



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES - IARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**ARRANJOS PARA VIOLÃO SOLO DE MARCO PEREIRA**  
**Análise de Procedimentos**

CARLOS GIOVANNY DOMINGOS VAZ

Uberlândia-MG  
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES - IARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**ARRANJOS PARA VIOLÃO SOLO DE MARCO PEREIRA**  
**Análise de Procedimentos**

CARLOS GIOVANNY DOMINGOS VAZ

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música.

Linha de pesquisa 1: Processos Analíticos, Criativos, Interpretativos e Historiográficos em Música.

Orientador: Maurício Tadeu dos Santos Orosco.

Tema: Análise Musical e/ou Revisão Crítica no Repertório Violonístico.

Uberlândia-MG  
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

- V393a Vaz, Carlos Giovanny Domingos, 1989-  
2018 Arranjos para violão solo de Marco Pereira : análise de  
procedimentos / Carlos Giovanny Domingos Vaz. - 2017.  
158 f. : il.
- Orientador: Maurício Tadeu dos Santos Orosco.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-graduação em Música.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.403>  
Inclui bibliografia.
1. Música - Teses. 2. Pereira, Marco, 1950- - Crítica e interpretação -  
Teses. 3. Violão - Arranjo - Teses. I. Orosco, Maurício Tadeu dos  
Santos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-  
graduação em Música. III. Título.



UFU  
Universidade  
Federal de  
Uberlândia



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO

Arranjos para violão solo de Marco Pereira: análise de procedimentos.

Dissertação defendida em 09 de agosto de 2017.

Prof. Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco  
UFU- Presidente da banca

Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento  
UNICAMP

Prof. Dr. Carlos Roberto F. de Menezes Júnior  
Membro interno UFU



## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais Carlos e Fátima por sempre me incentivarem na música, por tudo que fizeram pela minha educação. A minha gratidão sempre. À minha mãe pelo auxílio na correção do trabalho. À minha irmã Taísa pelo apoio.

À minha esposa Adilla Weitzel pela paciência, compreensão, amizade, companheirismo e pela ajuda com as palavras.

Ao meu orientador Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco pelos valiosos ensinamentos, não somente para este trabalho, e pela amizade.

Ao amigo e professor da graduação Ms. Roberto Leonardo Caimi pelo incentivo em cursar o mestrado e pelo suporte no projeto de pesquisa.

Aos professores da banca: Dr. Carlos Roberto F. de Menezes Júnior (defesa), Dr. Hermilson Garcia do Nascimento (qualificação e defesa) e Raphael Ferreira da Silva (qualificação) pelas dicas e recomendações importantes para a realização deste trabalho.

Aos colegas e professores do curso de Mestrado em Música da UFU.

À CAPES pela bolsa em quase todo o curso.

Ao violonista Marco Pereira por disponibilizar alguns de seus materiais para a realização desta pesquisa.

## RESUMO

Marco Pereira (1950), violonista e compositor, desempenha também um papel importante como arranjador para violão solo, duos, trios, quartetos, e também com formações diversas. Arranjos estes que contribuem para a expansão do repertório do violão com músicas do gênero brasileiro. Este trabalho buscou compreender a elaboração de arranjos de músicas populares para violão solo de Marco Pereira, analisando como ele concebe os elementos musicais existentes em outros arranjos da “rede interpoética” (NASCIMENTO, 2011) e os que são elaborados por ele. Buscou-se também analisar os procedimentos mais adotados por Pereira em seus arranjos, que em tese abrangem suas distintas frentes musicais como arranjador.

**Palavras-chave:** Marco Pereira. Violão. Arranjo.

## ABSTRACT

Marco Pereira (1950), guitarist and composer, also plays an important role as arranger for guitar solo, duos, trios, quartets, and also with diverse formations. Arrangements that contribute to the expansion of the repertoire of the guitar with songs of the Brazilian genre. This work sought to understand the elaboration of arrangements of popular songs for solo guitar by Marco Pereira, analyzing how he conceives the musical elements existing in other arrangements of the "interpoetic network" (NASCIMENTO, 2011) and those that are elaborated by him. It was also sought to analyze the procedures most adopted by Pereira in their arrangements, which in theory cover their different musical fronts as arranger.

**Keywords:** Marco Pereira. Guitar. Arrangement.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Enunciado Simples de Eu sei que vou te amar (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)	16
FIGURA 2 – Excerto do Enunciado Ampliado da música <i>Chega de Saudade</i> (Tom Jobim.Vinícius de Moraes)	17
FIGURA 3 – Excerto da música <i>Novo Tempo</i> (Ivan Lins/Vitor Martins), ilustrando a convenção rítmico-harmônica	18
FIGURA 4 - Excerto do arranjo para orquestra de sopro, de Goio Lima, da música <i>Madalena</i> (Ivan Lins/Ronaldo Monteiro de Souza)	22
FIGURA 5 – Trecho da introdução da música <i>Ai que saudade d'ocê</i> (Vital Farias)	25
FIGURA 6 – Introdução de <i>O xote das meninas</i> (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)	25
FIGURA 7 – Excerto da música <i>Pela luz dos olhos teus</i> (Vinícius de Moraes), em compasso binário	26
FIGURA 8 – Excerto da música <i>Pela luz dos olhos teus</i> (Vinícius de Moraes), em compasso ternário	26
FIGURA 9 – Cifras do trecho da letra “A lua tal qual a dona do bordel / Pedia a cada estrela fria um brilho de aluguel”, da música <i>O Bêbado e a Equilibrista</i> (João Bosco/Aldir Blanc)	28
FIGURA 10 – Último verso da primeira estrofe de <i>Lígia</i> , na versão de Chico Buarque	31
FIGURA 11 – Último verso da primeira estrofe de <i>Lígia</i> , na versão de Tom Jobim	31
FIGURA 12 – Solo instrumental da gravação de Tom Jobim e frase melódica comum às duas gravações	32
FIGURA 13 – Escalas utilizadas por Marco Pereira nas variações melódicas	34
FIGURA 14 – Introdução do arranjo inaugural da música <i>Na Baixa do Sapateiro</i> (Ary Barroso)	36
FIGURA 15 – Excerto da introdução do arranjo de Marco Pereira da música <i>Na Baixa do Sapateiro</i>	38
FIGURA 16 – Trecho da parte A, do arranjo de Marco Pereira	38
FIGURA 17 – Instância de representação da melodia da parte A do arranjo inaugural (gravação de Carmen Miranda) da música <i>Na Baixa do Sapateiro</i>	39
FIGURA 18 – Instância de representação da melodia da parte A do arranjo de Baden Powell (1975) da música <i>Na Baixa do Sapateiro</i>	40
FIGURA 19 – Instância de representação da melodia da parte A do arranjo de Toquinho da música <i>Na Baixa do Sapateiro</i>	41
FIGURA 20 – Instância de representação da melodia parte A do arranjo de Marco Pereira da música <i>Na Baixa do Sapateiro</i>	42
FIGURA 21 – Excerto do início da parte B da música <i>Na Baixa do Sapateiro</i>	43
FIGURA 22 – Excerto do início da parte B do arranjo de Marco Pereira da música <i>Na Baixa do Sapateiro</i>	43
FIGURA 23 – Excerto da melodia do início da parte A do arranjo	44
FIGURA 24 – Tessitura da melodia do arranjo inaugural – tonalidade de Ré Maior	44

