

O arranjo de Marco Pereira para *My Funny Valentine*: da *leadsheet* à peça¹

Rafael Thomaz²

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

Palavras-chave: Marco Pereira, hibridismo, *leadsheet*, arranjo

Abstract: This article presents an analysis of the arrangement made by the Brazilian guitarist Marco Pereira for the north American song *My Funny Valentine*, in order to explore and understand the transformation of a popular music open theme in a closed piece for solo instrument. For it was traced a brief historic of the hybridization in side the brazilian music emphasizing the soloist guitar and an approach about the particularities and potential use of the *leadsheet* and the convencional score.

Keywords: Marco Pereira, hybridism, *leadsheet*, arrangement

¹ Trabalho apresentado no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012. Curitiba, PR, Brasil.

² Aluno do curso de Mestrado em Música – UNICAMP e bolsista CAPES. Artigo escrito sob orientação do professor Dr. Fabio Scarduelli FAPESP/UNICAMP. Mail: rafaelthomaz@terra.com.br

1. Introdução: Hibridismo

Não se pretende com esse trabalho acentuar as diferenças entre o erudito e o popular, a alta e a baixa cultura, “pequena” e “grande tradição”, ou quaisquer termos sinônimos.³ Além disso, não se pretende segregar ideias e ideais estéticos ou técnicos ou mesmo efetuar qualquer tipo de juízo sobre eles. Pretende-se apenas observar como, no Brasil e em especial na obra a ser analisada, ocorreram os processos de fusão, nem sempre lineares e explícitos.

O hibridismo, como observa Oliveira, encontra-se presente na obra para alaúde e vihuela desde o século XVI.⁴ 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 aponta para a nacionalização de tais danças europeias constituindo tanto a adaptação ao “estilo” brasileiro quanto a fusão e geração de novos gêneros como o maxixe, o tango brasileiro e o choro.⁵ Essa influência pode ser percebida claramente, no violão, na *Suíte Popular Brasileira* de Heitor Villa-Lobos – 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.

O modernismo no Brasil impulsionou a produção de música nacionalista – já em voga na Europa em países como Rússia, Tchecoslováquia, Polônia, Hungria e Espanha – gerando uma grande expansão de um repertório híbrido, de inspiração popular e forma erudita.⁶ Os compositores nacionalistas sofreram grande influência do escritor Mário de Andrade, que em seu *Ensaio sobre Música Brasileira* é imperativo 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”.⁷

A busca por “matéria-prima” nacional e popular nesse momento se manteve restrita à música rural, deixando de lado a música popular urbana que se desenvolvia no mesmo período. É nesse contexto que o hibridismo cria, no Brasil, uma via de mão dupla. Ao

³ Termos utilizados em WISNIK, José Miguel. *Entre o erudito e o popular*. Revista de História, número 157, 2007, São Paulo. Ver também, TABORDA, Márcia. *Violão de Identidade Nacional*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2011.

⁴ OLIVEIRA, Thiago Chaves de Andrade. *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. 2009.276b. Dissertação (Mestrado em Música). – USP, São Paulo, 2009, p. 12.

⁵ KIEFER, Bruno. *Música e Dança Popular, sua influência na música erudita*. 3. Ed. Movimento, Porto Alegre/RS, 1990.

⁶ 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.

⁷ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

mesmo tempo em que os compositores nacionalistas se envolvem com as tradições tidas como de “raiz”, a música popular desenvolvida nos centros urbanos toma forma e 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 anos depois, 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. Essa via de mão dupla implica num 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 criação de sua música. 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 campos, caso de compositores como Radamés Gnattali. Sua obra para violão expressa consequências desse hibridismo como ocorre em *Tocata em Ritmo de Samba n.º1 e n.º2, Danza Brasileira e Pequena Suíte* (que inclui movimentos com os títulos *Pastoral, Toada e Frevo*) de notável caráter nacionalista. Radamés também ficou conhecido por um sem número de arranjos realizados para músicas populares, talvez o mais famoso para *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso e 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 onde se somam à música nacionalista, à música popular urbana, à iminente indústria fonográfica brasileira, ao grande debate interno entre música nacionalista e a música vanguardista, num cenário político e social que propiciou a existência de músicos como Garoto, que através de suas obras para violão (transcritas e publicadas postumamente pelo violonista Paulo Bellinati) faz, mesmo que inconscientemente, um panorama das várias faces da música de seu período. Obras como *Lamentos do Morro* (samba exaltação), *Desvairada* (valsa-choro), *A Caminho dos Estados Unidos* (choro moderno), *Jorge do Fusa* (choro-canção) e *Debussyana e Inspiração* (prelúdios) ilustram esse panorama.⁸

⁸ 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.

