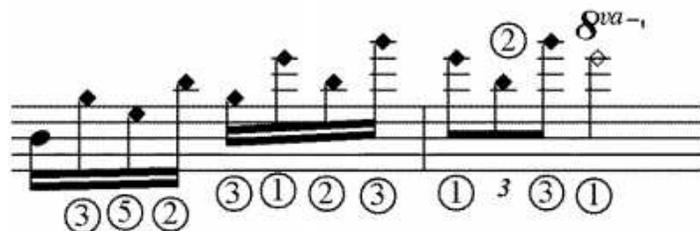
2.3.8.3 Harmônicos

Os harmônicos são normalmente tidos como recursos timbrístico, mas representam também uma escolha dentro das possibilidades de distribuição harmônica. Há dois tipos de harmônicos possíveis: os naturais, executados pela mão esquerda de maneira similar à execução normal; e os harmônicos artificiais, que necessitam que a mão direita execute duas funções ao mesmo tempo, enquanto a mão esquerda funciona como capotraste.

Os harmônicos naturais tiveram grande uso na obra para violão de Heitor Villa-Lobos como no trecho abaixo, retirado de seu *Estudo n° 1*. A seguir o trecho foi reescrito substituindo a notação dos harmônicos pelas notas resultantes de sua execução, a fim de que se verifique com mais clareza as implicações do uso desta técnica.



Exemplo 139 - Estudo n° 1 - Heitor Villa-Lobos (compassos 32-34)



Exemplo 140 - Re-escrita do Estudo nº 1 por ALLAN (2010, p.71)

Observando as figuras acima podemos constatar que tal efeito é usado não apenas com objetivo tímbrico, mas também para alcançar notas mais agudas. A notação dos harmônicos feita por Villa-Lobos pode confundir o executante e como afirma ALLAN (2010, p. 70-71)⁴²:

Idealmente, o compositor deveria escrever a altura da nota e indicar a casa e/ou corda onde está localizado o harmônico. Villa-Lobos escreve a nota a que se refere a posição do harmônico, que pode ou não coincidir com a nota real emitida. Além disso, ao invés de usar números para distinguir as cordas, Villa-Lobos coloca a letra correspondente à corda. Isso pode gerar confusão porque tanto a primeira quanto a sexta cordas são indicadas pela letra E.

Marco Pereira utiliza esse método apontado como ideal para notar os harmônicos naturais em suas peças. Além disso, diferencia os harmônicos naturais e artificiais através das indicações *Harm. Nat. / Natural Harmonics* e *Harm. Artif. / Artificial Harmonics*.

Na peça *Estrela da Manhã* podemos observar o uso tanto dos harmônicos naturais quanto artificiais. Na primeira parte da peça (até o compasso 17) os harmônicos são alternados a acordes. Neste ponto o compositor cria elementos que se contrastam (acorde e harmônicos) tanto pelo viés do timbre quanto da altura. Não haveria outra maneira de chegar a tais alturas concomitantemente aos acordes, no violão, se não pela utilização dos harmônicos.

⁴² Ideally, the composer should notate the sounding pitch and give the fret and/or string that the harmonic is located on. Villa-Lobos notates the location of the harmonic at the particular fret note, which may or may not coincide to the actual pitch. Furthermore, instead of using numbers to distinguish the strings, Villa-Lobos gives the string name. This can cause confusion because both the first and sixth strings are E.

Exemplo 141 - Estrela da Manhã (compassos 9-16)

Outro exemplo de harmônicos naturais e artificiais pode ser encontrado na peça *Samba Urbano*. No trecho a seguir, o autor utiliza a mesma textura do exemplo anterior, acordes alternados a harmônicos.

Exemplo 142 - Samba Urbano (compassos 15-24)

2.3.8.4 Sons equíssonos

O violão, assim como ocorre em outros instrumentos de cordas, é dotado da possibilidade de executar a mesma nota em posições e cordas diferentes. Cada corda gera uma sonoridade específica por conta de sua espessura e seu material de fabricação. A nota Sol da terceira corda solta, por exemplo, pode ser tocada também na quarta corda (quinta casa) e na quinta corda (décima casa). A quarta e quinta cordas são encapadas com metal e possuem uma sonoridade mais metálica, além disso o calibre destas é normalmente maior em relação às primas.

Com isso, a sonoridade obtida difere bastante, especialmente se levarmos em consideração que as cordas soltas variam ainda mais no que diz respeito ao timbre em relação às cordas presas.

A mesma nota pode ser tocada sequencialmente alternando entre cordas diferentes. Este recurso é bastante aplicado por Villa Lobos. Seu exemplo mais conhecido é o do *Estudo n° 11* onde utiliza a mesma altura (Mi) em três cordas diferentes gerando uma sonoridade diferenciada da escrita tradicional do instrumento.

The image shows a musical score for a guitar piece. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is "Poco meno" and the dynamic is "mf". The instruction "bien rythmé" is written below the first few notes. The score consists of a series of eighth notes. Above the notes, there are circled letters: A, G, B, B, G, indicating different fingerings or positions for the same pitch. The notes are grouped into measures, with some measures containing sixteenth notes. The overall texture is rhythmic and melodic.

Exemplo 143 - Estudo n° 11 - H. Villa Lobos (compassos 28-31)

Nas peças de Marco Pereira podemos encontrar trechos curtos onde o autor utiliza estes recursos. Em *Vadiagem*, nos compassos 5 e 6, podemos observa-los aplicados às notas Ré e Sol das cordas 3 e 4 respectivamente.

The image shows a musical score for a guitar piece. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score consists of a series of eighth notes. Above the notes, there are circled letters: A, G, B, B, G, indicating different fingerings or positions for the same pitch. The notes are grouped into measures, with some measures containing sixteenth notes. The overall texture is rhythmic and melodic.

Exemplo 144 - Vadiagem (compassos 5-6)

Outro exemplo ocorre na peça *Num Pagode em Planaltina*, no compasso 45, na nota Si da segunda corda solta e da nona casa da quarta corda.

The image shows a musical score for a guitar piece. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score consists of a series of eighth notes. Above the notes, there are circled letters: A, G, B, B, G, indicating different fingerings or positions for the same pitch. The notes are grouped into measures, with some measures containing sixteenth notes. The overall texture is rhythmic and melodic.

Exemplo 145 - Num Pagode em Planaltina (compassos 41-45)

2.4. O CARÁTER IMPROVISATÓRIO

A música de concerto europeia que abrange o repertório Renascentista até o Romantismo possui muitos casos diferentes de improvisação dentro do tonalismo. Barreto (2012, p.25) aponta como principais atividades improvisadas neste período a ornamentação, a adição de notas sobre uma linha melódica fixa, temas e variações, a criação de prelúdios, fantasias, ricercares, preambulas e toccatas, a execução de acompanhamentos cifrados (baixo contínuo) e as *cadenze*⁴³ de concertos. Na música do século XX a improvisação vai para além das atividades tonais e os compositores começam a explorá-la de maneiras diferentes.

Na música popular urbana, tanto brasileira quanto norte-americana, a improvisação permeia a atividade dos músicos em diversos aspectos de suas *performances*. De maneira similar ao que ocorreu anteriormente na música de concerto, os músicos populares aplicam às composições variações melódicas, diferentes maneiras de harmonizar, linhas de contraponto e solos sobre progressões harmônicas, tudo de forma improvisada.

As peças para violão solo de Marco Pereira não possuem trechos abertos à improvisação, mas o violonista alterna em suas composições e arranjos trechos de *carater improvisatório* que remetem a duas diferentes formas históricas de improvisação: o *chorus* presente na tradição jazzística e a *cadenza* característica dos concertos para instrumento solo e orquestra.

2.4.1. O *chorus* do jazz

No jazz das décadas de 1910 e 1920 a improvisação era feita, em sua maioria, de maneira coletiva, sem a existência de um solista ao qual os outros músicos acompanhavam. Nos períodos seguintes a atuação do solista começa a predominar em relação ao solo coletivo e culminam no gênero chamado *bebop* que se tornou mundialmente conhecido através de figuras como Charlie Parker e Dizzy Gillespie. Sobre a importância desse gênero, Barreto (2012, p.33) afirma que:

“Muito do que ficou cristalizado como “linguagem” do jazz vem desse período [*bebop*], juntamente com alguns elementos e procedimentos que se desenvolveram nos

⁴³ O termo *cadenza* (em italiano [plural *cadenze*]) é traduzido para o português como “cadência”, mas, para este trabalho utilizaremos o termo na língua de origem para evitar ambiguidades com a aplicação da cadência no contexto da harmonia.

estilos seguintes, especialmente o *cool jazz* e o *hard bop*, que surgiram por volta do mesmo período, na década de 1950.” (BARRETO, 2012, p. 33)

Alguns dos elementos consolidados por esses gêneros são a forma tema-improvisotema e o “formato *chorus*” (BARRETO, 2012, p. 34). Berendt (2007, p. 357) define *chorus* como a “unidade formal do jazz. Improvisação solista baseada em um tema de 12 (*blues*) ou 32 compassos (*song*)”. De maneira mais genérica, o *chorus* também pode ser compreendido como a progressão de acordes (*changes*) sobre a qual os solistas improvisam. Normalmente, essa progressão é constituída pela mesma harmonia do tema, mas há casos onde uma harmonia específica é utilizada apenas para a improvisação.

O *caráter improvisatório* que remete ao formato de *chorus* está presente na peça *Tempo de Futebol*. Também podemos observar o uso desse formato nos seguintes arranjos para violão solo: *My Funny Valentine* (Rodgers e Hart), *Cristal* (Cesar Camargo Mariano), *Ingênuo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e *Pedacinhos do Céu* (Waldir Azevedo).

Na peça *Tempo de Futebol*, o compositor apresenta a parte A do compasso 26 ao 59 e a parte B do compasso 60 a 94. Depois, do compasso 95 ao 126, o autor constrói um solo com caráter de improvisação jazzística sobre a harmonia da parte A. A seguir, compasso 127 ao 138, constrói outro solo sobre a harmonia da parte B, desta vez com uma pequena alteração nos primeiros compassos.

A harmonia da parte A segue abaixo em cifras que resumem as variações das extensões e não contém as antecipações realizadas na peça, apenas para que seja possível entender a estrutura harmônica deste trecho.

A6	G#7	A6	/	
A7M	C°	Bm7	G7 F#7	
Bm7	/	E ⁷ ₄ (9)	E7	
B7	/	E ⁷ ₄ (9)	E7	
A6	G#7	A6	/	
Em7	A7	D7M	/	
G7	/	A6	C#7 F#7	
B7	E7	A6	E ⁷ ₄ (9)	

Exemplo 146 - Harmonia cifrada da parte A de *Tempo de Futebol*

Na análise a seguir é possível observar a relação entre melodia e harmonia do *chorus* realizado entre os compassos 95 e 112. As notas foram classificadas em quatro grupos: notas do acorde⁴⁴ (A); extensões da tétrede (E); aproximação diatônica (D) e aproximação cromática (C). As apoggiaturas foram representadas por letras minúsculas e quando houve antecipações a classificação foi seguida do símbolo '>'. Quando a mesma nota pôde ser classificada em dois grupos as letras foram separadas por uma barra.

The image displays a musical score for guitar, spanning measures 93 to 109. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is annotated with various chord symbols and note classifications in red. The annotations include:

- Measures 93-96: Chords C7, A6, and G#7. Melodic notes are annotated with A, A A A C, A E A, and A c A.
- Measures 97-100: Chords A6, A7M, and C°. Melodic notes are annotated with A A C A, A D C A, A C A E >, and A E >.
- Measures 101-104: Chords Bm7, F#7, and Bm7. Melodic notes are annotated with A, A C A C, F A E/C A A A, c D A E A, and A D A C E >.
- Measures 105-108: Chords E7(9), E7, and B7. Melodic notes are annotated with F A C A, A D A A >, A A E, and A C A >.
- Measures 109-112: Chords E7(9) and E7. Melodic notes are annotated with A C C A C, A, and A A.

Exemplo 147 - Análise melódica do *chorus* sobre *Tempo de Futebol*

Podemos observar que o fraseado é composto em sua maioria por notas dos acordes identificadas pela letra A. Esse procedimento auxilia o ouvinte na compreensão da harmonia, pois

nos trechos de improvisação a presença de acompanhamento é menos constante e ao delinear melodicamente o acorde o autor evoca de maneira mais clara a harmonia a que se refere o *chorus*. Podemos notar também o uso recorrente de aproximações cromáticas, marcadas pela letra **C**, que denotam a influência do fraseado jazzístico que faz uso constante deste recurso.