FIGURA 25 – Tessitura da melodia dos arranjos de Reis, Toquinho e Powell (clave de sol 8ª abaixo – para violão) – tonalidade de Ré Maior.....	44
FIGURA 26 – Tessitura da melodia do arranjo de Pereira (clave se sol 8ª abaixo).....	45
FIGURA 27 – Trecho do tema arranjado em baixo cantante e <i>campanellas</i> , por Marco Pereira .....	45
FIGURA 28 – Trecho da introdução em cadenza .....	46
FIGURA 29 – Preparação para o IV .....	47
FIGURA 30 – Final da parte A .....	47
FIGURA 31 – Frase sob escala de Si alterada.....	48
FIGURA 32 - Contraponto .....	48
FIGURA 33 – Compassos 59 a 61 – Harmonizações e reharmonizações.....	49
FIGURA 34 – Breve modulação e retorno a tonalidade .....	49
FIGURA 35 – Encadeamentos e reharmonização do acorde B7.....	50
FIGURA 36 – Compassos 68 e 69 .....	50
FIGURA 37 – Citação à <i>Matinta Perêra</i> .....	51
FIGURA 38 – Citação de <i>Elogie de La Danza</i> .....	52
FIGURA 39 – Trecho do EA de Pedacinhos do Céu .....	54
FIGURA 40 – Compassos 5 e 6 – Início do tema .....	55
FIGURA 41– Compasso 21 – Acréscimo da nota Dó# à melodia .....	55
FIGURA 42 – Compasso 53 – <i>Grupetto</i> .....	56
FIGURA 43 – Variação rítmico-melódica no compasso 125.....	56
FIGURA 44 – Compassos 36 a 38 – Frase melódica e mudança rítmica no acompanhamento .....	57
FIGURA 45 – Compassos 117 e 118 – Variação melódica sob D7(9).....	57
FIGURA 46 – Compassos 7 e 8 – Movimento contrário entre melodia e acompanhamento ..	57
FIGURA 47 – Compassos 39 e 40 – Variações sob os acordes de Em(7M/9) e Bm7(b5) .....	58
FIGURA 48 – Compassos 135 e 136 – Variação em fusas e sextinas .....	58
FIGURA 49 – Compassos 8 e 9 – Mudanças na melodia .....	59
FIGURA 50 – Compasso 25 (121) – Nova variação acrescentando nota .....	59
FIGURA 51 – Compasso 41 – Variação no acompanhamento .....	60
FIGURA 52 – Compasso 137 – Nota Si adiantada e variação em fusas no segundo tempo ...	60
FIGURA 53 – Compassos 10 e 11 – Polifonia oblíqua entre melodia e baixo .....	60
FIGURA 54 – Compasso 26 (idênticos: 42, 58, 122, 138) – Mudança no acompanhamento .	61
FIGURA 55 – Compassos 11 e 12 – Acordes invertidos .....	61
FIGURA 56 – Compassos 27 e 28 – Acordes na posição fundamental .....	61
FIGURA 57 – Compasso 44 – Acompanhamento em sextina .....	62
FIGURA 58 – Compassos 13 a 15 (parte A) – Apresentação do tema .....	62
FIGURA 59 – Compassos 45 a 47 (parte A') – Variação .....	62
FIGURA 60 – Compassos 125 a 127 (parte A'') – Variação .....	63
FIGURA 61 – Compassos 16 e 17 – Trecho de acompanhamento .....	63
FIGURA 62 – Compassos 48 e 49 – Novo acompanhamento .....	64
FIGURA 63 – Compassos 128 e 129 – Acompanhamento em sextinas .....	64
FIGURA 64 – Compassos 18 e 19 – Rearmonização mudando a função do acorde .....	65
FIGURA 65 – Compassos 51 e 52 – Variação sob Mixolídio #4 .....	65

FIGURA 66 – Compassos 130 e 131 – Variação em arpejo sob A7 .....	65
FIGURA 67 – Compasso 20 – Acorde Am7(b5) .....	66
FIGURA 68 – Compasso 52 – Acorde Cm6 .....	66
FIGURA 69 – Compasso 132 – Variação do acorde Cm6 em fusas.....	66
FIGURA 70 – Songbook – Acorde G7 e notas repetidas.....	67
FIGURA 71 – Compassos 30 e 31 – Acorde de Dm7 e variação melódica.....	67
FIGURA 72 – Compassos 62 e 63 – Variação em fusas sob Sol Mixolídio #4.....	67
FIGURA 73 – Compasso 33 – Acorde de Am7(b5) .....	68
FIGURA 74 – Compasso 145 – Arpejo sob o acorde Cm6(9).....	68
FIGURA 75 – Compasso 34 – Acorde G na posição fundamental .....	68
FIGURA 76 – Compasso 146 – Acorde G na primeira inversão .....	68
FIGURA 77 – Compasso 35 – Rearmonização: Cm6.....	69
FIGURA 78 – Compassos 148 a 150 – Utilização de elementos do arranjo inaugural .....	69
FIGURA 79 – Parte A” – Seção de caráter improvisatório.....	70
FIGURA 80 – Compassos 70 e 71 – Rearmonização e harmonização no início da parte B....	71
FIGURA 81 – Compasso 73 – Rearmonização e movimento contrário entre vozes .....	71
FIGURA 82 – Compassos 74 a 76 – Linha cromática no baixo .....	72
FIGURA 83 – Trecho do songbook correspondente aos compassos 78 a 80.....	72
FIGURA 84 – Compassos 78 a 80 – Variações diminuindo valores rítmicos .....	72
FIGURA 85 – Compassos 94 a 96 – Nova variação melódica sobre o tema.....	73
FIGURA 86 – Trecho do <i>songbook</i> correspondente aos compassos 82 a 84.....	73
FIGURA 87 – Compassos 82 a 84 – Variações melódicas sob o trecho.....	73
FIGURA 88 – Compasso 1 a 4 – Introdução .....	75
FIGURA 89 – Compasso 5 a 8 – Rearmonização e movimentação das vozes do acompanhamento.....	75
FIGURA 90 – Compasso 9 a 12 – Harmonização e rearmonização .....	76
FIGURA 91 – Compasso 9 a 12 – Movimentação das vozes .....	76
FIGURA 92 – Compasso 14 – Rearmonização mudando a função do acorde.....	77
FIGURA 93 – Compassos 17 a 20 – Rearmonizações ao final da parte A .....	77
FIGURA 94 – Compassos 21 e 22 – Rearmonização e tensões disponíveis da escala alterada .....	78
FIGURA 95 – Compasso 23 – Rearmonização.....	79
FIGURA 96 – Compasso 24 – Rearmonização no primeiro tempo e harmonização no acorde do segundo tempo.....	79
FIGURA 97 – Compassos 25 a 27 – Frase do original e movimento contrário entre voz do baixo e melodia.....	79
FIGURA 98 – Compassos 29 e 30 – Rearmonização e diferentes tensões disponíveis ao acorde de G.....	80
FIGURA 99 – Compasso 31 – Rearmonização pelo acorde vizinho de terça da tonalidade ...	80
FIGURA 100 – Compassos 33 e 34 – Rearmonização IIm7 pelo V7 e movimento contrário entre vozes.....	81
FIGURA 101 – Compasso 37 – Rearmonização do acorde de C pelo Bm7(b5) .....	81
FIGURA 102 – Compassos 42 a 44 – Progressão harmônica com rearmonizações.....	82
FIGURA 103 – Mudança na figuração rítmica .....	83

FIGURA 104 – Trecho correspondente ao compasso 4 e 5 do arranjo de Marco Pereira .....	83
FIGURA 105 – Compassos 4 a 18 – Mudança rítmica nos compassos 4, 9 e 15 .....	84
FIGURA 106 – Compassos 34 a 38 – Mudança rítmica no compasso 35 .....	84
FIGURA 107 – Compassos 49 a 53 – Mudança rítmica e melodia oitavada no compasso 51 correspondente à variação do compasso 35.....	84
FIGURA 108 – Compassos 74 a 78 – Mudança rítmica e melodia oitavada no compasso 75 correspondente à variação do compasso 35.....	85
FIGURA 109 – Mudança rítmica na melodia da parte C .....	85
FIGURA 110 – Compassos 9 e 10 do original de Canhoto – 12 e 13 do arranjo de Marco Pereira – Mudança rítmica.....	86
FIGURA 111 – Compassos 25 e 26 do original de Canhoto (reapresentação do tema na parte A).....	86
FIGURA 112 – Trechos correspondentes aos compassos 14 a 17 e 30 a 33 do arranjo de Marco Pereira. ....	87
FIGURA 113 – Melodias correspondentes ao início da parte B .....	88
FIGURA 114 – Início da parte C – Mudança melódica seguindo padrão da primeira parte do tema .....	89
FIGURA 115 – Variação melódica referente ao compasso 131 do arranjo de Marco Pereira.	89
FIGURA 116 – Mudança melódica referente ao compasso 177 .....	90
FIGURA 117 – Compassos 51 a 66 – Variações melódicas de caráter improvisatório na primeira repetição da parte B.....	91
FIGURA 118 – Escala de Si Dom Dim.....	91
FIGURA 119 – Trecho do <i>Estudo n° 2</i> , de Villa-Lobos (compassos 9 e 10).....	91
FIGURA 120 – Compassos 51 a 53 – Mudança de posição da mão esquerda.....	92
FIGURA 121 – Compassos 67 a 83 - <i>Bariolage</i> .....	93
FIGURA 122 – Melodia do original nos dois últimos compassos da primeira apresentação do tema na parte A.....	93
FIGURA 123 – Variações nas repetições dos compassos 18 a 20 .....	94
FIGURA 124 – Variações nas repetições dos compassos 9 e 10 .....	95
FIGURA 125 – Variações no acompanhamento na repetição do compasso 23.....	96
FIGURA 126 – Compassos 114 a 117 e variação na repetição nos compassos 148 a 149.....	97
FIGURA 127 – Compassos 154 a 156 como variações na repetição dos compassos 122 a 124 .....	97
FIGURA 128 – Variações no acompanhamento nos compassos 162 a 164 .....	98
FIGURA 129 – Rearmonização ocasionada por mudança melódica .....	99
FIGURA 130 – Rearmonização do IV .....	100
FIGURA 131 – Rearmonização resultando em Dominantes Estendidas .....	100
FIGURA 132 – Compassos 16 e 17 do arranjo de Marco Pereira – Rearmonização adicionando o II <sup>m</sup> 7(b5).....	101
FIGURA 133 – Compassos 32 e 33 do arranjo de Marco Pereira – Rearmonização adicionando o II <sup>m</sup> 7(b5).....	101
FIGURA 134 – Compassos 64 e 65 do arranjo de Marco Pereira - – Rearmonização adicionando o II <sup>m</sup> 7(b5).....	102
FIGURA 135 – Compassos 10 e 11 do arranjo de Marco Pereira – Harmonização do Am ..	102