2. O violão brasileiro

O violão no Brasil tem, desde o início de sua história, uma marcante característica híbrida entre as tradições do erudito e do popular.⁹ O instrumento foi, e ainda é, o mais utilizado no acompanhamento de canções populares e em quase toda a diversidade de ritmos e gêneros nacionais. Paralelamente, seu desenvolvimento técnico no país sempre esteve associado a métodos europeus 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 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 aclamados como Julian Bream e David Russel. Essa apropriação feita por solistas internacionais da música brasileira para violão demonstra o nível de acessibilidade técnica presente na obra desses autores que foram, direta ou indiretamente, influenciados pela mesma escola de violão erudito.

Paralelamente ao desenvolvimento dos solistas houve a consolidação do regional de choro como conjunto básico para o acompanhamento de cantores na era do rádio e com isso também a definição de um tipo de acompanhamento ligado ao choro tornou-se o padrão.

No disco *Chega de Saudade*, João Gilberto apresentou a forma de acompanhar ao violão que ficou conhecida mundialmente através da bossa-nova. Essa “nova forma” 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, nonas, décimas-primeiras e décimas-terceiras. Esse tipo de harmonização aproximou o violão brasileiro do jazz norte-americano, especialmente do cool jazz. Na geração pós-bossa-nova surgiram Baden Powell e Paulinho Nogueira, dois violonistas que tinham em sua música uma mistura interessante de diferentes elementos com: a MPB em formação, a técnica erudita, Bach, a cultura do candomblé, entre outros.

O violonista Marco Pereira iniciou seus estudos na década de sessenta e, apesar de o violão popular brasileiro já ter história e repertório suficientes para representar uma escola violonística, ainda não havia métodos consolidados para o ensino da música brasileira. A

⁹ TABORDA, Márcia. *Violão de Identidade Nacional*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2011.

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 essa pesquisa, Marco Pereira afirma que estudou inicialmente através do método de Tárrega, com um professor que era pianista, mas que pela grande procura tornou-se também professor de violão.¹⁰ Posteriormente, foi encaminhado a estudar com o uruguaio Isaias 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 tese, depois lançada em livro no Brasil, sobre a obra de Heitor Villa-Lobos para violão. De volta ao Brasil, decide 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.

3. *Leadsheet* e Peça

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

De forma geral, podemos considerar que na música clássica é relativamente simples visualizar algo que poderíamos denominar “instância de representação do original”, isto é, a maneira pela qual o compositor apresenta suas intenções, possibilitando que elas sejam alcançadas e compreendidas pelos intérpretes para execução ou performance. A “instância de representação do original” seria, nesse caso, a partitura — que na música clássica aparece como o mais importante referencial de comunicação. Mesmo não sendo um registro totalizante e absolutamente fiel do que acontecerá na execução de uma obra clássica, a partitura tem, salvo poucas exceções, a característica de apontar *todas* as notas a serem executadas, além de fornecer uma gama de instruções que visa aproximar ao máximo a execução daquilo que fora imaginado pelo compositor.¹¹

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 no formato de

¹⁰ PEREIRA, Marco. Marco Pereira: depoimento [28 ago. 2012]. Entrevistador: Rafael Thomaz. Vinhedo/SP. Entrevista concedida para Dissertação de Mestrado em Música.

¹¹ ARAGÃO, Paulo de Moura. Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935). 2001 126p. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

leadsheet, que como definem Fabris e Borémé: “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.”¹²

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.