No arranjo para a música *Cristal*, de autoria de Cesar Camargo Mariano e faixa que dá nome ao CD lançado em 2010, Marco Pereira executa procedimento similar. Após uma introdução de 20 compassos, as partes **A** e **A'** são apresentadas e seguidas da parte **B** e da **introdução** novamente. Segue-se a esta um *chorus* completo sobre a harmonia das partes **A**, **A'** e **B**. Abaixo um trecho deste *chorus* onde é possível notar outro procedimento importante utilizado pelo autor, a alternância entre melodia sem acompanhamento, melodia em bloco e acordes intermitentes de acompanhamento.

The image displays a musical score for the piece 'Cristal' by Cesar Camargo Mariano, specifically measures 81 through 100. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of four staves of music. The first staff (measures 81-85) features a melodic line with eighth-note patterns and a sparse accompaniment. The second staff (measures 86-90) shows a more active accompaniment with block chords and chromatic approaches, marked with chord symbols C7, C6, and C5. The third staff (measures 91-95) continues with similar accompaniment and melodic fragments, including a circled '4' and a '5' marking. The fourth staff (measures 96-100) concludes the excerpt with various chord symbols (C3, N, V) and melodic lines, including a circled '2' and a 'V' marking.

Exemplo 148 - Cristal (compassos 81-100)

⁴⁴ Neste caso são consideradas notas do acorde aquelas pertencentes à téttrade cifrada.

No arranjo de *My Funny Valentine*, Marco Pereira cria um solo com *caráter improvisatório* sobre metade de um *chorus* completo. A música é uma típica *jazz song* de 32 compassos divididos em **AABA**. Depois de apresentar a melodia completa (AABA), o solo é criado sobre os dois primeiros **A**'s e o tema é retomado na parte **B**. Para a criação do improviso, a harmonia passou por uma pequena variação/adaptação da harmonia do tema, como podemos observar abaixo:

A e A' (TEMA)

Bm	Bm7M	Bm7	Bm6	
G7M	Em7	C#m7(b5)	C7(9)	
Bm	Bm7M	Bm7	Bm6	
G7M	Em7	Em7(b5)	A7	

Exemplo 149 - Harmonia cifrada da parte A de *My Funny Valentine*

A e A' (Chorus)

Bm	Bm7M	Bm7	Bm6	
G7M	Em7	C#m7(b5)	C7(9)	
Bm	Bm7M	Bm7	Bm6	
G7M	Em7(b5)	A7		

Exemplo 150 - Harmonia cifrada do improviso sobre *My Funny Valentine*

A seguir podemos observar a análise melódica do solo. É possível notar de antemão que o fraseado neste *chorus* é bastante diferente do que no solo analisado anteriormente. Em *My Funny Valentine* o solo é estruturado sobre as notas dos acordes e extensões em sua maioria.

Exemplo 151 - My Funny Valentine (compassos 51-63)

No arranjo da peça *Pedacinhos do Céu*, Marco Pereira utiliza a ideia básica do *chorus* de improvisar/criar novas melodias sobre uma harmonia pré-estabelecida sobre apenas um trecho da peça. A retomada do tema A é feita apenas na harmonia, sendo que a melodia tem uma mistura da característica de *chorus* e da variação sobre um tema, presente tanto na tradição da música europeia como do choro. Korman (2011, p. 3) mostra que há vários níveis de improvisação no choro, aplicada em diferentes aspectos durante uma atuação, como embelezamento (ornamentação), fluidez de tempo e ritmo entre os músicos, baixaria, arranjo, dinâmica e na criação de novas linhas melódicas.

No exemplo abaixo as frases se apresentam de maneira bastante organizada sobre a harmonia da parte A. O caráter de *chorus* fica subentendido, mas o trecho chama atenção no todo do arranjo como uma variação sobre a primeira parte.

The musical score consists of five staves of music. The first staff (measures 99-102) includes markings for 'poco rall.', 'poco meno mosso', 'p', and 'molto espressivo'. The second staff (measures 103-106) features a double bar line and a fermata. The third staff (measures 107-110) is marked 'rit.' and 'malinconico'. The fourth staff (measures 111-114) includes 'vibrato' and 'poco accel.'. The fifth staff (measures 115-118) is marked 'poco rall.' and 'a tempo'.

Exemplo 152 - Pedacinhos do Céu (Waldir Azevedo, arr. Marco Pereira) - (compassos 99-118)

Marco Pereira, em entrevista, sobre a “importação” do fraseado jazzístico para sua música:

Quando você importa um fraseado de bebop pro frevo, pro samba, pro baião... fica super legal, dá super certo. Porque esses deslocamentos que tem no fraseado do bebop quando você encaixa na rítmica brasileira dá super certo.

Piedade (2005) aponta o uso do bebop na música brasileira como apropriação, mas que é também marcada por distanciamento em relação ao jazz:

Mas o jazz brasileiro, como procurei mostrar, ao mesmo tempo em que canibaliza o paradigma bebop, busca incessantemente afastar-se da musicalidade norte-americana, isto através da articulação de uma musicalidade brasileira. Esta dialética seria, assim, congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical.

2.4.2. A *cadenza* de concerto

Entre as diferentes formas de improvisação na música de concerto a que nos interessa especialmente é a *cadenza*, pois há trechos em peças e arranjos de Marco Pereira que possuem *caráter improvisatório* que remetem a tal procedimento. Zamacois (2004, p. 212) define *cadenza* ou cadência como:

“um solo ‘absoluto’ que se executa no primeiro movimento [de um concerto] – e, às vezes, também no último. A *orquestra* o prepara e termina adequadamente; mas durante o mesmo esta permanece em silêncio, expressado convencionalmente na escrita por uma fermata sobre uma pausa, acompanhada pela indicação ‘*Cadenza*’, como advertência de que a pausa deve ser prolongada durante todo o tempo que dure aquela [*cadenza*]” (ZAMACOIS, 2004, p. 212)

Segundo dicionário GROVE as *cadenze* “podem ser tanto improvisadas pelo *performer* quanto escritas pelo compositor; e no segundo caso são frequentemente uma parte estrutural importante de um movimento”⁴⁵. Também, através do GROVE, podemos entender *cadenza* por “simples ornamentos sobre a penúltima nota de uma cadência harmônica ou a qualquer acumulação de ornamentos elaborados inseridos perto do fim de uma seção ou pontos de fermata”⁴⁶.

Por ser feita sobre uma pausa da orquestra a *cadenza* é normalmente executada *ad libitum*, ou seja, sem rigidez quanto ao ritmo ou andamento. Outra característica importante é que, desde o princípio de sua utilização, este tipo de improvisação é marcado por ser bastante virtuosístico. A literatura violonística possui vários exemplos em concertos para violão e orquestra.

Marco Pereira utiliza as *cadenze* de duas maneiras em suas peças, no começo, como uma introdução “improvisada”, ou no final como uma forma de ornamentar a cadência harmônica final. É possível identificar esse tipo de *caráter improvisatório* em sua composição *Pra Hermeto*, nos arranjos de *Manhã de Sol (Canhoto)* e *Luiza (Tom Jobim)*, do CD *Valsas Brasileiras* (1999), e *Pixinguinha (Radamés Gnattali)*, *Luz Negra (Nelson Cavaquinho e Amancio Cardoso)*, *Ternura (K-Ximbinho)* e *Pedacinhos do Céu (Waldir Azevedo)*, do CD *Cristal* (2010).

A peça *Pra Hermeto* tem em sua introdução cinco acordes arpejados com baixo pedal em Lá que tem como função introduzir o ouvinte ao ambiente harmônico do restante da peça,

⁴⁵ “Cadenzas may either be improvised by a performer or written out by the composer; in the latter case the cadenza is often an important structural part of the movement.”

⁴⁶ “simple ornaments on the penultimate note of a cadence, or to any accumulation of elaborate embellishments inserted near the end of a section or at fermata points”

cuja tonalidade é Lá menor. É importante notar que há duas informações de caráter rítmico típicas da escrita de *cadenze*. O primeiro elemento é a indicação de *ad. libitum* ao lado da palavra Lento como indicação de andamento. O segundo é a utilização da escrita com cabeças de nota menores, indicando que as figuras rítmicas não correspondem ao seu valor usual. Escritas desta forma, as colcheias são agrupadas de acordo com o fraseado dentro de cada compasso, sem que haja a necessidade de se respeitar a duração do compasso e as durações individuais de cada nota, tornando-se assim outro indício de que a passagem deve soar mais livre como uma improvisação. Apesar de não configurar uma *cadenza* destacamos o trecho por seu caráter improvisatório e similitudes com este tipo de escrita.

Exemplo 153 - Pra Hermeto (compassos 1-6)

Em seu arranjo para a peça *Pixinguinha*, da *Suíte Retratos*, Marco Pereira também criou uma *cadenza* de abertura, que varia entre movimentos escalares, arpejos e acordes de maneira virtuosística. No início da partitura há a indicação *comme cadenza* que confirma tal caráter. A peça está em Dó maior e a *cadenza* é toda construída sobre o acorde da dominante, soando assim uma preparação para o início do tema. Segue o trecho mencionado no exemplo abaixo:

Exemplo 154 - Pixinguinha, da Suíte Retratos (Radamés Gnatalli, arranjo de Marco Pereira) - (compassos 1-4)

No arranjo da peça *Ternura*, de Sebastião Barros, o K-Ximbinho, Marco Pereira utiliza uma *cadenza* no antepenúltimo compasso, como parte da cadência harmônica final. Novamente as indicações *comme cadenza* e também *piu lento accel. molto* demonstram a variação rítmica e a intenção do efeito de improviso. Desta vez a *cadenza* é escrita com a notação tradicional, porém, para que caibam todas as notas no compasso, é utilizada uma quiáltera de vinte e quatro fusas.

Exemplo 155 - Ternura (compassos 103-109)

Em *Luiza*, de Tom Jobim, há três trechos com *cadenza*. O primeiro é um longo trecho que serve como introdução à peça. O segundo encontra-se no compasso 24 e tem a função de

marcar, de maneira improvisada, o final de uma parte e a preparação para a retomada do tema, como podemos observar no exemplo 156.

Exemplo 156 - Luiza (compassos 23-25)

O terceiro trecho está no penúltimo compasso e é um improviso sobre o acorde final. A inscrição *ad lib. cadenza* no trecho confirma novamente o caráter improvisatório.

Exemplo 157 - Luiza (compassos 48-49)

2.5. ASPECTOS DA PERFORMANCE

Consideramos relevante na investigação do hibridismo dentro da obra de Marco Pereira também levarmos em conta a sua performance, visto que nesta atividade tal aspecto também se faz presente. Para isso, tomamos como referência a gravação ao vivo de quatro peças (*Tempo de Futebol*, *Flor das Águas*, *Num Pagode em Planaltina* e *Estrela da Manhã*) que constam no DVD *Movimento Violão 2010*, gravado durante concerto realizado no Teatro Minaz, em 27 de abril de 2010, na cidade de Ribeirão Preto.

2.5.1. Postura

Alguns métodos consagrados vindos da tradição do violão erudito apontam características relevantes quanto à postura do violonista. Pujol (1956 *apud* Bouny, 2012) aponta a seguinte descrição em seu método *Escuela razonada de la guitarra*:

O violonista tem que tocar numa cadeira solida, sem molas, sem braços, de altura proporcionada ao seu tamanho e no qual o corpo possa ter uma estabilidade perfeita. [...] A perna esquerda forma com o corpo um angulo levemente agudo, a perna dobrada e apoiada num pequeno banco. Para que a estabilidade seja perfeita e para evitar as contrações nervosas produzidas por uma posição incomoda, convém que a parte anterior do banco que serve de apoio para a ponta do pé, seja de uma altura de 15 a 17 cm, e a parte posterior, onde se apoia o calcanhar, de 12 a 14 cm. [...] O braço esquerdo tem que estar paralelo ao corpo, o antebraço sob elevado, o punho curvado e a mão posicionada do lado externo do braço, de maneira que apertando naturalmente os dedos, o polegar fique posicionado na parte central da face posterior. [...] O braço direito se separa do corpo suficientemente para permitir ao antebraço de se posicionar na grande curva do aro superior. O ângulo do cotovelo guarda uma distância de poucos milímetros da beira do aro (PUJOL, 1956, p. 78).