FIGURA 136 – Compassos 12 a 15 do arranjo de Marco Pereira – Utilização do contraponto original.....	103
FIGURA 137 – Utilização do contraponto original na parte B.....	104
FIGURA 138 – Trecho da introdução do arranjo de Marco Pereira .....	104
FIGURA 139 – Trecho da parte B do Prelúdio nº 4 de Villa-Lobos.....	105
FIGURA 140 – Compasso 22 de <i>Pixinguinha</i> – Mudança na melodia.....	107
FIGURA 141 – Instância de representação – Melodia original correspondente ao compasso 22 do arranjo de Marco Pereira .....	107
FIGURA 142 – Compassos 18 a 21 de <i>Beatriz</i> – Melodia em região aguda .....	107
FIGURA 143 – Compassos 38 a 41 de <i>Beatriz</i> – Melodia oitava abaixo .....	107
FIGURA 144 – Compassos 4 a 11 de <i>Frevo</i> – Melodia dos compassos 5 a 11 em região aguda .....	108
FIGURA 145 – Compassos 51 a 61 – Melodia oitava abaixo nos compassos 54 a 60, correspondentes aos compassos 5 e 11 .....	108
FIGURA 146 — Início da parte A de <i>Ingênuo</i> – Variações melódicas .....	109
FIGURA 147 — Repetição da parte A de <i>Ingênuo</i> – Variações melódicas .....	110
FIGURA 148 – Compasso 12 do arranjo de <i>Modinha</i> – Melodia “original” .....	110
FIGURA 149 – Compasso 20 de <i>Modinha</i> – Variação sob semicolcheias .....	110
FIGURA 150 – Compasso 42 de <i>Modinha</i> – Variação sob quiáteras de 20 .....	111
FIGURA 151 – Compassos 77 a 90 de <i>Luz Negra</i> – Variação com melodia “cantável” .....	111
FIGURA 152 – Compassos 129 a 133 de <i>Cristal</i> – Variação por bloco de acordes.....	112
FIGURA 153 – Compassos 49 a 58 de <i>Ternura</i> – Variação de caráter virtuoso .....	112
FIGURA 154 – Compassos 86 a 95 de <i>Cristal</i> – Variação de caráter virtuoso e por bloco de acordes .....	113
FIGURA 155 – Compassos 52 e 53 de <i>Ternura</i> – Escala menor harmônica sob o Im (Am) .....	114
FIGURA 156 – Escala menor harmônica (Am) sob o V7 (E7).....	114
FIGURA 157 – Compassos 86 a 88 de <i>Cristal</i> – Escala menor harmônica (Dm) sob cadência IIm7(b5) V7 secundária.....	114
FIGURA 158 – Compasso 87 de <i>Ingênuo</i> – Escala menor harmônica (Am) sob o acorde de IIm (Am).....	114
FIGURA 159 – Compasso 145 de <i>Pedacinhos do céu</i> – Variação melódica utilizando escala de Dó menor melódica ao acorde Cm (IVm) .....	115
FIGURA 160 – Escala de Si no modo Lócrio 9 .....	115
FIGURA 161 – Compassos 39 e 40 de <i>Pedacinhos do céu</i> – Variação melódica sob a escala de Si no modo Lócrio 9 (destaque em vermelho).....	115
FIGURA 162 – Escala Lá Mixolídio #4.....	116
FIGURA 163 – Compassos 50 e 51 de <i>Pedacinhos do céu</i> – Variação melódica utilizando a escala Mixolídio #4 sob o acorde de A7.....	116
FIGURA 164 – Escala de F# Dominante Diminuta (Dom Dim) .....	116
FIGURA 165 – Compasso 72 de <i>Choro Negro</i> – Variação melódica sob o acorde de F#7 utilizando a escala Dominante Diminuta.....	116
FIGURA 166 – Escala de Mi Alterada.....	117
FIGURA 167 – Compassos 106 a 108 de <i>Cristal</i> – Variação melódica utilizando a escala de Mi alterada.....	117

FIGURA 168 – Escala Hexafônica (Tons inteiros).....	117
FIGURA 169 – Compassos 79 e 80 de <i>Ingênuo</i> – Utilização da escala Hexafônica (destaque em vermelho).....	118
FIGURA 170 – Compassos 9 a 16 de <i>Beatriz</i> – Polifonia .....	119
FIGURA 171 – Compassos 13 a 16 de <i>Luiza</i> – Condução de vozes .....	119
FIGURA 172 – Compassos 60 a 62 de <i>Modinha</i> – Melhor distinção das vozes e contraponto oblíquo.....	120
FIGURA 173 – Compassos 1 a 5 de <i>Ternura</i> – Contraponto oblíquo ente melodia e voz intermediária.....	120
FIGURA 174 – 5º ao 24º compasso de <i>Emotiva n.º1</i> – Contrapontos .....	121
FIGURA 175 – 29º ao 36º compasso de <i>Beatriz</i> – Variação no acompanhamento no segundo A .....	122
FIGURA 176 – 65º ao 72º compasso de <i>Beatriz</i> – Variação no acompanhamento no terceiro A .....	122
FIGURA 177 – 9º e 10º compasso de <i>Pixinguinha</i> – Primeira apresentação .....	122
FIGURA 178 – 89º e 90º compasso de <i>Pixinguinha</i> – Variação no acompanhamento .....	123
FIGURA 179 – 5º ao 7º compasso de <i>Emotiva n.º1</i> – Início da parte A.....	123
FIGURA 180 – 33º ao 36º compasso de <i>Emotiva n.º1</i> – Harmonização diferente ao primeiro A .....	123
FIGURA 181 – 5º e 6º compasso de <i>Luiza</i> .....	124
FIGURA 182 – Harmonização de Tom Jobim e Marco Pereira correspondentes ao 5º e 6º compasso .....	125
FIGURA 183 – 9º e 10º compasso de <i>Luiza</i> .....	125
FIGURA 184 Harmonização de Tom Jobim e Marco Pereira correspondentes ao 9º e 10º compasso .....	126
FIGURA 185 – 12º compasso de <i>Choro Negro</i> – Acorde de D7/A.....	126
FIGURA 186 – 44º compasso de <i>Choro Negro</i> – Diferentes tensões disponíveis aos acordes na repetição.....	127
FIGURA 187 – 2º compasso de <i>Choro Negro</i> – Acordes na 1ª inversão .....	127
FIGURA 188 – 34º compasso de <i>Choro Negro</i> – Acordes na posição fundamental .....	127
FIGURA 189 – 10º compasso de <i>Choro Negro</i> – Rearmonização funcional .....	128
FIGURA 190 – 52º e 53º compasso de <i>Migalhas de Amor</i> – Acorde Am7(b5) como função de subdominante menor .....	129
FIGURA 191 – 116º e 117º de compasso de <i>Migalhas de Amor</i> – Acorde F7(9/#11) rearmonizando o Am7(b5).....	129
FIGURA 192 – Compassos 32 e 64 de <i>Choro Negro</i> – Rearmonização de V7 por SubV7 ..	129
FIGURA 193 – Compasso 16 de <i>Choro Negro</i> – Rearmonização e condução de vozes.....	130
FIGURA 194 – Instância de representação da frase original da introdução de <i>Luiza</i> .....	131
FIGURA 195 – 1º compasso de <i>Luiza</i> – Elemento da introdução do original.....	131
FIGURA 196 – Compasso 1 a 8 de <i>Beatriz</i> – Introdução semelhante a original.....	131
FIGURA 197 – Compasso 1 a 14 de <i>Cristal</i> – Introdução semelhante a original .....	132
FIGURA 198– compasso 11 a 16 de <i>Modinha</i> – Elementos originais no acompanhamento	132
FIGURA 199 – compasso 46 a 49 de <i>Ingênuo</i> – Frase original antes do início da parte B...	133
FIGURA 200 – Compasso 79 a 86 de <i>Ingênuo</i> – Frases originais .....	133