A falta de algumas informações na *leadsheet* é intencional. Não há informações definitivas sobre como deve ser feito o acompanhamento, já que a condução rítmica e harmônica é expressa apenas por cifras. Até as informações definidas na partitura como as cifras ou a melodia não são consideradas intocáveis, podem sofrer alterações e variações que normalmente são definidas pelo intérprete ou pelo arranjador, previamente ou de improviso. Essa 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, como aquelas de caráter mais fundamental como notas e ritmos. No jazz tradicional há ainda mais um agravante a esse 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 que define – quase sempre intuitivamente - as proporções que serão atribuídas a cada um desses parâmetros. Nesse caso também é possível que a cada nova interpretação existam diferenças, mas em uma proporção menor do que no caso das *leadsheets*.

¹² 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

4. Potencialidades

As *leadsheets* tanto quanto as partituras de peças (onde todas as notas e indicações estão escritas) tornaram-se essenciais na prática diária da música popular e da música erudita 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 acostumados à sua prática.

A partitura surgiu para que as melodias criadas estivessem sempre disponíveis, sem que fosse necessário buscar na memória fragmentos que, fatalmente, trariam com eles novos contornos. Com seu desenvolvimento, a partitura começou a carregar mais signos que determinariam outros parâmetros, além da altura e do tempo, os quais seriam capazes de esboçar traços importantes para uma futura interpretação. A escrita também permitiu que os compositores, ao longo do tempo, fossem capazes de lapidar suas peças o que possibilitou um nível mais alto de exploração do discurso musical e das possibilidades instrumentais. O uso - consciente ou inconsciente; implícito ou explícito - das potencialidades de cada instrumento pode ser associado ao termo *idiomatismo* que, como afirma Scarduelli:

refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical.¹³

A aplicação dos idiomatismos instrumentais encontra na partitura a oportunidade de cristalizar um aproveitamento mais amplo do instrumento, possibilitado pelo fato de que cada nota é pensada previamente. O fato de a partitura apresentar uma estrutura fechada favorece a fixação de ideias que podem ser concebidas através da improvisação e caso não fossem escritas estariam à mercê da memória.¹⁴ Além disso, a escrita facilita o intercâmbio de repertório entre diferentes culturas musicais e faz com que a música, ao ser interpretada por diferentes músicos, possa se desprender de seu compositor.

A *leadsheet* fixa um número bem menor de parâmetros para o intérprete e até os parâmetros fixados, como a melodia, 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,

¹³ SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2007.

¹⁴ Há, evidentemente, exceções presentes na música do século XX, onde a estrutura não é fechada, mas que representa parcela pequena em relação ao uso da partitura na música erudita.

fraseado – de acordo com o gênero executado e o gosto pessoal de cada intérprete. As cifras harmônicas se limitam a designar os acordes a serem executados, mas deixam em aberto, 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, pressupõe em suas *leadsheets* que o músico executante pode 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 partitura. Os elementos referentes à interpretação – variação tímbrica, 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 potencialidades presentes nas *leadsheets* dois aspectos definidores do jazz, mas quase sempre implícitos: o *swing* e a improvisação.¹⁵ 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.

5. *My Funny Valentine*

A canção *My Funny Valentine* foi originalmente composta por Bobby Darin, Richard Rodgers e Lorenz Hart para o musical *Babes in Arms* de 1937, mas se tornou um *standard* do repertório jazzístico tendo sido um dos temas mais gravados até hoje.¹⁶ Entre tantas gravações há inúmeras versões diferentes, desde arranjos orquestrais, passando por trios e quartetos de jazz e duos de voz e piano, até a versão para violão solo de Marco Pereira, apresentada no CD *Samba da Minha Terra*, lançado em 2004.¹⁷ Esse disco contém arranjos e composições de Marco Pereira tocados em diversas formações, sendo essa a única faixa de violão solo.

¹⁵ GRIDLEY, Mark C. (1987). *Jazz styles: history and analysis*. Englewood Cliffs New Jersey, EUA: Prentice Hall. 446p. Tradução e Resumo: Rafael dos Santos 2003

¹⁶ No site www.myfunnyvalentine.com.br brasileiro Geraldo Barbosa, afirma ter recebido certificado do Guinness Book, por possuir 1384 gravações diferentes da música My Funny Valentine. Acesso em 17 de maio de 2012.

¹⁷ *Samba da minha terra*. Marco Pereira. Independente. Rio de Janeiro, 2004.