Outro nome importante na didática do instrumento na América do Sul, o uruguaio Abel Carlevaro, apresenta descrição similar de como deve ser a postura do violonista, mas acrescenta detalhes sobre a posição dos pés e de como sentar-se:

A primeira condição para se evitar esforços prejudiciais é encontrar um EQUILÍBRIO ESTÁVEL: estado mecânico do corpo impulsionado por duas ou mais forças que se contrapõem e cuja resultante seja nula. Como consequência o corpo se manterá em repouso sobre sua base de sustentação (cadeira), neutro como o fiel da balança. Esse estado neutro pode ser conseguido utilizando os dois pés como ELEMENTOS MOTORES: um à frente e outro mais atrás. Dois elementos motores para a estabilidade do corpo e mobilidade do mesmo. Estabilidade porque segundo a colocação deles conseguiremos ou não o equilíbrio estável necessário para uma boa execução. Mobilidade porque o corpo (o tronco) poderá se mover à frente ou para trás segundo se deseje, por um mero aumento da pressão do pé correspondente, numa atitude tão natural como a de caminhar.

Dado que o pé esquerdo deve estar apoiado em um banquinho situado à frente do assento, o pé direito tem que ficar no solo, por trás do violonista. Gera-se assim uma força que se opõe ao efeito para trás originado pela colocação do pé esquerdo. O violonista deverá sentar-se na ponta do ângulo direito da cadeira para evitar obstáculos no percurso para trás da perna e do pé direito. (CARLEVARO, 1985)

Bouny (2012) faz um apanhado comparativo entre as posturas mais comuns utilizadas entre músicos que vem da tradição da música popular e outros que estudaram violão erudito. A principal constatação é que os músicos populares tendem a utilizar uma postura mais despojada, menos fixa, com o violão sobre a perna direita e que independe, na maioria das vezes, do uso do banquinho. Essa postura, como mostram as entrevistas, é vista pelos músicos como mais prática, pois não apresenta a necessidade do uso de nenhum acessório, sendo possível sentar-se em qualquer lugar e começar a tocar imediatamente. Entre os entrevistados está também Marco Pereira. Abaixo podemos observar algumas de suas considerações a respeito da postura:

A postura foi uma coisa que, durante muito tempo, fiquei na corda bamba, meio para lá, meio para cá... porque assim é muito mais prático, espontâneo, você tocar na perna direita. Em qualquer lugar você senta, se for preciso cruza a perna e pronto. Mas eu me lembro de que, quando comecei a estudar violão clássico, pensei muito na postura, trabalhei na frente do espelho e sempre achei que a postura clássica, em longo prazo, 20,

30 anos, para a minha estrutura óssea, essa postura do violão clássico, era melhor. [...] Acabei depois optando definitivamente por deixar o violão na perna esquerda, usar banquinho, e mantenho até hoje e nem penso mais nisso. Eu acho que é uma avaliação empírica que eu faço, que para a estrutura óssea, muscular, essa postura é mais sólida, e eu me sinto muito mais seguro, equilibrado com o violão na perna esquerda. Agora, é complicado, porque a gente fica meio escravo desse banquinho e tal... [...] Então, eu fiz essa opção, mas no fundo ainda tenho uma certa inveja das pessoas que tocam na perna direita, porque é muito mais fácil, já sai tocando... Não tem essa formalidade, quase esse ritual de se colocar na cadeira dessa maneira, com banquinho. Mas eu acho que depende de você adotar isso na sua vida, e a pessoa que não tem erros posturais, tensões, alguma coisa que a prejudique ao longo do tempo tende a tocar de forma relaxada, então eu acho que tanto faz na verdade. É uma questão de bom senso, né, por exemplo, eu me lembro de quando comecei a estudar, tinha certos professores de violão clássico que falavam “Não! A sua mão está errada!” Aí pegava o método do Tárrega e mostrava a foto “É assim que tem que ser!”, e aí você via aqueles meninos com as mãos todas tortas! Acho que não é por aí, acho que você tem que dar um princípio de bom senso, da chegada no violão, da forma mais natural possível, e cada um vai ter seu jeito, cada um vai se adaptar dependendo do tamanho dos dedos, etc. (PEREIRA, 2011 *apud* BOUNY, 2012).

Como aponta o violonista, a postura tradicional é parte importante do estudo do violão erudito e tem como objetivos principais o relaxamento corporal, a acessibilidade técnica e propiciar condições para que o músico consiga extrair a melhor sonoridade possível do instrumento. Marco Pereira levanta outra questão a respeito da postura ao tocar, a formalidade. Segundo ele, tocar com o violão na perna direita é menos formal. O violonista, ao assumir a postura tradicional na perna esquerda, demonstra também uma preocupação mais formal com sua performance, preocupação essa que se reflete musicalmente na busca por explorar o instrumento de maneira mais ampla e por uma sonoridade mais limpa, livre de ruído de execução.

Na imagem abaixo, extraída do DVD Movimento Violão 2010, podemos observar a postura de Marco Pereira ao executar a peça *Tempo de Futebol*. Podemos destacar a postura da mão direita e o uso do banquinho como elementos característicos da posição sugerida por Pujol (1956, p.78).



Figura 1 - Imagem extraída do DVD Movimento Violão 2010

2.5.2. Sonoridade

O termo sonoridade pode ser compreendido como o conjunto de características do som que cada instrumentista extrai do instrumento. Sobre a intervenção do intérprete na sonoridade, Pires (2006, p. 19) afirma:

Quando comparamos as qualidades físicas do som, a *dinâmica* (intensidade) e o *timbre* são os parâmetros que mais sofrem ação do executante, já que a altura e a duração são aspectos que tradicionalmente estão expostos na partitura, e não facultam grandes possibilidades de variação. [...] Em relação ao violão, a possibilidade de variações de *timbre* é uma das principais características do instrumento, fator este que contribui para sua sonoridade peculiar. (PIRES, 2006, p. 19)

Dionísio Aguado (1784-1849), importante violonista espanhol, descreve em seu *Nuevo método para Guitarra* (Madrid, 1843) alguns princípios técnicos para a extração de um som “cheio, arredondado, puro e agradável”. Pires (2006) elenca cinco destes princípios técnicos relacionados à mão direita na execução. São eles o uso de unhas, a combinação de toque com unha e polpa do dedo, as variações de intensidade e ângulo de ataque, região onde se tange a corda e a variedade de timbre e as diferentes digitações de mão direita e suas implicações sobre a

sonoridade. Vemos, portanto, que os princípios apresentados por Aguado no século XIX ainda norteiam a busca sonora dos intérpretes do violão moderno.

As descrições de sonoridade tendem a ser bastante subjetivas de acordo com cada ouvinte e o uso frequente de metáforas torna a comunicação pouco precisa como podemos observar em Aguado (1843), que descreve uma boa sonoridade como um “som cheio, arredondado, puro e agradável”. Podemos traduzir alguns desses adjetivos de maneira mais objetiva, sendo *cheio* o aspecto da sonoridade relacionado à densidade, ou seja, à presença de formantes graves que podem ser obtidos através do toque que utiliza tanto a unha como a polpa do dedo. Através deste toque também é possível obter um som *arredondado*, que podemos entender por uma sonoridade que não seja excessivamente aguda. O caráter *puro* da sonoridade pode ser entendido pela ausência de ruídos gerados pela execução. No caso do violão, ruídos como o trastejamento⁴⁷, o ruído do arrastar dos dedos da mão esquerda sobre as cordas graves, ruídos gerados pelo contato unhas da mão direita com as cordas, entre outros, são considerados sinais de sujeira ou impureza sonora.

O violão do período clássico possuía uma sonoridade bastante frágil em termos de intensidade se comparado a outros instrumentos. Sua inclusão cada vez mais frequente na música de câmara e com o desenvolvimento das técnicas de construção e lutheria os outros dois fatores sonoros receberam bastante importância, a potência e a projeção. A potência sonora relaciona-se diretamente com as intensidades sonoras que um determinado instrumento pode atingir e podemos entender projeção como a capacidade do som de se propagar ao longo do espaço, sendo um som com maior projeção aquele que pode ser ouvido a maiores distâncias.

Bouny (2012) destaca alguns aspectos da sonoridade relacionando-os à prática da música popular ou da música erudita:

A projeção da sonoridade para o violonista de formação erudita é, sem dúvida, um aspecto importante pelo fato de ele ter que tocar quase sempre num ambiente acústico e, também, pelo fato de que o violão é, por natureza, um instrumento pouco sonoro. O músico popular não precisa se preocupar com isso, já que toca quase sempre com amplificação.[...] Pode-se concluir que o violonista de formação erudita tem uma preocupação maior em relação à emissão do som, à sua clareza, à projeção e aos elementos tímbricos que o compõem, enquanto o violonista de formação popular se preocupa mais com o *swingue*, com o resultado musical, já que ele está acostumado a tocar amplificado, o que não é o caso do violonista de formação erudita. (BOUNY, 2012, p. 78-83)

⁴⁷ Som característico gerado quando a corda não é pressionada de maneira correta e a resultante é uma mistura da nota com o som metálico da corda em atrito com o traste.

Marco Pereira em entrevista a Bouny (2012) faz as seguintes afirmações a respeito de sua concepção de sonoridade:

O som, para mim realmente sempre foi uma coisa muito importante. Eu trabalhei muito para conseguir o som que eu gosto, e, na minha carreira, sempre recebi bons feedbacks a respeito da minha sonoridade. O negócio do som é pessoal: quando você toca uma nota, você se satisfaz com ela, ou não. E aí você quer ela mais pura, você quer ela mais cheia, você espera que ela seja de uma determinada maneira, dentro de um princípio estético que você tem na sua cabeça, e aí você começa a buscar. Acho que isso eu sempre tive, de querer um som bonito, cheio, puro, sempre busquei e, depois de ter estudado violão clássico onde isso é a excelência, então passei a adotar. E aí, quando resolvi parar com a carreira de violonista clássico, que foi curta[...], não queria perder o som! E aí rolou um desafio muito grande para mim que é o seguinte: introduzir a linguagem do jazz, o fraseado, os ritmos brasileiros, tentando manter a sonoridade, mas sem que a coisa do som limpo demais atrapalhasse, porque a coisa rítmica precisa da sujeira. Isso faz parte, os ruídozinhos, uma nota mais trastejada, porque a intenção musical pede que seja assim. Então esse equilíbrio tem que se achar, então eu investi bastante para tentar manter uma sonoridade bonita, limpa e clara e, ao mesmo tempo, tocar com o *swing*, com o balanço, que o tipo de repertório que eu passei a fazer exigia (PEREIRA, 2011 *apud* BOUNY, 2012)

A partir das afirmações do violonista, podemos destacar o caráter híbrido que Marco Pereira busca adotar em sua sonoridade. Manter a riqueza sonora do violão erudito sem perder o *swing* da música popular. A busca por uma sonoridade que satisfaça aos requisitos sonoros dos dois campos é um dos destaques das gravações de Marco Pereira. Em alguns momentos sua sonoridade é similar a de um violonista concertista, em outros momentos sua sonoridade se assemelha a de violonistas populares como Baden Powell, João Gilberto ou João Bosco. Podemos notar, no entanto, que o padrão estabelecido por Marco Pereira é o padrão sonoro do violão erudito, onde as referências populares são utilizadas para enriquecer o espectro de sonoridades.

3. ANÁLISES INTERPRETATIVAS

Neste capítulo busquei somar minha experiência pessoal com a obra de Marco Pereira às análises feitas no capítulo anterior. Durante minha formação pude ter contato com as três principais escolas e tradições que regem o processo criativo e artístico do compositor: a música popular brasileira, o violão erudito e o jazz. Meus primeiros contatos com o instrumento foram através da MPB. Algum tempo depois, meus estudos se tornaram mais formais, passando ao repertório clássico, com o qual pude me apresentar em concertos e recitais. Paralelamente, comecei a desenvolver trabalhos na área de música popular e a estudar os princípios da harmonia e improvisação jazzística. Neste período, conheci algumas peças deste compositor que me despertaram grande interesse. Cursei o bacharelado em Música Popular, mas mantive o contato com a música erudita através de aulas, festivais, concursos e recitais.

A partir desta formação híbrida, do contato direto com as obras e das análises presentes no segundo capítulo, pretendo sugerir pontos relevantes para a reflexão interpretativa em algumas peças selecionadas.

Este capítulo é composto de análises interpretativas de cinco obras de Marco Pereira, sendo três composições e dois arranjos. A escolha do repertório foi influenciada diretamente pelos elementos analisados anteriormente. As peças escolhidas apresentam sempre mais de um destes elementos, formando um breve panorama dos desafios interpretativos presentes em sua obra.