FIGURA 201 – Compassos 64 a 73 de <i>Ingênuo</i> – Frases originais .....	133
FIGURA 202 – 21º ao 28º compasso de <i>Eponina</i> – Melodia harmonizada somente pelo baixo (em destaque).....	134
FIGURA 203 – 13º ao 16º compasso de <i>Eponina</i> – Acompanhamento mais agudo que melodia (em destaque).....	135
FIGURA 204 – Scordatura no arranjo de <i>Beatriz</i> .....	138
FIGURA 205 – Compasso 11 de <i>Valsinha</i> – Harmônico natural .....	139
FIGURA 206 – Compasso 9 de <i>Carta de Pedra</i> – Harmônico artificial .....	139
FIGURA 207 – 21º e 22º compasso de <i>Pixinguinha</i> – <i>Pizzicato</i> .....	139
FIGURA 208 – 1º ao 4º compasso de <i>Valsinha</i> – <i>Campanella</i> na melodia .....	139
FIGURA 209 – 2º compasso de <i>Manhãs de Sol</i> – <i>Campanella</i> no acompanhamento .....	140
FIGURA 210 – 1º e 2º compasso de <i>Pedacinhos do Céu</i> – <i>Bariolage</i> .....	140
FIGURA 211 – Rasgueio no fim de <i>Na Baixa do Sapateiro</i> .....	140
FIGURA 212 – 50º compasso - <i>Pizzicato Bartók</i> .....	140
FIGURA 213 – 86º compasso de <i>Ingênuo</i> – Mudança de posição em arpejo utilizando corda solta.....	141
FIGURA 214 – 30º a 35º compasso de <i>Na Baixa do Sapateiro</i> – Trecho utilizando o dedo mínimo para execução .....	141

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>1 A IMPORTÂNCIA DO ARRANJO PARA A COMPOSIÇÃO E A CONTINUIDADE DA OBRA .....</b>	<b>12</b>
1.1 APRESENTAÇÃO DOS CONCEITOS .....	12
1.2 O <i>CONTINUUM</i> CRIATIVO .....	24
<b>2 ANÁLISE DOS ARRANJOS .....</b>	<b>33</b>
2.1 NA BAIXA DO SAPATEIRO .....	34
2.1.1 Reorganização dos elementos do “original” .....	36
2.1.2 Mudança estrutural .....	39
2.1.3 Idiomatismo .....	44
2.1.4 Harmonização e Rearmonização .....	46
2.1.5 Citações .....	51
2.2 PEDACINHOS DO CÉU .....	53
2.3 CARINHOSO .....	74
2.4 MANHÃS DE SOL .....	82
2.4.1 Mudança na forma .....	82
2.4.2 Mudanças e variações melódicas .....	83
2.4.3 Variações nas repetições .....	90
2.4.4 Rearmonização .....	98
2.4.5 Utilização dos elementos do original .....	103
2.4.6 Influência de Villa-Lobos .....	104
<b>3 PROCEDIMENTOS MAIS ADOTADOS NA ELABORAÇÃO DOS ARRANJOS .....</b>	<b>106</b>
3.1 MUDANÇAS NA MELODIA E VARIAÇÕES MELÓDICAS DE CARÁTER IMPROVISATÓRIO .....	106
3.1.1 Mudanças na melodia .....	106
3.1.2 Variações melódicas de caráter improvisatório .....	108
3.2 ACOMPANHAMENTO .....	118
3.2.1 Polifonia e contraponto .....	118
3.2.2 Variações do acompanhamento nas repetições .....	121
3.3 HARMONIZAÇÃO E REARMONIZAÇÃO .....	123

3.3.1 Harmonização.....	123
3.3.2 Rearmonização .....	128
3.4 UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS DO ORIGINAL .....	130
3.5 IDIOMATISMO DO INSTRUMENTO .....	134
3.5.1 As tonalidades mais utilizadas .....	134
3.5.2 Recursos técnicos específicos do instrumento .....	138
3.5.3 Técnica alinhada ao arranjo.....	141
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>142</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>144</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>146</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>156</b>

## INTRODUÇÃO

O violão popular brasileiro enquanto solista, principalmente a partir do século XX, funde-se em uma linha tênue na dicotomia erudito/popular. Uma tentativa de explicar essa junção é a existência de duas linhas do violão no Brasil (não se pretende discutir aqui tipologias quanto às diferentes linhas): a do violão acompanhador que tem raiz no choro, no samba e foi posteriormente influenciado pelo *jazz*; e a do violão de concerto, que contou e conta com a contribuição de diversos compositores, violinistas e professores para a afirmação de sua prática, tais como Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Isaias Savio (fundador da primeira cadeira oficial do ensino de violão no país em 1947) Jodacil Damasceno, Henrique Pinto, Turíbio Santos e Fábio Zanon, dentre tantos.

Pode-se dizer que essas duas linhas formam uma terceira linha híbrida que é o violão popular brasileiro solista. Os violonistas da terceira linha (que não deixam de estar na linha dos acompanhadores de música popular) foram responsáveis por uma vasta obra de composições para violão, contribuindo para a literatura do instrumento. Cita-se os nomes de João Pernambuco, Américo Jacomino (Canhoto), Dilermando Reis, Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), Laurindo de Almeida, Baden Powell, Paulinho Nogueira, Raphael Rabello, Paulo Bellinati, Marco Pereira, e tantos outros que igualmente integraram e integram esta linha.

Entretanto, no caso de alguns violonistas, a contribuição para a literatura do violão não se dá somente em composições, mas também em arranjos de músicas populares para o instrumento, como é o caso de Dilermando Reis, Garoto, Laurindo de Almeida, Baden Powell, Paulinho Nogueira, Raphael Rabello, Paulo Bellinati, Marco Pereira. O hibridismo intrínseco a cada violonista desta terceira linha contribuiu e continua contribuindo para uma pluralidade de influências dentro do repertório da música popular brasileira para violão.

A prática desses violonistas, sobretudo a de Marco Pereira serve de motivação para o estudo de arranjos de músicas populares para violão solo e objeto de estudos para a atual dissertação. Dentre tantos violonistas/arranjadores, a justificativa para o recorte em torno dos arranjos para violão solo de Marco Pereira se deve pela importância de sua faceta de arranjador no cenário musical e sua quantidade de arranjos publicados em partituras e outros, embora não publicados, gravados. Isso faz deste artista uma ponte primordial entre os hábitos “eruditos e populares”<sup>1</sup>, se assim o desejarem os leitores deste trabalho, propiciando aos primeiros (os chamados eruditos) o acesso a uma literatura rica do ponto de vista dos

---

<sup>1</sup> Tentando uma breve delimitação destes termos, encara-se aqui o “erudito” como uma prática mais de concerto, enquanto que o “popular” à prática de acompanhador, grupos instrumentais, etc.

improvisadores, através de um repertório criteriosamente escolhido dentre os clássicos da música popular brasileira.

Marco Pereira<sup>2</sup> (1950) é violonista, natural de São Paulo, de renome nacional e internacional e reconhecido por suas várias faces musicais, dentre elas as de concertista, acompanhador no âmbito da música popular, compositor e arranjador. Seus primeiros contatos com a música, ainda quando criança, por meio de seus pais, foram ouvindo os cantores da música popular da *era do rádio*, nomes do tango argentino e da música instrumental ligados ao choro, dentre eles Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim e Garoto. Na adolescência, participou de um grupo em que cantava e tocava guitarra em bailes, com repertório da música *pop*, como Jovem Guarda e *The Beatles*. Logo depois teve contato com a música clássica, chegando a se formar no curso superior de violão erudito do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sob a orientação do violonista Isaías Sávio. Morou na Europa por cinco anos, onde realizou seu mestrado na Universidade de Paris-Sorbonne, sobre a obra para violão de Villa-Lobos, e foi premiado em dois concursos de violão na Espanha (Concurso Internacional de Violão “Francisco Tárrega” e no Concurso Andrés Segóvia). Foi também na Europa que Pereira teve contato com o *jazz*. Em 1980, quando volta ao Brasil, cria na UnB (Universidade de Brasília), os cursos de Violão Superior e de Harmonia Funcional, transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1988, onde atua, até hoje, como professor de Harmonia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A partir de seu retorno ao Brasil, Marco Pereira iniciou sua grande produção artística, com gravação de discos e CDs autorais (solos e camerísticos), participações em CDs e shows de outros artistas do cenário musical brasileiro, chegando a ser premiado duas vezes pelo prêmio *Sharp* (em 1993 no disco *Gal*, de Gal Costa, como “Melhor Arranjador de MPB”, e, em 1994, pelo trabalho *Bons Encontros* em duo com o pianista Cristóvão Bastos, como Melhor Solista/Melhor Disco Instrumental). Participou também de festivais de *jazz*, direções artísticas em projetos musicais e também elaborando materiais didáticos, como os *Cadernos de Harmonia*, em 3 volumes, os livros *Ritmos Brasileiros* e *Sete Cordas – técnica e estilo*, este em parceria com o violonista Rogério Caetano.