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

A partitura (*leadsheet*) referencial utilizada no Brasil para a execução de *My Funny Valentine* encontra-se disseminada através do *Real Book*, livro criado e divulgado clandestinamente (sem o pagamento de direitos autorais) por estudantes de jazz da Berklee College of Music nos Estados Unidos.¹⁸ Esse registro chegou ao Brasil provavelmente com o 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.

6. Análise

O arranjo de Marco Pereira não se encontra disponível em partitura, mas para essa análise será utilizada transcrição nossa. Os critérios adotados 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 *crescendos* e *decrescendos*), indicações de fraseado (como *arcos de frase*, *fermatas*, *rallentandos*, *ritardandos* e *acellerandos*), 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*).

6.1. Forma

A forma utilizada no arranjo é a seguinte:

Introdução – 6 compassos (progressão harmônica *ad libitum*)

Parte A – 8 compassos

Parte A' – 8 compassos

Parte B – 8 compassos

Parte A'' – 12 compassos

Ponte – 8 compassos (reutilização de acordes da introdução)

Solo sobre A e A' – 16 compassos

Retomada do tema B

A'' – 10 compassos

¹⁸ KERNFELD, Barry: «Piratero en la música pop, Fake books, y una pre historia del sampling» en www.polemica.org Acesso em 17 de maio de 2012.

Coda – 7 compassos (cadência harmônica repetida 3 vezes)

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.

6.2. Tratamento rítmico-melódico

Como afirmamos no tópico em que foram tratadas as potencialidades das diferentes escritas, mesmo a melodia sendo a única informação definida na *leadsheet*, ela pode sofrer alterações como podemos identificar nos trechos abaixo:

Handwritten leadsheet for "MY FUNNY VALENTINE" by Rodgers/Hart. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody line and a bass line with various chords. The melody starts with a triplet of eighth notes. The bass line includes chords like C, C-7, D-7 b5, and G-7 b9. The title "MY FUNNY VALENTINE" is written in large, bold letters, with "308. (BALLAD)" and "- RODGERS/HART" written in smaller text.

Figura 1 – Trecho da *leadsheet* extraída do *Real Book*

A transcribed musical arrangement for the same piece. The top staff shows the melody with a "dolce" marking and triplet markings. The bottom staff shows a bass line with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a fermata at the end.

Figura 2 – 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 *swingeights* (colcheias suingadas) são executadas de maneira bem diferentes das *straightights* (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 no quadro abaixo:

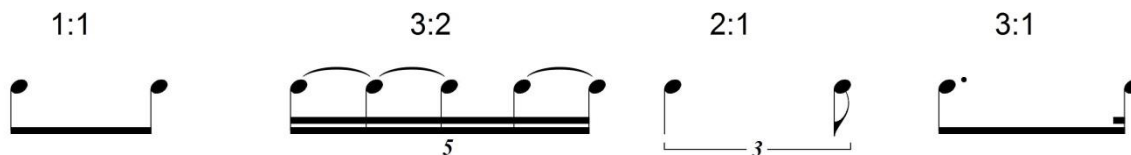


Figura 3 – Relação entre *straight eights* e *swing eights*.

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. As notas de passagem adicionadas são normalmente notas de aproximação diatônica ou cromática, sendo que não existe nenhuma regra rígida para sua utilização. Sua utilização demonstra experiência por parte do intérprete que consegue entender o básico e adicionar algum “tempero” pessoal ao tema.