3.1. Tempo de Futebol

A peça *Tempo de Futebol* foi composta sobre o ritmo do samba, mais especificamente sobre o samba de partido-alto. A indicação “Samba Exaltação” no início da peça, acompanhada do andamento (semínima = 136), pressupõe que o intérprete conheça esse estilo de samba para executar a peça. O samba exaltação surgiu entre as décadas de 1930 e 40 e tem como obra referencial a *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, obra composta por extensas melodias. Neste momento, havia no país uma tentativa de sofisticar o samba e foi através dos arranjos orquestrais de Radamés Gnattali que o gênero se configurou. Portanto, *Tempo de Futebol* é uma peça onde há o uso frequente de síncopes e antecipações rítmicas. O caráter rítmico deve ser mantido através da pulsação constante e ausência de flutuações agógicas excessivas. Não há, ao

longo da composição, nenhuma indicação de qualquer tipo de alteração de andamento, exceto o *poco rit.* existente no penúltimo compasso.

A introdução da peça (compassos 1 a 9) é constituída por uma levada rítmica de partido-alto sobre dois acordes. Há neste trecho diversos acentos, que podem ser divididos em dois grupos. Os acentos nos baixos servem para indicar que este deve ser destacado em relação aos acordes, criando assim dois planos de dinâmica que seguirão até o fim do trecho. Já os acentos nos acordes servem para marcar a rítmica sincopada do trecho, indicando de maneira clara quais são os tempos fortes e fracos dentro do partido-alto, à imitação do pandeiro. Estes compassos iniciais podem ser considerados como uma maneira de ambientar o ouvinte ao gênero da peça.

Samba exaltação ♩=136

Violão

Exemplo 158 - Tempo de Futebol (c. 1 a 9)

Ainda na introdução da peça, com base nas gravações feitas pelo compositor-intérprete⁴⁸, poderia ser incluído um rasgueado rítmico sobre os acordes dos compassos 8 e 9, como descrito na figura a seguir:

Exemplo 159 - Tempo de Futebol (transcrição compassos 8 e 9)

O trecho seguinte, onde o tema A é apresentado, é constituído de uma melodia em blocos (Chord melody) e os baixos possuem rítmica característica do gênero. A rítmica dos

⁴⁸ *Samba da Minha Terra* (2004), *Original* (2002) e *Dvd Movimento Violão* (2010)

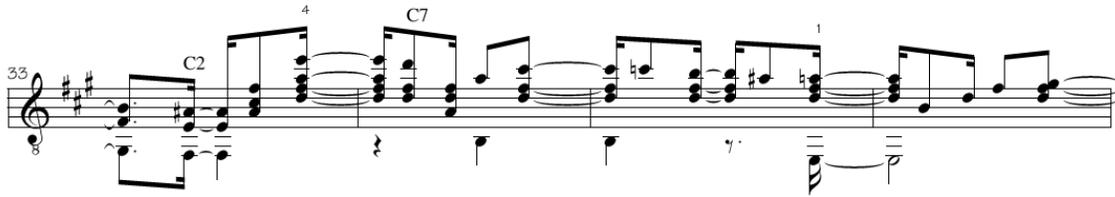
blocos é idêntica à apresentada pelos acordes na introdução, porém agora em registro mais agudo. Na introdução há um caráter mais *legato* por conta dos acordes com cordas soltas. No trecho que segue (compassos 9 a 20) a articulação aplicada aos blocos de acordes pode variar para acentuar o caráter percussivo da melodia. Sugere-se, portanto, que o intérprete execute as colcheias pontuadas em *stacatto*, apesar de não indicado na partitura⁴⁹.

Exemplo 160 - Tempo de Futebol (c. 9 a 20)

Nos compassos 28 e 36, as notas dos acordes estão espalhadas ritmicamente. O intérprete neste caso poderia ficar em dúvida quanto a melhor articulação para este arpejo. Em ambos os casos, a melhor solução é deixar com que as notas continuem soando até o fim do compasso, a fim de que a resultante de sua soma seja ouvida como um único acorde.

Exemplo 161 - Tempo de Futebol (c. 25 a 28)

⁴⁹ Nas gravações desta peça nos álbuns *Original* e *Samba da Minha Terra* e no DVD *Movimento Violão* o compositor-intérprete executa este trecho (c. 10-20) como sugerido, com *stacatto* nos mesmos tempos onde há acentos nos compassos 1 a 9.



Exemplo 162 - Tempo de Futebol (c. 33 a 36)

No compasso 38, a indicação de digitação para a mão esquerda facilitaria a leitura e compreensão. Como há indicações esporádicas por toda a peça, sugerimos que este compasso seja digitado como na figura a seguir:



Exemplo 163 - Tempo de Futebol (c. 37 e 38)

Nesta peça há um *chorus* de improvisação sobre a parte **A** e sobre um pequeno trecho da parte **B**, como descrito no capítulo 2.4.1 desta dissertação. Trata-se de um improviso criado sobre a estrutura harmônica destas sessões. O acompanhamento se resume a notas longas no baixo e alguns acordes pontuando a melodia. Esta textura se dá por conta da dificuldade técnica que implica tocar uma variação melódica mais livre e com maior tessitura enquanto se sustenta a harmonia em uma peça onde a precisão rítmica é primordial. Ao priorizar a melodia, o acompanhamento torna-se um elemento rítmico que deve ser tratado pelo intérprete tanto como suporte harmônico quanto como ataque rítmico, à semelhança, neste caso, dos *backgrounds* executados durante os solos no contexto das *big bands*⁵⁰.

A melodia com caráter improvisatório neste trecho (compasso 95 a 140) deve ser interpretada com pequena liberdade agógica, mas sempre mantendo a precisão em relação à pulsação principal. O desenvolvimento da dinâmica durante estes compassos deve seguir a estrutura dinâmica da primeira parte da peça, de onde é extraída a estrutura harmônica.

⁵⁰ Os *backgrounds* são figurações de acompanhamento executadas em naipe durante o improviso de um solista. Os *backgrounds* tem a função de acompanhamento, mas também servem para adicionar densidade ao solo e dialogar com o solista.

Ainda em relação ao *chorus* nesta peça é importante notar que há poucas indicações de articulações na melodia. Porém, nas gravações da peça Marco Pereira utiliza muitos ligados para dar fluência à linha melódica, escolhendo pontos que não comprometam a pulsação e a acentuação rítmica. Abaixo se encontra uma transcrição das articulações utilizadas pelo violonista na gravação presente no álbum *Original* (2002):

The image displays a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The score is numbered with measure numbers 93, 97, 101, 105, 109, 113, and 117. A 'C7' chord symbol is placed above the first staff. The notation includes various articulation techniques: slurs over groups of notes, triplets (indicated by a '3' above the notes), and a quintuplet (indicated by a '5' above the notes). Red curved lines are drawn under the notes to indicate slurs. The bottom staff includes the instruction 'Perc.with thumb' at the end.

Exemplo 164 - Tempo de Futebol (transcrição da articulação c. 93 a 136)

3.2. Bate-coxa

O termo *bate-coxa* se refere ao movimento das pernas de um casal durante a dança nas festas forró, onde a música predominante é composta por cocos, baiões, xaxados, xotes e a quadrilha. Esses gêneros são voltados à dança e em sua maioria à dança em pares. No início desta peça há apenas a indicação metronômica de semínima igual a 126, porém o intérprete deve ter em mente os gêneros associados ao forró, em especial o coco, para executar a peça de maneira coerente. Como a maioria dos gêneros destinados à dança, o *Bate-coxa* deve ser executado *a tempo*, sem variações de andamento ou flutuações rítmicas. Não há em toda a peça indicações de variações de andamento, a exceção de um *rallentando* e uma fermata no compasso 91, a dois compassos do fim. Algumas outras indicações durante a peça reforçam o caráter rítmico. Durante a apresentação do tema **A** a indicação *giocoso* orienta o tipo de caráter que o intérprete deve adotar. Indicações como *com vigor*, *impetuoso* e *preciso* aparecem durante as partes **B** e **C** a fim de reafirmar a característica enérgica desta peça. Ainda em relação à condução do tempo, podemos destacar as indicações presentes nos compassos 84 e 85. No compasso 84 há a inscrição

morrendo, mas para que não existam dúvidas quanto à manutenção do ritmo, o compositor aponta no compasso seguinte a observação *sem ralentar*.

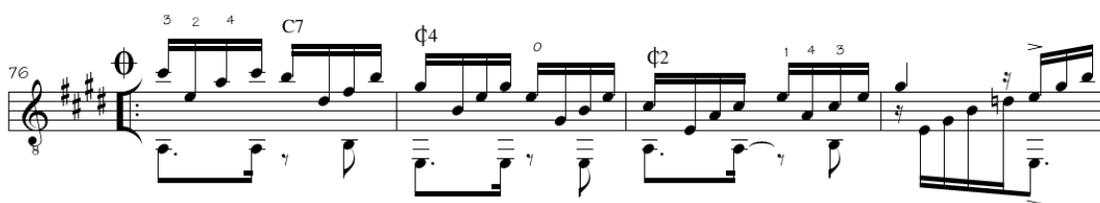
A partitura de *Bate-coxa* possui uma quantidade suficiente de indicações de digitação e dinâmica, que se seguidas pelo intérprete conduzirão a uma execução tecnicamente consistente da peça. Porém, podemos utilizar duas indicações de articulação presentes no compasso 42 como regra geral para execução. As indicações *arpejos bem ligados* e *baixos em staccato* sintetizam a atitude que o intérprete deve ter em relação à articulação de quase toda a peça. Os baixos em *staccato* ajudam na precisão e pulsação rítmica enquanto os arpejos *legato* (ou mesmo a melodia em outros trechos) dão fluência ao contorno melódico. Esse conjunto de articulações imita os trios de forró onde a zabumba e triângulo marcam o ritmo sobre o qual o acordeom pode executar melodias de diferentes formas.

A escrita rítmica do compasso 21 se destaca por conta do agrupamento diferenciado das semicolcheias. Na escrita em compasso binário (2 por 4, neste) as semicolcheias são agrupadas em dois conjuntos iguais de quatro notas cada, mas neste compasso o compositor agrupa as notas de acordo com a acentuação rítmica do baixo. Essa escrita facilita o entendimento do intérprete e torna a execução do trecho mais natural.



Exemplo 165 - Bate-coxa (c. 21)

Outro exemplo similar de agrupamento de semicolcheias ocorre no compasso 79. Tal forma de agrupamento simplifica a separação das vozes. O intérprete pode ainda buscar timbres diferentes na execução de mão direita para acentuar a diferença entre as vozes.



Exemplo 166 - Bate-coxa (c. 76 a 79)

Podemos destacar ainda o uso de sons equíssonos⁵¹ nos compassos 41, 49 e 83. Nestes compassos a nota Mi pode ser tocada em duas cordas diferentes (primeira e terceira). A execução desta maneira aumenta a ressonância, auxilia na articulação rítmica e torna o trecho ainda mais *legato*. Portanto, sugerimos as digitações abaixo para que o uso de sons equíssonos seja percebido de maneira clara pelo intérprete:

Exemplo 167 - Bate-coxa (c. 41)

Exemplo 168 - Bate-coxa (c. 49)

3.3. Seu Tônico na Ladeira

De forma similar às duas peças analisadas anteriormente, *Seu Tônico na Ladeira* também é uma composição intimamente ligada a um gênero de música popular e deve ser interpretado *a tempo*. A indicação de andamento da peça já aponta o gênero através da inscrição *Tempo de frevo*, seguida do tempo metronômico de semínima igual a 152. O frevo é um gênero oriundo do estado de Pernambuco, no nordeste do Brasil, e é utilizado como música festiva, para dança, normalmente executada nas ruas e ladeiras de Olinda, na região metropolitana da capital Recife. As bandas de frevo são formadas por instrumentos de sopro e percussão, tendo sua

⁵¹ Assim como apresentado no capítulo 2.3.8.4

origem nas bandas militares. Logo, é preciso que o intérprete compreenda que todo frevo para violão será uma adaptação das relações destes instrumentos, como demonstrado no capítulo 2.

Seu Tônico na Ladeira é um frevo em três partes. Nas duas primeiras partes o acompanhamento é feito através de ataques harmônicos acentuando notas da melodia. Em pequenas exceções o acompanhamento se resume a uma linha de baixo em contraponto à melodia. Ao intérprete cabe executar a melodia articulando-a de forma rítmica, ou seja, valorizando os acentos e antecipações rítmicas características do gênero. No exemplo abaixo é possível observar a textura descrita e também notar a constante antecipação harmônica, sempre na última colcheia de cada compasso.