Cabe destaque à sua grande produção de composições e arranjos que abrangem músicas para violão em diversas formações (solo, duo, trio, quarteto), música para violão e orquestra, violão e formações de câmara e músicas populares gravadas com grupos de caráter *jazzístico*. A maioria das composições e arranjos, além de gravada foi publicada ora em

---

<sup>2</sup> As informações acerca da biografia de Marco Pereira têm como referência a dissertação de Thomaz (2014) e a biografia descrita no site do violonista.

partituras singulares, ora compiladas, como nos livros *Valsas Brasileiras* e *Cristal* (que acompanham o CD com as gravações), de grande sucesso entre os violonistas.

Toda sua produção continua sendo de suma importância para a música instrumental brasileira e para o violão brasileiro porque, além da qualidade, expande o repertório do violão com inúmeras composições e arranjos, estando sempre presentes, igualmente, em seus concertos e shows. Tal produção está presente também nas práticas dos alunos dos cursos de violão, popular e erudito, nos conservatórios e nas universidades brasileiras de um modo geral. Uma das razões para isso, novamente, é o fato de Marco Pereira publicar seus produtos, aumentando e mantendo, como foi dito anteriormente, a ponte entre as práticas popular e erudita, fazendo com que os violonistas da prática erudita se aventurem na música popular devido à facilidade na apreensão primária desta, que se apresenta grafada nestes arranjos. O hábito do cultivo da música popular via esse repertório acaba por induzir ao gesto de olharmos para nossas produções ao mesmo tempo em que aprendemos a contemplá-las em primeiro plano, em nossos cursos de violão, e não como um complemento formativo ao repertório europeu. Está aí a significância dos arranjos de Marco Pereira, que o diferencia de outros que, igualmente, tenham produções significativas, mas sem o acompanhamento da publicação sistemática das mesmas.

O presente estudo tem por objetivo compreender a elaboração de arranjos de músicas populares para violão solo de Marco Pereira, analisando como ele concebe os elementos musicais existentes em outros arranjos da “Rede Interpoética”<sup>3</sup> (Nascimento, 2011) e os que são elaborados por ele, que provocam um “*continuum* criativo” (id.) na composição. O intuito, portanto, é o de entender como Marco Pereira utiliza todo esse material para a construção de seus arranjos. Variações melódicas, harmonia, polifonia, ritmos, uso do idiomatismo violonístico e efeitos diversos do instrumento são avaliados, considerando a comunicação destes elementos com a rede interpoética e sua contribuição para o *continuum* da obra.

Esta dissertação visa compreender a elaboração dos arranjos para violão solo de Marco Pereira por meio de uma análise sob a perspectiva da “Rede Interpoética” (NASCIMENTO, 2011) de cada arranjo, buscando entender, portanto, como Pereira concebe os elementos musicais existentes em outros arranjos da rede interpoética e os que são elaborados por ele, com uma reflexão posterior sobre a maneira que ele utiliza todo esse

---

<sup>3</sup> Nascimento (2011) sugere este termo para dar a ideia de que os vários arranjos de uma mesma música compõem uma rede, a qual produzira vários elementos para esta obra. E a permanência de tais elementos nos vários arranjos da rede é que indicará o que é “original” da obra.

material para a construção de seus arranjos. Analisar-se-á toda a comunicação de elementos musicais (tais como a harmonia, polifonia, variações melódico-rítmicas, seções de caráter improvisatório, ritmos, levadas, uso do idiomatismo violonístico e efeitos diversos ao instrumento, dentre outros) com a rede interpoética, assim como as ilustrações do primeiro capítulo.

Para o cumprimento desses objetivos, realizou-se observações e estudos dos arranjos utilizando, parcialmente, o modelo analítico de Tagg (1982) – tal qual no trabalho de Nascimento (2011), em que foram analisadas obras de Cyro Pereira valendo-se deste mesmo método. Tagg propõe um método que analisa a composição popular comparando-a com outras músicas de características similares. Entretanto, utilizar-se-ão as ferramentas deste método para analisar os arranjos de Marco Pereira em comparação com os demais arranjos da rede interpoética de determinada música.

Na revisão de literatura foram abordados trabalhos relacionados a arranjo e ao violonista Marco Pereira, mas que também contribuem para a análise dos arranjos, auxiliando na conceituação dos termos e na avaliação dos procedimentos técnicos para a elaboração dos mesmos. Dentre os trabalhos sobre arranjos específicos para violão solo, partiu-se da dissertação de mestrado de Lima Junior (2003), *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*, que tem como objetivo a investigação de uma possível sistemática capaz de “orientar os procedimentos necessários à realização de canções populares para violão solo” (p. 6). Os procedimentos tratados são: escolha de repertório, a escolha da tonalidade, harmonização e reharmonização, escolha de textura, e acompanhamento. Outros trabalhos sobre arranjo contidos na revisão são os de Carlos Almada (2000), intitulado *Arranjo*, e de Ian Guest (2006), intitulado *Arranjo, Método Prático* (em três volumes). Esses trabalhos são métodos didáticos sobre arranjo. Há, também, quatro trabalhos sobre o violonista Marco Pereira. Dois são de Julio Lemos: os artigos (1) *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* (2012); (2) *O idiomatismo presente na composição para violão solo “Samba Urbano” de Marco Pereira* (2013); (3) o terceiro trabalho é de Rafael Thomaz (2014), com o título de *A linguagem musical e violonística de Marco Pereira – Uma simbiose criativa de diferentes vertentes*; e (4) *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*, de Brent Lee Swanson.

O primeiro procedimento adotado para a realização das análises foi coletar todos os arranjos de Marco Pereira, as gravações dele destes arranjos e as partituras disponíveis,

para a audição e leitura de todos eles. Em levantamento dos arranjos elaborados por Marco Pereira, chegou-se ao número de 24, a saber:

- 1) *Pixinguinha* (Radamés Gnattali)
- 2) *Cristal* (César Camargo Mariano)
- 3) *Luz negra* (Nelson Cavaquinho e Amancio Cardoso)
- 4) *Ingênuo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
- 5) *Migalhas de amor* (Jacob do Bandolim)
- 6) *Pedacinhos do céu* (Waldir Azevedo)
- 7) *Ternura* (K-Ximbinho)
- 8) *Choro negro* (Paulinho da Viola e Fernando Costa)
- 9) *Beatriz* (Edu Lobo e Chico Buarque)
- 10) *Eponina* (Ernesto Nazareth)
- 11) *Manhãs de Sol* (Américo Jacomino [Canhoto])
- 12) *Carta de Pedra* (Guinga e Aldir Blanc)
- 13) *Valsinha* (Chico Buarque e Vinícius de Moraes)
- 14) *Emotiva nº1* (Hélio Delmiro)
- 15) *Luiza* (Tom Jobim)
- 16) *Na baixa do sapateiro* (Ary Barroso)
- 17) *Mulher rendeira* (Zé do Norte)
- 18) *Frevo* (Egberto Gismonti)
- 19) *My funny Valentine* (Rodgers e Hart)
- 20) *Lamentos* (Pixinguinha)
- 21) *Modinha* (Tom Jobim)
- 22) *Carinhoso* (Pixinguinha)
- 23) *Se ela perguntar* (Dilermando Reis)
- 24) *Flor do Aguapé* (Dilermando Reis)

Da lista citada, apenas não estão publicados os arranjos das músicas *Na baixa do sapateiro*, *Se ela perguntar* e *Flor do Aguapé*. Entretanto, seguindo um dos critérios de seleção dos arranjos de Marco Pereira a serem analisados para este trabalho, conforme será visto oportunamente realizou-se a transcrição de partitura no arranjo de *Na Baixa do Sapateiro*, presente como apêndice ao final desta dissertação.