6.3. Tratamento harmônico

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

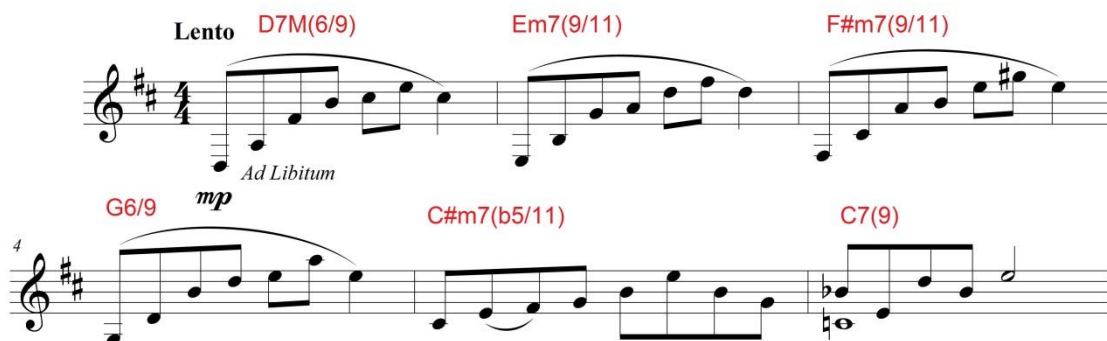


Figura 4 – Compassos 1 a 6

Não é possível, no violão, manter esse tipo de condução harmônica durante toda a peça por limitações técnicas, mas através de frases de preenchimento – executadas entre as frases da melodia – o arranjo ganha características mais dissonantes através do uso de escalas com alto grau de tensões, como nos exemplos abaixo:

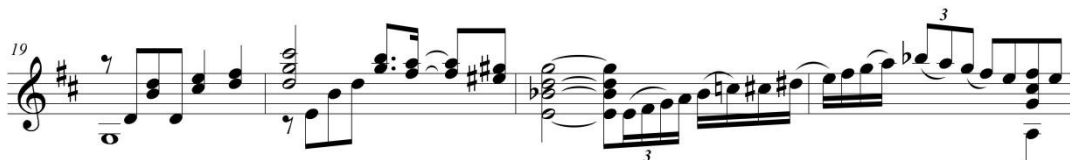


Figura 5 – Compassos 19 a 22

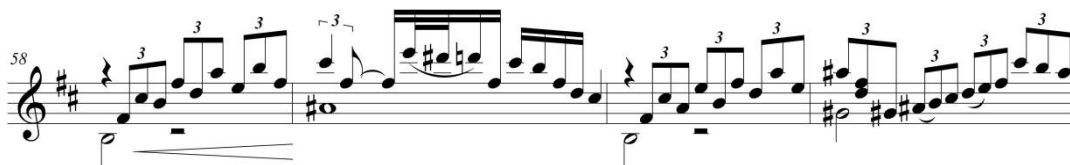


Figura 6 – compassos 58 a 61

Na Figura 5, no 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 na figura 6, no 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 e 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.

6.4. Escrita violonística e idiomatismo

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

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, soe mais, 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 “recheio” harmônico. Isso ocorre, possivelmente, por conta da dificuldade técnica de executar acordes em posição fechada no violão, já que a melodia encontra-se apenas uma oitava acima do baixo (nota Si) nos primeiros acordes. Essa escolha gera um contraste “textural” no tema em relação à introdução que apresenta acordes grandes e arpejados.

7. Conclusões

O arranjo de *My Funny Valentine* realizado por Marco Pereira é uma amostra de como tem dialogado 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: as 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, ao cuidado de tornar todos os elementos do arranjo mais idiomáticos, mais possíveis e sonoros dentro do violão.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001 126p. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.
- 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.
- 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
- GRIDLEY, Mark C. (1987). *Jazz styles: history and analysis*. Englewood Cliffs New Jersey, EUA: Prentice Hall. 446p. Tradução e Resumo: Rafael dos Santos, 2003.
- KERNFELD, Barry: «Pirateo en la música pop, Fake books, y una pre historia del sampling» en www.polemica.org Acesso em 17 de maio de 2012.
- KIEFER, Bruno. *Música e Dança Popular, sua influência na música erudita*.3, Ed. Movimento, Porto Alegre/RS, 1990.
- OLIVEIRA, Thiago Chaves de Andrade. *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. 2009.276b. 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.
- SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2007.
- TABORDA, Márcia. *Violão de Identidade Nacional*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2011.
- WISNIK, José Miguel. *Entre o erudito e o popular*. Revista de História, número 157, 2007, São Paulo.

Anexo – Transcrição completa

My Funny Valentine

Rodgers e Hart

Arranjo: Marco Pereira

Transcrição: Rafael Thomaz

6ª corda em Ré

Lento

Ad Libitum

mp

4

7

dolce

11

15

19

23

cantabile

cresc.

2 My Funny Valentine

27

31

35 *cresc.* *f*

39 *mp*

43

47

51

55

My Funny Valentine 3

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight staves of music, numbered 58 to 91. The score is characterized by frequent triplet patterns and slurs. Performance markings include *p* (piano), *cantabile*, *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a final chord.