Exemplo 169 - Seu Tônico na Ladeira (c. 6 a 15)

A execução dos blocos de acordes (*chord melody*) requer que o violonista destaque a melodia presente na nota mais aguda destes acordes. No exemplo a seguir há um longo trecho onde a melodia é harmonizada em blocos:

Exemplo 170 - Seu Tônico na Ladeira (c. 56 a 75)

Durante toda a peça o principal elemento de manutenção da subdivisão rítmica é a melodia, mas no início da parte **B** (compassos 53 a 78) a melodia é composta por notas mais longas. O compositor atenta para a manutenção da intenção rítmica com a indicação *manter o ritmo do frevo* no compasso 55. Esta indicação pressupõe que a além de manter a pulsação do frevo, o intérprete também mantenha a acentuação rítmica que vem sendo executada na primeira parte da peça. O exemplo anterior ilustra esta textura. De forma similar à execução da parte **A**, as antecipações devem ser acentuadas (última colcheia de cada compasso) a fim de *manter o ritmo do frevo*.

A parte **C** difere das duas partes anteriores por se tratar de uma nova textura dentro da peça. Esta parte é caracterizada pela presença de uma fórmula de arpejo constante. O arpejo é formulado com base na figura rítmico-melódica do baixo que é completada por semicolcheias na região mais aguda.

Exemplo 171 - Seu Tônico na Ladeira (c. 101 a 120)

O conjunto formado pelo arpejo imita a rítmica da percussão do frevo, sendo que o polegar executa a figura do bumbo ou surdo e os outros dedos imitam os preenchimentos feitos pela caixa. A execução dos arpejos deve ser feita de maneira precisa, visto que imita um subgrupo de percussão dentro das bandas de frevo e a música se destina, originalmente, à dança. Desta forma, esta parte pode ser considerada como uma representação rítmico-harmônica do frevo. A resultante da textura na parte C é uma sonoridade mais *legato* em relação às duas primeiras partes e pode ser realçada pelo intérprete com o uso de ataques mais leve e a procura por timbres menos agressivos. O final desta parte é constituído por três acordes em rítmica sincopada que preparam a volta do tema A.

3.4. My Funny Valentine

My Funny Valentine é uma canção de jazz que teve origem no musical *Babes in Arms*, de 1937. Ao longo do tempo recebeu inúmeras interpretações que, em sua maioria, trataram-na como uma balada de jazz, ou seja, um tema em andamento lento. As baladas de jazz podem ser executadas tanto *a tempo* quanto em *rubato*. A gravação de Marco Pereira, no álbum *Samba da Minha Terra* (2004), apresenta trechos tocados das duas maneiras⁵². É importante que o intérprete se mantenha atento a essas variações, pois se de um lado a interpretação *a tempo* torna mais clara e inteligível a execução do tema, de outro lado o uso do *rubato* adiciona expressividade e energia à canção lenta.

Por se tratar de uma canção, a interpretação do tema principal deve ser orientada também por referências vocais. Marco Pereira cita como uma de suas referências para esse arranjo a interpretação de Chet Baker. A interpretação vocal possui nuances dinâmicas e timbrísticas relevantes, mas possui especialmente variações agógicas que se aproximam da execução do *rubato*. Podemos considerar, neste caso, um *rubato* menos pronunciado, que é executado apenas dentro de cada compasso, mantendo a estrutura rítmica macro dentro dos trechos *a tempo*.

A textura geral da peça é de melodia acompanhada. Para que a melodia seja destacada de maneira clara sugere-se o uso de toques diferenciados entre melodia e acompanhamento. Aconselha-se o uso do apoio para destacar a melodia em termos dinâmicos e timbrísticos. É importante ainda que o intérprete destaque de maneira diferenciada as melodias referentes à canção original das melodias criadas no arranjo como passagem ou preenchimento entre os trechos originais.

No exemplo abaixo, que vai do compasso 15 ao 26, podemos observar que a melodia principal é constituída por uma nota longa no compasso 20 e é retomada apenas a partir das duas últimas colcheias do compasso seguinte. Portanto, torna-se importante que o intérprete visualize e diferencie sonoramente o conteúdo original daquele inserido pelo arranjador.

⁵² Como referência para a interpretação usaremos a transcrição feita para esta pesquisa e presente nos Apêndices deste trabalho.

Exemplo 172 – My Funny Valentine (c. 15 a 26)

Há neste arranjo a presença de uma estrutura de *chorus*. A improvisação é notadamente escrita, ou mesmo decorada pelo arranjador, a fim de aproveitar de maneira mais consistente e segura os recursos do instrumento e manter a qualidade interpretativa dentro do arranjo. Este *chorus* se desenvolve entre os compassos 51 e 63, sobre a harmonia da parte A. Neste caso, por se tratar de um improviso escrito o intérprete tem maior liberdade rítmica na execução das figuras rítmicas à imitação de uma improvisação de fato, podendo fazer uso de pequenos *rubati* e *acellerandi*, além de ampliar o espectro dinâmico. Além disso, é importante lembrar que o intérprete está “improvisando” sobre a estrutura harmônica de uma das partes da peça e esta deve conduzir ao retorno do tema na sessão seguinte. É também durante o *chorus* que o arranjo alcança o clímax dinâmico.

Exemplo 173 - My Funny Valentine (c. 51 a 65)

3.5. Luiza

A canção de Tom Jobim em compasso ternário, arranjada para violão por Marco Pereira e gravada no álbum *Valsas Brasileiras*, é uma das mais conhecidas de seu repertório, tendo sido abertura da telenovela *Brilhante* (1981/1982). No álbum, Marco Pereira buscou arranjar para o violão valsas de diferentes épocas e estilos. *Luiza* é um exemplo da produção pós-bossanovista de Tom Jobim que recebeu letra de Chico Buarque.

Da mesma maneira que em *My Funny Valentine*, é importante que o intérprete-violonista conheça as gravações vocais da composição. Há pelo menos três importantes gravações desta música realizadas por Tom Jobim, Chico Buarque e Edu Lobo. Podemos notar em todas elas a presença do *rubato* nas introduções e finais e de um *rubato* “rítmico” menos pronunciado na interpretação da melodia, respeitando a rítmica geral e realizando pequenas variações agógicas no interior das frases maiores.

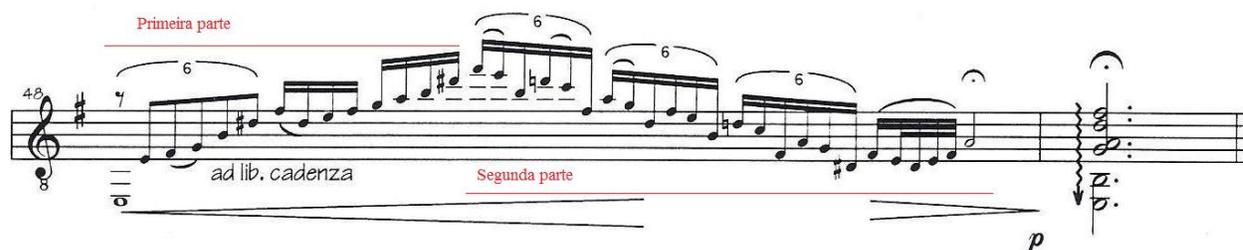
O arranjo para violão se inicia com uma *cadenza* que possui citações do motivo inicial do tema principal alternadas a arpejos e escalas de caráter virtuosístico. No exemplo abaixo vemos o motivo inicial formado por três notas cromáticas descendentes e a seguir sua reparação em semínimas na *cadenza*.

Exemplo 174 - Luiza (*cadenza inicial*)

Há na peça ainda duas *cadenze* mais curtas que a primeira. Ambas tem semelhança com improvisos gerados sobre cadências harmônicas. No compasso 24 a cadência é realizada sobre a função dominante da tonalidade de Mi Menor, mas sobre este acorde é utilizada a escala de tons inteiros (hexafônica). Neste caso, a cadência é bastante curta e soa apenas como uma ornamentação sobre o tempo da fermata do acorde dominante.

Exemplo 175 - Luiza (c. 25 e 26)

Já a *cadenza* presente no compasso 48 é realizada sobre o acorde de tônica como um ornamento que adia a finalização da peça. A primeira parte da *cadenza* é formada pelo arpejo do acorde Em7M(9/11). A segunda parte é formada por uma sequência melódica em duas oitavas com suspensão final na nota Lá antes do acorde conclusivo.



Exemplo 176 - Luiza (c. 48 e 49)

As *cadenze* presentes na peça devem ser executadas a uma só respiração, ou seja, sem intersecção nenhuma. A *cadenza* inicial, porém, é dividida por uma fermata em duas partes. Portanto, estas duas partes devem ser executadas a um só fôlego com as respirações apenas nas fermatas.

CONCLUSÃO

A obra para violão de Marco Pereira é ainda bastante recente, mas tem sido divulgada devido à sua publicação desde a década de 1990. Sua produção, tanto composicional quanto artística e didática, tem se tornado relevante no meio musical. É um artista já consolidado, atualmente com 63 anos de idade, em plena atividade como compositor, instrumentista e professor. Como compositor tem sido tocado em todo o mundo, como instrumentista tem se apresentado em importantes salas de concerto e festivais e como professor, além de sua atividade acadêmica na Universidade Federal do Rio de Janeiro, tem produzido livros sobre a linguagem violonística, a música brasileira e sobre teoria musical.

Através das análises realizadas neste trabalho foi possível observar algumas características fundamentais de suas composições e arranjos. O compositor explora a escrita musical à maneira da música de concerto, ou seja, não há margem para improvisações em suas obras. O texto musical é muito bem definido e há indicações interpretativas que demonstram o grau de detalhamento com que as peças são finalizadas. Em contrapartida, sua fonte de inspiração é sempre popular, seja através da exploração de ritmos de gêneros musicais brasileiros, do caráter livre e improvisatório do jazz ou mesmo do processo de arranjo de canções e melodias populares.

Este caráter híbrido é reflexo de sua formação que esteve, desde sua adolescência, atrelada às duas tradições. Começou aprendendo a tocar violão de maneira intuitiva, cantou em bandas de baile e reuniões informais, estudou violão erudito com o uruguaio Isaías Sávio, formou-se pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, fez mestrado em Paris sobre a obra de Heitor Villa Lobos, voltou ao Brasil, regeu corais, foi professor na Universidade de Brasília, acompanhou cantores, apresentou-se em bares, casas noturnas, salas de concerto, saraus e festivais internacionais de jazz, gravou com inúmeros nomes da música brasileira. Sua ampla formação e experiência profissional proporcionaram-lhe condições de transitar com naturalidade pelos diferentes círculos musicais existentes no Brasil e no mundo. Além disso, possibilitaram que sua obra para violão fosse síntese deste processo. É possível, portanto, notar que o hibridismo é a principal marca em sua carreira e produção.

A música de Marco Pereira, quando olhada através do prisma da música popular, trouxe um nível de refinamento sonoro e técnico ainda inexistente dentro deste âmbito, e quando olhada através dos referenciais da música erudita, sua obra apresenta um alto grau de

compatibilidade técnica, sem que se perca, no entanto, de nenhum dos pontos de vista a intrínseca relação com a “autenticidade” típica da música popular brasileira.

O refinamento na sonoridade do violão de Marco Pereira é caracterizado pela aproximação do violão popular brasileiro – que executa gêneros nacionais e dialoga com seus antecessores – ao violão erudito - que, dentre outras características, tem como base de seu desenvolvimento o cuidado com a sonoridade, que deve ser potente, de grande projeção, limpa (sem ruídos de execução) e repleta de nuances timbrísticas e dinâmicas. Os violonistas populares, até então, não demonstravam maiores preocupações no que diz respeito à sonoridade extraída de seus instrumentos.

Marco Pereira é o primeiro violonista brasileiro a se destacar consideravelmente tanto no âmbito popular quanto erudito. Estudou violão erudito durante muitos anos e foi premiado em concursos internacionais de violão erudito no início de sua carreira e, posteriormente, reconhecido como um dos grandes nomes do violão popular brasileiro, pela crítica nacional e internacional. Existiram antes dele grandes violonistas de destaque internacional no âmbito do violão popular, como Baden Powell e Laurindo de Almeida. Houve também concertistas brasileiros de grande destaque como Turfbio Santos e os irmãos Abreu. Porém, nenhum deles esteve presente nos dois âmbitos.