Pesquisou-se também a primeira gravação de cada música e demais arranjos importantes da rede interpoética. Considerar um ou outro arranjo importante pode ser relativo. O critério de escolha foi feito pelo renome do artista que gravou e/ou sucesso de determinada



gravação, uma vez que isso pode influenciar diretamente na escuta do arranjador, contudo não se pretende comprovar que determinada gravação possa ter influenciado a elaboração de algum arranjo de Marco Pereira.

Outro entendimento relevante é o de que as demais gravações da rede interpoética escolhidas para comporem as análises dos arranjos não necessitam de transcrições integrais para a realização de tal tarefa, o que seria demasiadamente extensa, pois o que se transcreve de música popular nem sempre é exatamente o que soa (veremos isto oportunamente também). Os materiais produzidos para auxílio das análises e a título de ilustração para a redação da dissertação são as denominadas “instâncias de representação” (ARAGÃO, 2001), ou melhor, “Instâncias Provisórias de Representação” (NASCIMENTO, 2011), uma vez que sua construção dá-se especificamente pelo pesquisador.

Ao analisar os arranjos, pretende-se narrar os resultados encontrados de diferentes maneiras. A primeira é a organização de um capítulo que descreva os procedimentos comuns aos arranjos de Marco Pereira, tais como as variações melódicas, as partes de improviso, harmonizações e rearmonizações, polifonia, ritmos, levadas, uso de determinados idiomatismos violonísticos e efeitos diversos ao instrumento. A segunda maneira é a organização de um capítulo redigindo as análises de determinadas peças detalhadamente, demonstrando os elementos surgidos na rede interpoética considerados por Marco Pereira, assim como os que ele elabora. As peças selecionadas seguem um critério de escolha:

- 1) *Na Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso – complexidade, ostinato e citações;
- 2) *Pedacinhos do céu*, de Waldir Azevedo – variações melódicas de caráter improvisatório;
- 3) *Carinhoso*, de Pixinguinha – rearmonização;
- 4) *Manhãs de sol*, de Américo Jacomino – arrojo no discurso original alinhado ao gênero (a chamada modernização da obra pelo arranjador<sup>4</sup>).

O referencial teórico é apresentado no primeiro capítulo, conceituando os termos necessários à compreensão desta narrativa e para uma reflexão acerca do termo ‘arranjo’, delimitando o entendimento deste termo nesta pesquisa. Não se pretende conceituá-lo, mas delimitá-lo ressaltando indiretamente a importância do arranjo na composição popular, compartilhando as ideias de Nascimento (2011) e Aragão (2001) sobre a coletividade na

---

<sup>4</sup> Tanto no encarte de seu CD sobre a obra de Dilermando Reis, *Dois Destinos* (2016), quanto no documentário a respeito deste material no youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=MPDLoNEcUI&t=21s>) (acesso em julho de 2016), Marco Pereira menciona seu intento em modernizar a obra de Dilermando Reis tal qual o mesmo possivelmente faria nos tempos atuais. Partindo deste raciocínio e constatando o mesmo processo em outros trabalhos, podemos entender e denominar esta abordagem de modernização como uma frente de atuação de Marco Pereira ao conceber seus arranjos.

elaboração do arranjo para a construção da obra popular. Esta discussão também pretende advogar sobre a importância do arranjo na composição popular, compartilhando a ideia desses autores a respeito de uma coletividade na elaboração do arranjo para a construção da obra de música popular.

O segundo capítulo consiste nas análises detalhadas dos arranjos de *Na Baixa do Sapateiro*, *Pedacinhos do Céu*, *Carinhoso* e *Manhãs de Sol*, mostrando a elaboração de elementos que suscitam da rede interpoética e os demais que advêm de sua criação e contribuem como mais um arranjo para esta rede.

E no terceiro e último capítulo, após o estudo no capítulo 2, dos procedimentos que em tese abrangem as distintas frentes musicais de Marco Pereira como arranjador, segundo os próprios critérios de escolhas das então quatro peças, passou-se a apresentar a aludida representatividade de procedimentos nos demais arranjos, agregando explanações específicas sobre os mesmos.

E, reiterando, o Apêndice da dissertação traz a transcrição de *Na baixa do sapateiro*. Há também no Apêndice a transposição do original da peça *Manhãs de Sol*, de Canhoto, na tonalidade de Mi Menor (a mesma do arranjo de Marco Pereira), afim de uma melhor visualização para análise. E o original de *Manhãs de Sol* está no anexo.

## 1 A IMPORTÂNCIA DO ARRANJO PARA A COMPOSIÇÃO E A CONTINUIDADE DA OBRA

### 1.1 APRESENTAÇÃO DOS CONCEITOS

Este capítulo apresenta conceitos básicos e desdobramentos ligados à relação composição-arranjo-interpretação próprios do exercício da música popular, tendo em vista o entendimento da produção musical do violonista Marco Pereira, em particular, sua frente como arranjador. Para tanto, cita-se logo abaixo a letra da canção *Rubato*<sup>5</sup>, cujo teor por si só, ilustra as etapas, via de regra, de produção de um arranjo. Far-se-á o uso desta letra abaixo e de outras, oportunamente, para explicar como se dão as influências entre as etapas de produção de um arranjo, mas podendo este se dar em quaisquer formações musicais e também compreender influências de processos musicais.

#### *Rubato*

*(Jorge Helder / Chico Buarque)*

*Aurora, eu fiz agora  
Venha, Aurora, ouvir agora  
A nossa música  
Depressa, antes que um outro compositor  
Me roube e toque e troque as notas no songbook  
E estrague tudo e exponha na televisão  
O nosso amor  
A nossa íntima canção  
Os nossos segredos escancarados  
Nos trinados de um ladrão  
Que vai cantando sem pudor  
A minha última canção  
Venha, meu amor, venha ouvir, Aurora  
A nossa música*

---

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mcrWQL3kT3c&feature=youtu.be>

*Mas só se for agora*  
*Venha ouvir sem mais demora*  
*A nossa música*  
*Que estou roubando de outro compositor*  
*E já retoco os versos com maior talento*  
*Dou um polimento e exponho na televisão*  
*O nosso amor*  
*A nossa íntima canção*  
*As nossas mais tórridas confidências*  
*Para audiências mundo afora*  
*E vai lançar seu nome, Amora*  
*A minha última canção*  
*Venha, meu amor, venha ouvir, Amora*  
*A nossa música*

*O nosso amor*  
*A nossa íntima canção*  
*Com nossos segredos, os mais picantes*  
*Nos rompantes de um tenor*  
*Que vai cantando com tremor*  
*A minha última canção*  
*Venha, meu amor, venha ouvir, Teodora*  
*A nossa música*

*Rubato*, música de Jorge Helder, uma marcha-rancho em compasso ternário e letra de Chico Buarque, expressa um pouco do que acontece na relação entre compositores, intérpretes e, de maneira implícita, arranjadores da música popular. O personagem da primeira estrofe de *Rubato* que compusera uma música sobre seu relacionamento amoroso com sua companheira “Aurora” tem o desejo de mostrar sua composição à sua amada o quanto antes, prevendo que sua música seja gravada por outrem e que suas notas, mesmo registradas em um *song book*, sejam trocadas, “estragando tudo”, perdendo algumas características de sua composição. Já na segunda estrofe, o personagem é um intérprete que gravou a canção e, assim como previa o compositor, esse intérprete faz mudanças em sua música, inclusive troca o nome de sua amada para “Amora”. Porém, na visão do intérprete, ele está ‘retocando’ os

versos, dando ‘polimento’ à composição. Na terceira estrofe, pode-se pensar ter, ainda, a figura de um novo intérprete para esta música, com outras mudanças na composição, por exemplo, outro nome da amada, que agora passa a se chamar “Teodora”.

A figura do arranjador estaria oculta entre o compositor e o intérprete, ou, melhor dizendo, entre a composição e a interpretação. Embora ofuscada na música popular e nem sempre reconhecida a sua importância, a tarefa do arranjador é fundamental na construção da obra popular. Nascimento (2011, p. 6) afirma o arranjador ser “*tão autor quanto o intérprete de música popular e quase tão autor quanto o compositor erudito*” (grifos do autor). Isto porque os ‘retoques’, os ‘polimentos’ na composição não é somente tarefa do intérprete, mas também do arranjador, inclusive a maior tarefa é de responsabilidade do último. E o que este capítulo busca tratar é a importância do arranjo e do arranjador para a composição na música popular, tanto na construção quanto na continuidade de uma obra.