Seu trabalho de associação – do violão brasileiro à sonoridade e ao cuidado idiomático do violão clássico – pode ser visto como uma adequação da tradição do violão brasileiro a novos parâmetros de exigência na performance. Esse esforço, paralelo ao de outros músicos de sua geração como Paulo Bellinati, por exemplo, fez com que, no panorama internacional, o violão brasileiro deixasse de ser visto como um produto exótico e, através da publicação de partituras, métodos e gravações, se tornasse acessível aos estudantes e intérpretes de violão em todo o mundo. A edição quase completa de sua obra e publicação de grande alcance, primeiro pela editora Henry Lemoine na França e GSP nos Estados Unidos e depois sua própria editora pela internet, aceleraram esse processo de absorção. Um exemplo deste alcance é a gravação dos CDs *Latin America Guitar Music* (Naxos, 2003) e *Guitar Music from Brazil* (Naxos, 2004), nos quais o violonista colombiano Ricardo Cobo e o inglês Graham Anthony Devine, respectivamente, executam peças compostas por Marco Pereira.

A adaptação de ritmos de gêneros brasileiros para o violão é uma das mais importantes contribuições do autor. Nota-se grande influência da rítmica presente nos instrumentos de percussão, adaptadas ao instrumento na função de acompanhador (e publicadas

em seu livro *Ritmos Brasileiros*) e, posteriormente, incluídas dentro da escrita de suas peças para violão solo. É possível observar ainda que sua obra possui um alto grau de idiomatismo, especialmente na escrita harmônica, como apresentado no capítulo 2.3. As escolhas harmônicas em sua obra unem as qualidades estilísticas às possibilidades instrumentais de maneira que a execução seja possível e fluente sem que se percam as nuances de cada gênero. A apropriação do caráter improvisatório através da *cadenza* e do *chorus* torna sua obra ainda mais característica e original, e acentua o hibridismo nela presente.

Espera-se, através do presente, contribuir com intérpretes e pesquisadores com interesse no violão e na música popular brasileira, mas também para as discussões sobre o hibridismo e para a dissolução das fronteiras musicais entre o erudito e o popular.

REFERÊNCIAS

- AGUADO, Dionísio. *Nuevo Método para Guitarra*. Madrid, 1843. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994. Ed. Michael Macmeeken.
- ALLAN, Lunn Robert. *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*. Tese de doutorado. The Ohio State University, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. 164p. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo. 2002
- ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 126p. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.
- BARRETO, Almir Cortes. *Improvizando em Música Popular - Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2012.
- BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2009.
- BERENDT, Joachim E. . *O Jazz, do Rag ao Rock*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003.
- BOUNY, Elodie - *Reflexões sobre as diferenças entre a formação musical erudita e a formação musical popular do violonista – Anais do V Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, Curitiba 2011*
- BOUNY, Elodie - *Violonista de Formação Erudita d Violonista e Formação Popular: investigando diferenças na educação musical – Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2012*
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800 (1978)*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo, Companhia da Letras, 2010.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo. Editora Unisinos, 2008.
- CAETANO, Rogério. PEREIRA, Marco. *Sete Cordas: técnica e estilo*. Rio de Janeiro: Garbolights, 2010.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoria instrumental*. Montevideo: Dacisa, 1985.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Volume 1. Rio de Janeiro, Lumiar, 1986

- CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2005.
- COSTA, Marta Morais da. *O Modernismo segundo Mário de Andrade*. In: COSTA, Marta Morais da; FARIA, João Roberto G. de; BERNARDI, Rosse Marye. *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba: Criar, 1982.
- DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto – A escrita e o estilo de Annibal Augusto Sardinha*. 2009. 125p. Dissertação (Mestrado em Música). – USP, São Paulo, 2009.
- DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba, Ed. da UFPR, 1994. ALLAN 2010
- FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. *Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.5-28
- GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. Editora Trem Mineiro, Rio de Janeiro, 2012.
- GRIDLEY, Mark C. (1987). *Jazz styles: history and analysis*. Englewood Cliffs New Jersey, EUA: Prentice Hall. 446p. Tradução e Resumo: Rafael dos Santos, 2003.
- HAERLE, Dan. *The Jazz Language. A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation*. Miami, Florida, Studio 224, 1980
- KERNFELD, Barry: «irateo en la música pop, Fake books, y una prehistoria del sampling». Disponível em *Polemica.org* (consultado em 17/05/2012).
- KIEFER, Bruno. *Música e Dança Popular, sua influência na música erudita*.3, Ed. Movimento, Porto Alegre/RS, 1990.
- KORMAN, Clifford. *A importância de improvisação na história do choro*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. 2004.
- LEMOS, Júlio César Moreira. *O estilo composicional de Marco Pereira presente na obra Samba Urbano. Uma abordagem a partir de suas principais influências: a Música Popular Brasileira, o Jazz e a Música Erudita*. Artigo, pós-graduação em Música. UFG, Goiânia, 2012.
- LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- OLIVEIRA, Thiago Chaves de Andrade. *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. 2009.276p. Dissertação (Mestrado em Música). – USP, São Paulo, 2009.
- PEREIRA, Marco. Marco Pereira: depoimento [28 ago. 2012]. Entrevistador: Rafael Thomaz. Vinhedo/SP. Entrevista concedida para Dissertação de Mestrado em Música.

- PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights.
- _____. *Cadernos de Harmonia*. Rio de Janeiro: Garbolights. 2011.
- _____. *Heitor Villa-Lobos – sua obra para violão*. Brasília: Musimed. 1984.
- PIEDADE, Acácio. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de musicalidades*. Revista Opus, 11, 2005, pp. 197-207.
- _____. *Perseguindo os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Revista Per Musi, 23, 2011, p. 103-112.
- _____. *Brazilian Jazz and Friction of Musicalities*. In: ATKINS, E. Taylor (org.), *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.
- PIRES, Aristóteles de Almeida. *A sonoridade do violão na execução musical: um estudo sobre os seus aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro Peças Breves de Frank Martin*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS. Porto Alegre, 2006.
- _____. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Revista Per Musi, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 103-112.
- PLADEVALL, Jayme. *Bateria Contemporânea*. São Paulo: Irmãos Vitale. 2004.
- PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra*, v. 1. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- ROCCA, Edgard Nunes. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. EBM Europa. 1986. 80p.
- ROCHA, Eder. *Zabumba Moderno*. Recife: Funcultura Pernambuco. 2005
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. RJ, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001
- SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2007.
- SWANSON, Brent Lee. *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*. University of Florida, 2004.
- TABORDA, Márcia. *Violão de Identidade Nacional*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2011.
- THOMPSON, Sam e LEHMANN, Andreas C., *Strategies for Sight-Reading and improvising music*, IN: Williamon, Aaron – *Musical Excellence* – Oxford University Press, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Editora Vozes. São Paulo, 1978.

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

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor. 1945

ZANON, Fabio. *Programa Violão*. Disponível em www.vcfz.blogspot.com. Acesso entre 10 de julho de 2012 e 03 de maio de 2013.

PARTITURAS:

PEREIRA, Marco. *Valsas Brasileiras*. Álbum de Partituras. Rio de Janeiro: Independente, 1999.

_____. *Cristal*. Álbum de Partituras. Rio de Janeiro: Garbolights, 2010.

_____. *Cinq Pieces Brésiliennes*. Álbum de Partituras. Paris: Henry Lemoine, 1990.

_____. *Amigo Léo*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Bate-coxa*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Chama-me*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Elegia*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Estrela da Manhã*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Flor das Águas*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Marta*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Nostálgicas n° 1 a 5*. Álbum de Partituras. San Francisco: GSP.

_____. *Num Pagode em Planaltina*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Plainte*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Sambadalu*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Seu Tônico na Ladeira*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Tempo de Futebol*. Partitura. San Francisco: GSP.

_____. *Tio Boros*. Partitura. San Francisco: GSP.

CDs:

EDU LOBO. *Meia Noite*. Velas, 1995.

GAL COSTA. *Gal*. BMG, 1991.

MARCO PEREIRA. *Violão Popular Brasileiro Contemporâneo*. Som da Gente, 1985

_____. *Círculo das Cordas*. Som da Gente. 1987.

_____. *Elegia*. Channel Classics, 1990/1995.

_____. *Dança dos Quatro Ventos*. GHA Records. 1994.

_____. *Valsas Brasileiras*. Núcleo Contemporâneo, 1998.

_____. *Valsas Brasileiras*. GSP Records, 2004.

_____. *Original*. GSP Records, 2002.

_____. *Samba da Minha Terra*. Independente, 2004.

_____. *Stella Del Matino*. Egea, 2005/2006.

_____. *Essence*. Kind of Blue Records, 2006/2007.

_____. *Camerístico*. Biscoito Fino, 2006

_____. *Cristal*. Garbolights, 2010.

MARCO PEREIRA E ULISSES ROCHA. *Brasil Musical (série Viva Música)*. Tom Brasil, 1993.

_____. *Instrumental no CCBB*. Tom Brasil, 1995/1997.

MARCO PEREIRA E CRISTOVÃO BASTOS. *Bons Encontros*. Caju Music, 1992.

MARCO PEREIRA E HAMILTON DE HOLANDA. *Luz das Cordas*. Kuarup, 2000.

MARCO PEREIRA E GABRIEL GROSSI. *Afinidade*. Biscoito Fino, 2005.

DVD:

MOVIMENTO VIOLÃO. *Movimento Violão*. Independente, 2010.

WEBSITES:

<http://www.marcopereira.com.br>

<http://www.channelclassics.com/elegia-virtuoso-guitar-music-from-brasil.html>

<http://www.nicoassumpcao.com.br/1990>

http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI02092

APÊNDICES

My Funny Valentine

Rodgers e Hart

Arranjo: Marco Pereira

Transcrição: Rafael Thomaz

6ª corda em Ré

Lento

Ad Libitum

mp

dolce

cantabile

cresc.

2 My Funny Valentine

27

31

35 *cresc.* *f*

39 *mp*

43

47

51

55

My Funny Valentine

3

58

62

66

70

74

78

82

86

cantabile

cresc.

f

mp

p

rit.

Detailed description: This page of a musical score for 'My Funny Valentine' contains eight staves of music. The top staff (58) features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a piano (*p*) dynamic and includes several triplet markings. The second staff (62) continues the melody and includes the instruction *cantabile*. The third staff (66) shows a change in the bass line with a triplet. The fourth staff (70) features a complex rhythmic pattern with triplets. The fifth staff (74) includes a crescendo (*cresc.*) and more triplet markings. The sixth staff (78) starts with a forte (*f*) dynamic and transitions to mezzo-piano (*mp*). The seventh staff (82) is marked piano (*p*) and features a steady eighth-note bass line. The eighth staff (86) concludes with a ritardando (*rit.*) and a final chordal flourish.

**ENTREVISTA CONCEDIDA POR MARCO PEREIRA A RAFAEL THOMAZ
(DIA 22 DE AGOSTO DE 2012, EM VINHEDO/SP)**

RT – Rafael Thomaz

MP – Marco Pereira

RT – Como você começou a tocar violão? Como era o ambiente que te fez entrar para a música?

MP – Então, eu entrei para a música meio por acaso. Eu sou o primeiro músico da minha família, não tenho nenhum antepassado músico, infelizmente. Venho de uma família muito musical, e tal... sempre gostaram muito de música, se ouvia muita música na minha casa, mas era mais música popular brasileira tradicional. Minha mãe tinha muitos discos, meu pai também. Do tipo: Orlando Silva, Francisco Alves (que era o ídolo da minha mãe), Angela Maria. E alguns instrumentistas, que também naquela época o universo musical era mais democrático, não tinham tantos rótulos e não tinha um negócio que depois só veio a atrapalhar a vida do músico que é o tal do negócio da música instrumental. Eu sempre tive implicância com esse rótulo: Música Instrumental... Isso surgiu no Brasil na década de 80, começou-se a usar esse rótulo, e na época eu já era contra. Mas não teve jeito, esse “troço” pegou e acabou virando uma forma de identificar o alvo, sabe como é que é? A partir do momento que se identificou começaram a dizer: “Isso é música instrumental? Isso é chato pra caramba”. Enfim, tínhamos muitos discos instrumentais, tinha Jacob (do Bandolim), tinha Waldir Azevedo, Garoto. Era mais ou menos esse tipo de música que eu ouvia. E Tango, minha mãe era muito louca por tango também. Então tinha vários de Gardel e tal. Essa foi minha formação musical, foi o que eu ouvi na minha infância. E eu comecei (a tocar) na verdade por falta do que fazer. Pra passar o tempo. Na Lapa (São Paulo), eu tinha um amigo que morava próximo que começou a tocar violão. O pai dele tinha um regional de choro, mas era um músico amador. E esse meu amigo começou a tocar violão e eu vi ele fazendo umas coisinhas e ele estava bem no comecinho também. Eu tinha 13 para 14 anos, aí eu pensei, numa daquelas tardes ociosas de adolescente, sem nada pra fazer: “Se eu tivesse um violão igual ao do Márcio...”. Aí eu pedi um violão de presente pro meu pai e ele me deu um violão vagabundo, era um violão verde, de cordas de aço. Comecei a brincar, coloquei cordas de nylon e depois tive um violãozinho melhor, tive um Di Giorgio.