Zamprona (1996), em seu artigo intitulado *Onde está a música?*, provoca a indagação explícita no título do artigo, mais precisamente no universo da música erudita, refletindo que a música poderia estar na ideia do compositor, na partitura, no momento da execução, na escuta do ouvinte. Poder-se-ia fazer também semelhante indagação e refletir “onde está a **composição** na música popular”. Estaria ela concretizada somente na criação do próprio compositor (como na do personagem da primeira estrofe de *Rubato*)? Mas, e as mudanças provocadas pelos intérpretes (assim como na segunda e terceira estrofe de *Rubato*)? Poderiam elas ser consideradas parte da composição ou não? O que mais pode estar entre a composição e a interpretação?

Nascimento (2011) narra uma situação comum no universo da canção popular, a qual descrevo de forma resumida para auxiliar nessa reflexão: um músico compõe uma canção, concebendo-a do “universo sonoro disponível” (Aragão, 2001, p. 20) e de toda sua experiência, tanto musical quanto social. Comumente, ele idealiza a composição por meio de uma melodia com a letra (ou a letra fica a cargo de um parceiro, existindo uma coletividade na composição) e da harmonia para a melodia. Pode ser que o compositor elabore alguns elementos que deseja para sua música, porém nem sempre define todos os que serão necessários para a execução – “nem se espera isso dele” (ARAGÃO, 2001, p.18), pois não é na composição que ele irá definir toda a sua obra (NASCIMENTO, 2011, p.24), emoldurando-a como numa composição “erudita”. Essa omissão por parte do compositor é proposital, pois ela espera por novos parceiros e é ela quem irá possibilitar “novos arremates” (NASCIMENTO, 2011, p.19) à sua obra. Isso justifica o porquê do personagem da primeira

estrofe de *Rubato* (o compositor), mesmo depois de findada sua composição, esperar por mudanças em sua música.

Depois disso, pode ser que um intérprete ou até mesmo o próprio compositor tenha a intenção de gravá-la. Para que um deles possa gravar a música é necessário, então, que haja o “arremate” na composição, já que ela não possui todos os elementos necessários para sua execução. Por exemplo, não se têm ainda definidas a forma sobre qual a música será apresentada, as introduções, as convenções rítmico-melódicas, o acompanhamento, os instrumentos que executarão a obra, e nem mesmo a tonalidade que o cantor tem intenção de gravar. É nesse momento, então, que o compositor encontrará parceiros para continuar a ‘compor’ a sua obra, e dentre estes parceiros, o primeiro é o arranjador, que irá elaborar o “arranjo inaugural”<sup>6</sup> (NASCIMENTO, 2011) para sua composição. Será desse último a tarefa de elaborar todos os elementos citados, dentre outros mais, para que a composição esteja completa para ser executada.

Geralmente antes de iniciar o arranjo, a primeira coisa a se fazer, caso o compositor não a tenha feito, é a transcrição da composição para a partitura, podendo ser realizada pelo próprio arranjador, um produtor musical ou qualquer outro músico apto à tarefa. O produto dessa transcrição apresenta o “Enunciado Simples (ES)” da canção que é a notação da melodia e letra cifrada, quando capturada a “unidade formal mínima da canção, ou seja, a extensão que vai do início da melodia até o ponto em que começaria tudo outra vez numa hipotética repetição da letra” (NASCIMENTO, 2011, p. 24).

Embora os *songbook's* de artistas brasileiros produzidos por Almir Chediak evidentemente não terem como objetivo a transcrição das músicas para uma posterior elaboração dos arranjos inaugurais, pois foram produzidos após o lançamento das canções (em LP ou CD), em alguns casos podem servir como exemplo de Enunciado Simples. Para ilustrar um desses casos, logo em seguida, na Figura 1, há um excerto da música *Eu sei que vou te amar*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, contida no *Songbook Tom Jobim, volume 2*, que registra a melodia da música do início ao fim, além da harmonia em cifra, mas sem mencionar repetições, introduções, nem outros elementos a mais da composição ou do arranjo, cabível de ser um exemplo de um ES.

---

<sup>6</sup> Termo proposto por Nascimento (2011) para designar o primeiro arranjo de uma composição popular, a fim de evitar “arranjo original” para a mesma designação, pois nem sempre a primeira gravação, aquela do arranjo inaugural, é tida como a original, podendo outra se impor a ela.

FIGURA 1 – Enunciado Simples de Eu sei que vou te amar (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)  
 Fonte: CHEDIAK. Songbook Tom Jobim, volume 2 (1994).

Como já dito, pode ser que o compositor defina as repetições que ele deseja para sua música, crie uma introdução menos ou mais elaborada, e/ou defina algum outro elemento, por exemplo, uma frase melódica em determinada passagem – o que geralmente acontece quando o próprio compositor é quem irá gravar a sua música. Quando há a transcrição de algum desses elementos o registro passa a ser do “Enunciado Ampliado (EA)”, que é composto pelas estruturas do Enunciado Simples justapostas as “repetições integrais e/ou parciais, introdução e demais passagens complementares” (NASCIMENTO, 2011, p.24).

Nos *Songbook's* produzidos por Chediak pode-se também ter exemplos de Enunciado Ampliado, que na maioria das vezes indicam as repetições contidas na música. Em menor quantidade de vezes Chediak traz a melodia principal da introdução com harmonia em cifras, e, em raras vezes, transcreve algumas passagens complementares (frases instrumentais, convenções rítmicas).

A Figura 2 é um trecho do Enunciado Ampliado da música *Chega de Saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, também retirado do *Songbook Tom Jobim, volume 2*, que apresenta além do ES, a transcrição da melodia do solo da introdução e indicações as repetições da música.

FIGURA 2 – Excerto do Enunciado Ampliado da música *Chega de Saudade* (Tom Jobim.Vinícius de Moraes)  
Fonte: CHEDIAK. *Songbook Tom Jobim*, volume 2 (1994).

A figura a seguir (Figura 3), de um trecho inicial da música *Novo Tempo*, de Ivan Lins e Vitor Martins, retirada do *Songbook Ivan Lins, volume 1*, tem a intenção de ilustrar a convenção rítmico-harmônica (destaque em vermelho) transcrita em seu EA.



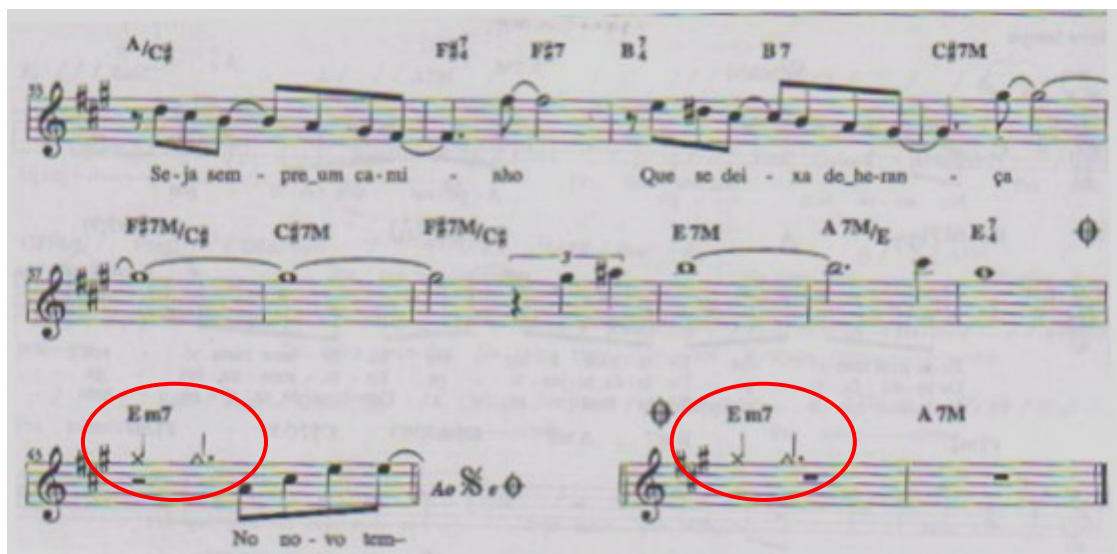


FIGURA 3 – Excerto da música *Novo Tempo* (Ivan Lins/Vitor Martins), ilustrando a convenção rítmico-harmônica  
 Fonte: CHEDIAK. *Songbook* Ivan Lins, volume 1

A transcrição do ES ou EA nem sempre é fundamental para a elaboração do arranjo, porém fazê-la pode ser de desejo do arranjador que ambiciona uma elaboração mais suntuosa da música – alguns arranjadores transcrevem em partitura as suas elaborações distribuídas em partes para cada instrumentista que participará da gravação ou apresentação da música; outras vezes o arranjador apenas orienta os elementos de seu arranjo para os instrumentistas no momento da gravação ou do ensaio para um show, o que é chamado de *head arrangement*.