RT – Isso tudo estudando por conta própria?

MP – Isso tudo tocando de ouvido. Eu pegava muita coisa de uma prima minha do interior que tava estudando violão, acompanhamento né. Então tinha aqueles famosos caderninhos. Era uma época muito prolífica da música popular brasileira, da MPB. Se produzia muito, muita coisa legal tocava na rádio, todo mundo estava sempre cantando e o violão era o centro das atenções das rodinhas e tal. Então eu fui fazendo um repertório de música popular, de acompanhamento. E fiquei assim, tocando de “orelhada” e me acompanhando, cantando e acompanhando os outros na brincadeira. E depois, um pouco mais a frente, formei um conjunto. Que na época começou o negócio do Ie-ie-ie, e tava surgindo Beatles, e tinha um negócio de jovem guarda no Brasil, que “pegava” a mulecada. Curiosamente, isso eu só fui me dar conta depois, era um conjunto instrumental. Depois eu virei crooner do conjunto para fazer bailes. No início era um estilo de grupo que era duas guitarras, baixo e bateria. Inspirado em alguns grupos americanos, como Defenders que fazia sucesso na época. Tinha uma guitarra base e uma guitarra solo. Eu fazia a base porque eu já sabia bastante harmonia e entrei no conjunto como guitarra base. Ai minha mãe, vendo que eu gostava, começou a “botar pilha” pra eu estudar num conservatório. Quando eu fui estudar no conservatório eu não sabia nada, mas já tinha uma certa habilidade pra tocar. E o meu professor, do conservatório da Lapa, se chamava Davi. Comecei estudando o método do Tárrega, Ele me explicou algumas coisas e mandou fazer alguns exercícios. Ele me explicou na aula mesmo como ler partitura e me indicou uns três exercícios, já mais pro meio do livro. Eu achei muito fácil, “comi com farinha”, e voltei na outra aula com tudo debaixo do dedo e decorado. A aula foi muito rápida e passou outros exercícios. Sobrou um tempo ocioso da aula e sem ter o que fazer, isso aconteceu durante mais duas aulas. Na terceira aula, ele se levantou e sentou no piano e começou a tocar, muito bem. Eu fiquei surpreso. Depois, eu vim a descobrir que esse professor se preparou durante muito tempo para ser um concertista de piano, só que ele tinha um problema sério com o público, ele passava mal, ficava muito nervoso. Num dado momento ele abriu mão da carreira e decidiu dar aulas para sobreviver. Além dos alunos de piano haviam muitos alunos de violão. Final da década de sessenta, todo mundo queria tocar violão. Então ele decidiu tirar um diploma de violão e dar aula. Ele fez o curso e tocava bem, mas seu instrumento era mesmo o piano. Então, virou rotina, toda aula ele tocava piano. Nesse dia ele tocou um negócio lá, e me perguntou: “Você conhece isso?”, eu disse que não e ele falou o nome do compositor, que não me lembro, mas como era música erudita e eu era

completamente ignorante, e assim ele foi me introduzindo no mundo da música clássica. Casualmente, neste época, para o meu deleite, perto da casa da minha mãe tinha a discoteca pública municipal de São Paulo. Lá tinham os discos, gravações raríssimas inclusive e partituras. Nós podíamos pedir a partitura e gravação. Eu fui estudando teoria por minha conta. Já tava lendo com certa facilidade. Pegava partituras de tudo quanto era coisa e passava tardes e tardes lá na discoteca ouvindo. E ai cai no mundo da música erudita. Inclusive durante algum tempo parei de ouvir música popular, durante uns quatro anos, não ouvia mais música popular, só música erudita. Radicalizei, assim, depois até cheguei a me arrepender, mas hoje eu vejo que foi bom. É como se eu precisasse dar uma parada pra preencher uma lacuna, um vazio que tinha lá de informação. E foi isso que eu fiz, fui fundo nessa história da música clássica. Por orientação desse meu professor mesmo, fui estudar com o Isaias Sávio. Eu nem conhecia, ele dá aula no Conservatório de São Paulo ali na São João. Eu fui e acabei virando super discípulo do Sávio. Foi meu mestre. Me formei em violão clássico e fui pra França. Eu tava emburacado nessa história de ser concertista de violão clássico. Mas quando eu cheguei lá eu me deparei com uma série de coisas. Primeiro, que era um período ditatorial no Brasil e tinha muita cabeça bem pensante exilada por lá. Só em Paris tinha 20 mil brasileiros morando lá. Em Paris eu fiz contato com o pessoal do jazz, os músicos franceses e de outras nacionalidades também. E gostei. Eu já tinha ouvido pra caramba, mas comecei a prestar atenção num comportamento. Como eu tinha vindo da música popular tinha um certo raso dentro do ambiente da música clássica que me incomodava. A competitividade e os padrões absolutos e perfeitos que todo mundo tem que seguir. E no jazz não tinha isso, cada um fazia o seu, do jeito que sabia. E a liberdade improvisar, de fazer seus próprios arranjos, de tocar do jeito que achava melhor. Isso me encantou muito. Eu comecei a ver como a possibilidade de um caminho novo. E ai fui pro jazz e comecei a pesquisar, a entender. E tava uma bagunça na minha cabeça. Um dia eu me perguntei: “Tu vai ser o que? Vai ser aquele crooner, tocar guitarra base? Vai ser violonista clássico? Agora esta querendo ser jazzista? Onde vc vai parar?”. E ai calhou com a anistia. Eu num fui preso político ou exilado, mas a anistia veio como uma onda de volta ao Brasil. E eu vim nesse embalo. E ai eu caí no Brasil e disse: “E agora? O que é que vai ser?”. Ai foi um processo intelectual de decidir o que fazer.”Eu volto praquela história da música popular brasileira?” O clássico eu sabia que eu não queria mais, assim fazendo repertório e sendo comparado sempre com os melhores do mundo, aquela história. E o jazz também tinha dúvidas, não era bem isso que eu queria. E não queria abrir mão de nada. Então, o resumo da ópera, eu vivi intensamente essas três coisas e tentei unir,

acabou que juntou numa onda, e que eu percebi num dado momento, e acho que a concretização disso foi a gravação do meu primeiro disco, Violão Popular Brasileiro Contemporâneo, onde eu acho, de certa forma, eu sintetizei um pouco essas três coisas. Que eram a essência brasileira, do ponto de vista rítmico, a excelência do violão clássico, da sonoridade (que eu tentei sempre manter) e o fraseado melódico jazzístico inspirado principalmente no Bebop, que cabe muito bem na música brasileira. Quando você importa um fraseado de bebop pro frevo, pro samba, pro baião... fica super legal, dá super certo. Porque esses deslocamentos que tem no fraseado do bebop quando você encaixa na rítmica brasileira dá super certo.

RT – Você comentou sobre o Sávio. Como era o estudo? O que você estudava com Sávio? Repertório, métodos.

O [método] do Tárrega foi quando eu comecei lá com o Davi, que era pianista. Com o Sávio evidentemente fiz muito os livros dele, e ele tinha muito material. E o Sávio tinha um negócio que era sensacional e na época eu criticava muito. O que esperava do Sávio eram as minúcias, os detalhes, a erudição. E ele não tinha muito disso, ele sempre colocava a gente pra tocar. Depois que o tempo passou eu percebi que certas dicas que o Sávio me dava é que eram as dicas fundamentais, porque o resto.... estética, ou você capta,.... Porque numa época em que não tinha informação, mas já existia a gravação, etc... Você tinha acesso e podia ouvir um grande intérprete, ver na televisão, ou até no cinema. E aquilo te dá referências. Não precisava perder tempo. O negócio do Sávio era montar repertório e “botar” o cara pra tocar, lá na frente, na fogueira. Ele armava concertos pra gente, festivais... E ‘botava’ os alunos que ele ‘botava’ fé pra tocar. Tanto que o Sávio teve vários alunos que fizeram carreira. Ele produzia muito, ele merecia uma estátua na praça, porque foi o cara que trouxe a linguagem do violão. Porque, me de perdoem os chorões, a gente ainda estaria só tocando chorinho e valsinha no Brasil. As referências do Sávio eram o Llobet, o Barrios (de quem ele era amigo íntimo), do Antonio Rebello no Rio. Ele se relacionava com todo mundo. Sobre o Llobet ele dizia que era o maior guitarrista que tinha visto em sua vida. Ele foi concertista também. Ele trouxe a guitarra savante pro Brasil, essa coisa da erudição. Trouxe os métodos, não que aqui não tivesse, já se conhecia o métodos do Carcassi, Carulli. Dizem que o próprio Villa estudou por esses métodos. Mas, enfim, o Sávio foi o cara que começou a trabalhar, a fazer material. Fundou o curso de violão em nível

superior com material bem estruturado para todos os níveis. Ele tinha uma biblioteca de 16 mil obras para violão.

RT – Você fez graduação aqui no Brasil ou foi direto pra França?

MP - Naquela época, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde eu estudei com o Sávio foi o primeiro curso superior que tinha o violão no Brasil. Assim eu consegui a graduação que me permitiu prosseguir na França.

RT – Eu queria que você falasse um pouco mais sobre essa fase de concertista? Até que ponto foi? Os concursos que você participou...

MP – Bem poucos, eu fui premiado em alguns. Houve uma fase de preparação mais longa, onde eu fui fazendo o repertório, ali orientado pelo Sávio. Cheguei a tocar no Brasil, me apresentar como violonista clássico. Toquei muito uma peça do Tedesco, o Romacero Gitano, com um coral do Walter Lourenção. Foi a última coisa que eu fiz no Brasil antes de ir para a França.

RT – Qual era o repertório dos concursos?

MP – Não é muito diferente do que se faz ainda hoje. Teve um concurso de Palma de Mallorca, e na semifinal eu cheguei tocando as 5 Bagatelas do William Walton. Coisas do Leo Brouwer e aquele repertório clássico tradicional. Coisas do Ponce. Aquele que o Segóvia batalhou pra que fosse escrito, já era o repertório daquela época. Repertório do Bream e do Williams também.

RT – Você solou com orquestra?

MP – Poucas vezes. Estudei bastante o Aranjuez, mas nunca toquei. Fiz o concerto do Villa-Lobos algumas vezes e o Tedesco, que é um concerto que eu adoro, acho um dos concertos mais bem escritos pra violão, mais equilibrados.

RT – Você foi pra França. Tinha um objetivo claro em ir prá lá? Era ser concertista?

MP – Ir pra França foi um acaso, porque na verdade eu queria ir pra Alemanha. Naquele meu momento de fascínio total pela música erudita. Eu era louco por Bach, Beethoven e Brahms, e a música da cultura germânica em geral. Era louco por Mahler, Mozart,... Queria estudar na Alemanha. É centro né? Wagner.... Toda a cultura musical germânica é um negócio absurdo, que a gente não tem na nossa herança portuguesa. Me preparei, estudei alemão, durante 5 anos. Tinha uma namorada alemã e estudava no instituto Goethe lá em São Paulo. Fui para o conservatório de Colônia, onde tinha um ótimo professor. Me despenquei pra lá e fui ver a aula do cara. Fiquei doido com o conservatório. Mas não gostei por nada do professor de violão e não ‘rolou’ uma empatia com a cidade, o país. Não me identifiquei com a cultura. Fui para Paris por conta de uma namorada que estava estudando lá. Cheguei ao aeroporto de liguei para minha mãe e avisei que tava voltando. Resolvi ficar 2 ou 3 dias em Paris. Mas eu perdi minha passagem. E depois, perdi meu passaporte também. Encontrei depois nos achados e perdidos. Pedi uma segunda via da passagem, só que tinha uma burocracia e demorava até 40 dias. Nos próximos 40 dias tive que ficar em Paris, e aí quando saiu a passagem... eu já tava lá.

RT – Lá você teve contato com o jazz. Como foi? Informal? Vendo músicos tocando.

MP – Eu tinha alguns amigos lá. Um amigo que estudava com o Deleuze. Tocava saxofones e clarinete. E ele era louco por jazz contemporâneo, me apresentou o Braxton, McCoy Tyner, Mangelsdorf, Sonny Rollins. Eu vi muitas apresentações de jazz em Paris e conheci muitos músicos franceses.

RT – Você estudou improvisação? Teve um estudo formal?

MP – Naquela época não tinha muito. Tinham alguns livros que te davam uma trilha, as vezes até confundiam, com approachs bem diferenciados. Mas eu peguei tudo o que tinha na época. Mais do que tudo, o que eu acho q é a grande escola, tirar de ouvido. Isso a gente tinha esse hábito desde antes de ir pra França. Eu e o Bellinati. Chegava ao ponto de tirar digitação. E

ficava tirando. Detalhe por detalhe. A gente tinha muita paciência, e tempo! A gente aprendeu muito nesse caminho.

RT – O estudo da música popular também veio assim? O que eu quero dizer, é se você nunca teve um professor de música popular.

MP – Não. Eu inclusive critico muito. Porque eu odeio essa coisa que tem acontecido nas academias. Essa coisa do popular. Isso ai é uma balela. Popular é popular. Na Unirio, por exemplo, criaram o bacharelado em música popular brasileira. Ai você chega lá e diz: “Eu quero aprender Sorriso Maroto”. Ai nego vai te olhar por cima. “Quero aquela última música do Tcham”. Então... A partir do momento que tem uma partitura e uma base teórica mínima já entrou na erudição. Então não vem me dizer de música popular.

RT – Então, deveria ter outro nome esse curso?

MP – No Rio o problema é a brasilidade, a xenofobia. O que a gente tem que inserir na universidade é um negócio chamado linguagem jazzística. Que se diferencia da tradição europeia. A música que a gente faz, ou paga pra assistir, no geral, ou é música clássica (apesar do termo, mas todo mundo sabe do que se trata) ou é música popular. Quando se fala em música popular as pessoas pensam em Michel Teló, Sorriso Maroto... O que precisa é dar a oportunidade dos caras estudarem a linguagem do jazz. No Rio quando se fala em jazz os caras entram em pânico. O que eu acho que tinha que se repensar, sem medo. Porque o que é comum? O que o Pixinguinha fazia na época dele? O que o Radamés fazia? O Radamés botou o pé dos dois lados. Ele tanto trabalhou na coisa da música erudita quanto ele batalhou na essência prática da música popular, que era o jazz que tava vindo naquela época. Acho que nós temos vários músicos assim no Brasil. Eu acho que essa é a minha escola, por exemplo. Essa fronteira... Teria que haver uma coisa comum. Poxa, como é que você vai fazer um bacharelado em música brasileira e vai abrir mão de aprender a música europeia, não pode. A base de tudo tá lá. Tem que começar por ali.

O músico clássico tem que tocar a nota certa, na hora certa com a intenção certa. Ele vai aprender uma serie de notas que tem que ser encadeada de uma certa maneira. Então, ele vai praticar aquilo. Ele não precisa saber porque, ele tem que tocar aquilo da forma certa. Um músico popular ou de formação jazzística tem que conhecer música minimamente. Porque se ele não

tiver um conhecimento de harmonia, se ele não souber elaborar uma frase melódica, se ele não souber diferenciar articulações rítmicas que ele vai usar quando achar conveniente, ele não consegue tocar. Um músico clássico se não tiver uma partitura ele não toca. Um músico de jazz normalmente quando tem uma partitura se atrapalha. (risos)

RT – Quais os violonistas que te inspiravam? Que te motivavam a tocar violão.

MP – Foram vários, mas o que eu posso resumir é que desse violão mais popular eram o Baden [Powell] e o Cacho Tiraio. Dois caras que tirei quase tudo. Tirei tudo o que eu tinha do Baden e tinha três discos do Cacho que tirei tudo. E de violão clássico eu gostava do Julian Bream e John Williams. O Segóvia, eu vou ser sincero, nunca gostei muito. Vi ao vivo e não gostei mesmo.

RT – O músico que tinha uma banda de Ie-ie-ie, depois virou concertista, volta de Paris com um trabalho sobre Villa-Lobos na mochila e vai tocar MPB, acompanhando cantores. O que aconteceu?

MP – Quando eu voltei pro Brasil eu fui pra São Paulo, mudando de área. Já não queria a carreira de violonista clássico e por outro lado, essa nova perspectiva que envolvia o jazz, eu não tinha contatos e referências aqui. Passei 8 meses em São Paulo perdido, sem fazer muita coisa. Surgiu um convite para ir para Brasília dar aula na UnB. Fui para o curso de verão da escola de música e lá o Claudio Santoro, compositor, gostou do meu concerto. Ele estava querendo oficializar o curso de violão da UnB. E gostou de mim. Começou um processo de contratação. Assim fui pra Brasília e saí do eixo, o que foi bom, porque a minha cabeça ainda estava borbulhando, eu não sabia ainda que caminho tomar. Já estava toda articulada minha contratação pela universidade como professor assistente. Era o governo Figueiredo e foi baixado um decreto proibindo as contratações no serviço público federal por tempo indeterminado. Eu já estava em Brasília. E fiquei sem trabalho. Um dia conversando com uma amiga surgiu a oportunidade de reger corais. Sempre gostei de mexer com vozes. Tive um quarteto vocal em Paris, cantei num Octeto em São Paulo, depois fundei o coral latino-americano em Paris também. Eu vi a possibilidade de ter um ganha-pão. Me dava uma boa renda mensal. Os ensaios eram curtos, no horário de almoço, e tinha bastante tempo livre pra tocar violão e pensando no que

fazer. Assim, defini um pouco o meu caminho. Acho que foi concretizado no primeiro disco o que eu queria fazer e de lá pra cá venho seguindo esse mesmo caminho, não me afastei dele.

RT – E como surgiu o Edu Lobo, a Gal?

MP – Consegui uma transferência pro Rio, e chegando lá eu formei um duo com um gênio do contrabaixo, que foi o Nico Assunção. Meu irmão me apresentou o Nico. Ele já conhecia meu segundo disco, e gostava bastante. Eu era muito fã do Nico. Começamos no dia seguinte. Eu queria mostrar a cara no Rio. Eu vi o Raphael tocando com um monte de cantora, e pensei: “Essa é uma praia boa!”. Pela grana e por ser um trabalho que pode dar desdobramentos. E comecei a abrir essa possibilidade na minha mente. Não tinha feito. E tocava, dava canja, tinha uma onda até jazzística no Rio de Janeiro nessa época. Me ligaram da produção da Gal Costa, e tinha dado problema com o Raphael... e me chamaram. Comecei até a tocar na perna direita porque o diretor ficou me enchendo o saco. O tecladista da banda me conhecia e indicou meu nome. O João Bosco também. Algumas pessoas também, acabou convergindo pro meu nome. Fui pro primeiro ensaio e não rolou. A Gal não gostou, ela queria alguém igual ao Raphael. Eu disse: “O Raphael é insubstituível, mas eu tenho o meu jeito de tocar, eu não vou tentar imitar o Raphael...”. E começou assim. Comecei direto com a Gal. Mentira.... Em Brasília, fiz bastante coisa com a Zélia, a Zélia Duncan, ela ainda não era conhecida como é hoje.

Teve o Edu Lobo também, que eu trabalhei por uns 6 anos. Não tiveram muitos cantores com quem eu trabalhei. Foram basicamente a Gal, o Edu e a Zélia. E na época do Chediak eu gravei com muita gente os songbooks que ele tava produzindo.

**ENTREVISTA CONCEDIDA POR MARCO PEREIRA A RAFAEL THOMAZ
(DIA 19 DE NOVEMBRO DE 2013, VIA INTERNET)**

RT – Rafael Thomaz

MP – Marco Pereira

RT - Você tem mais alguma informação a respeito do seu primeiro professor, o Davi? sobrenome, carreira, etc...?

MP - Infelizmente, não tenho mais nenhuma informação sobre o 'professor David'. Recentemente, fiz um making of para um especial da TV SESC de São Paulo e a equipe do SESC correu atrás de informações a seu respeito e nada foi encontrado. Inclusive, estivemos com a filha da dona do Conservatório (Conservatório da Lapa em São Paulo) que era onde ele dava aulas. Ninguém mais soube dele. Era um sujeito muito particular e muito tímido e introvertido. Para mim, esse contato foi fundamental, pois foi esse sujeito que me "empurrou" para o mundo da música clássica, algo completamente desconhecido para mim na época.

RT - Em que ano você foi pra Alemanha? 1976?

Primeiramente, eu fui para a Suíça, para a cidade de Sion, para pegar o meu violão Walter Vogt que havia encomendado. Isso foi no final de 1975, não me lembro com exatidão o mês, muito menos o dia... Depois disso, comecei a rodar pela Europa, mas ainda com a intenção de me estabelecer em Colônia, na Alemanha. Apesar de ter achado o Conservatório de Colônia o máximo, eu não tive nenhum tipo de empatia com o professor de violão que ensinava lá. Baseado nisso, desisti de ficar por lá e resolvi voltar ao Brasil. Ainda passei por outros centros depois disso, como Londres, por exemplo, e tinha a intenção de ficar uns 3 ou 4 dias em Paris antes de voltar para o Brasil. O "Destino" me fez perder meu passaporte e minha passagem aérea. O tempo que tive de esperar para recuperar os dois, me fez desistir de voltar e acabei ficando por lá por cinco anos.

RT - Concurso Segóvia - Em que ano foi? Em que lugar você ficou? Foi no mesmo ano do Tárrega?

Nesses dois concursos fiquei em 3°. O 'Andrés Segóvia' foi em Palma de Mallorca, em 1978, e o 'Francisco Tárrega' foi em Benicássim, em 1977. Esses foram os únicos concursos internacionais de violão que entrei em toda a minha vida. Sempre achei essa coisa de concurso muito chata...

RT - No arranjo de My Funny Valentine, vc se lembra de ter usado alguma partitura como referência? realbook?

Eu nunca uso "partituras" quando vou fazer qualquer arranjo de standards de música popular ou jazz. Sempre ouço diferentes gravações e elaboro minha versão a partir delas. Não me lembro bem quantas versões eu ouvi para fazer o arranjo desse tema mas, com certeza, me guiei pelas gravações do Chet Baker e do Bill Evans.

RT - Notei que ao longo de sua carreira algumas composições não foram publicadas. As músicas: Cantiga, Chazz!, Forrozal, Ladeira de São Paulo, Luz das Cordas, Carioca, Círculo dos Amantes, Roda das Baianas e Dança dos Quatro Ventos, não foram publicadas mesmo?

Atualmente, todas as minhas músicas estão editadas pela minha própria editora. Muitas delas só podem ser adquiridas na versão digital (pdf) e algumas outras na versão impressa. Todas as que você citou podem ser adquiridas através da Garbolights Produções Artísticas Ltda - www.garbolights.com.br (contato@garbolights.com.br)

RT - Quais são seu trabalhos e projetos atuais? Tem o disco com o Ferragutti ? algum outro disco em vista? ou livro?

Além do disco com o Ferragutti, estou já em processo de gravação do CD do meu trio, o Marco Pereira Trio onde atuo ao lado de Bebê Kramer, acordeão, e Guto Wirtti, contrabaixo (como você pode ver, estou cercado dos dois melhores acordeonistas do Brasil!!!).

Quero também dar um jeito de registrar minhas composições mais recentes para violão e orquestra:

Serenata - para violão e cordas

Concerto Brincantes - para violão e cordas (3 movimentos + cadência)

Concerto Calunga - para violão e orquestra (3 movimentos + cadência)

Lendas Amazônicas - para dois violões e orquestra (5 movimentos)

Estou produzindo um CD infantil só com músicas minhas... (esse até eu acho engraçado... mas é que agora sou avô e quero agradar o lindão do meu netinho...)

E, finalmente, parto para um doutorado no próximo ano (aqui no Rio mesmo) e meu trabalho será posteriormente editado pela Garbolights. O projeto do doutorado tem o seguinte tema: 'Técnicas de composição e arranjo para violão em estilos brasileiros' (abordagem técnica dos aspectos que definem a forma, o ritmo, o fraseado e o processo harmônico na música brasileira para violão na segunda metade do século XX - a postura do músico pós-moderno que busca a igualdade e o equilíbrio entre o pensar, o ouvir e o tocar)