Usando a música erudita para comparação, numa concepção romântica, o trabalho do compositor erudito engloba toda a criação da obra, concebendo-a com quase todas as especificações, definindo todos os elementos da composição e transportando para a partitura a maneira mais fiel da obra concebida em sua mente. Cabe ao intérprete buscar executá-la o mais próximo do que pedido. Já na música popular, não é na composição que o compositor irá definir todos os elementos para a execução de sua música. O compositor é o criador da ideia primeira, idealizando a melodia (com letra, caso seja uma canção – ou fica a cargo de um parceiro), a harmonia de sua música (que nem sempre será igual ao do arranjo inaugural) e, por vezes, alguns poucos elementos que deseja para sua obra. Tentando simplificar, é como se o compositor erudito respondesse pela composição e o arranjo da obra, enquanto que, na música popular, essa tarefa é dividida entre duas pessoas – o compositor e o arranjador, sendo o arranjo “condição para a existência de uma obra popular” (ARAGÃO, 2001, p. 25).

A partitura na música erudita pode ser considerada uma “instância de representação do original”, ou seja, mesmo “não sendo um registro totalizante e

absolutamente fiel do que acontecerá na execução de uma obra”, ela aponta todas as notas que devem ser executadas e é onde estão expressas as intenções do compositor, o que irá possibilitar “que elas sejam alcançadas e compreendidas pelos intérpretes para execução da performance” (ARAGÃO, 2001:16). O mesmo não vale para a composição na música popular, ainda que a composição seja transcrita para a partitura, como nos exemplos anteriores de ES e EA, não há uma “instância de representação do original”, pois a partitura não consegue registrar o que realmente soa a execução da obra e os elementos que irão configurar o “original” da obra não estão ainda todos contidos nela.

Aragão (2001), acerca da falta de representação do original, propõe o termo “virtual” para representar a composição popular, com a justificativa de que para se potencializar ela precisa não apenas de ser executada (como na música clássica), mas também de um arranjo, pois este se faz necessário para a definição dos elementos não elaborados pelo compositor. Ou seja, enquanto que na música clássica a dinâmica de “construção” da obra se dá na composição e execução, na música popular ela necessita de três etapas: “composição, arranjo e execução” (ARAGÃO, 2001, p. 18). Apesar de uma semelhança nas etapas da composição entre a música clássica e popular, há a diferença que a ação do compositor popular gera “apenas alguns dos elementos que serão necessários na execução” (ARAGÃO, 2001, p. 22), enquanto que o compositor erudito os define em sua totalidade. Assim, o que pode representar a obra popular, por exemplo, a grade de partitura do arranjo, ou uma gravação, ou a até mesmo a oralidade, é uma “instância de representação do arranjo” (ARAGÃO, 2001), podendo esta se dar por vários meios.

Desta maneira pode-se dizer que a partitura de um ES ou de um EA representa o “original virtual” da música, sendo ela, então, uma “instância de representação do original virtual”, pois se “virtual” é composto apenas da melodia e harmonia da música ele está representado no ES, e se o “virtual” se compõe de outros elementos ele pode ser representado por um EA.

Por adotar neste trabalho o termo “arranjo inaugural” para designar o primeiro arranjo concebido para uma composição, para designar a instância de representação deste, pode ser cabível a terminologia “instância de representação do arranjo inaugural” para conceituá-la, opondo-se a “instância de representação do arranjo original” conceituada por Aragão (2001) – que é um trabalho anterior ao de Nascimento (2011).

Cita-se uma observação de Aragão (2001), mudando o exemplo dado por ele sem mudar o teor do assunto. O exemplo em questão era sobre as partituras de peças compostas por Ernesto Nazareth, que substitui-se pelas partituras de peças **compostas** por Marco Pereira.

Elas podem ser consideradas instâncias de representação do original, devido o elo de Marco Pereira com a música clássica, causando um “hibridismo” (PIEIDADE *apud* THOMAZ, 2014) entre o “popular e o erudito” em sua música, por apresentar a composição que indica o material de forma mais fixa, embora popular, concebendo um “arranjo determinado”<sup>7</sup> (NASCIMENTO, 2011) e estando a composição e o arranjo ligados a uma mesma figura e vinculados no mesmo processo da criação. Entretanto suas músicas são revisitadas por outros intérpretes, e até por ele mesmo, com releituras do “original”. Como ilustração, podem ser mencionadas as músicas *Bate-coxa*, *Seu Tônico na Ladeira*, *Tempo de Futebol*, *Flor das águas*, dentre outras, que frequentemente são revisitadas por Marco Pereira com novos arranjos, inclusive para instrumentações diferentes.

A partir dessa narrativa, pode-se considerar o arranjo parte indispensável da composição popular, afirmando que ele também é a composição da obra – respondendo parte da indagação feita mais ao início do capítulo, “onde está a **composição** na música popular”. Entretanto, essa resposta não se acaba aqui. Quando dita-se aqui que “os ‘retoques’, os ‘polimentos’ na composição não são somente tarefa do intérprete, mas também do arranjador, inclusive a maior tarefa é de responsabilidade do último”, pretende-se não excluir a parte que cabe ao intérprete na construção da obra.

A fase da execução na música popular, que é responsável pelo(s) intérprete(s), também pode contribuir para a construção da obra, elaborando e definindo elementos da composição, porém, em todos os casos ela está atrelada a fase de arranjo. Um primeiro exemplo disto é quando o próprio intérprete é o “arranjador momentâneo” (ARAGÃO, 2001) e elabora o arranjo de maneira improvisada partindo apenas de alguns elementos do original virtual. Esse exemplo encaixa-se também quando as três fases (composição, arranjo e execução) estão acopladas, bem comum aos *cantautores*, pois da mesma maneira o intérprete ira elaborar o arranjo no momento da execução.

Nascimento (2011) enquadra estes exemplos dentro de uma “tipologia de arranjo” denominada “arranjo instantâneo”, que é quando o arranjo é “realizado no momento em que é executado e no qual o que preexiste é apenas o Enunciado Simples” (id. p.8), ou seja, apenas preexiste a música enquanto “virtual” e a criação do arranjo fica a cargo do(s) músico(s) que a executa(m), sendo que o arranjo inaugural, ou qualquer outra versão, é tomado apenas como inspiração.

---

<sup>7</sup> “Quando a partitura é concebida totalmente e em detalhes pormenorizados, aos quais o músico que a executa tem que se ater” (NASCIMENTO, 2011, p.8). Este conceito é umas das “tipologias de arranjo”, que se enquadra dentro do “grau de predeterminação”.

Embora em todos esses casos os créditos de arranjo possam ser dados a apenas a um indivíduo, nem sempre arranjar é um trabalho individual, que por vezes envolve uma coletividade. É muito comum na música popular haver contribuição dos instrumentistas na elaboração do arranjo no momento da execução, uma vez que podem existir partes abertas ao improviso ou a criação dos instrumentistas, ou mesmo um acompanhamento definido por cifras para instrumentos harmônicos – quando o encadeamento dos acordes fica a cargo do instrumentista. Nascimento (2011), em suas tipologias de arranjo, classifica este tipo de arranjo como “aberto”: “quando o que se faz soar tem partes indeterminadas a cargo da criação/execução dos músicos participantes do intento fonográfico” (p.8).

A figura 4, trecho de um arranjo para orquestra de sopro, de Goio Lima da música *Madalena* (de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza) ilustra um arranjo “aberto”, que, embora as partes dos instrumentos de sopro estejam todas definidas, as partes da bateria (*drumset*) e guitarra (*guitar*) não estão em totalidade. À bateria cabe somente a indicação de “Samba Salseado” e à guitarra as cifras (em outros trechos do arranjo há algumas convenções rítmicas escritas para a bateria, e em outros a guitarra fica a cargo de executar a melodia, que aparece escrita em sua parte). Embora haja a indicação de que se deva tocar um “samba salseado”, o instrumentista irá executá-lo em sua concepção (claro que mantendo a rítmica que caracteriza o “samba salseado”), livre para criar elementos cabíveis, como viradas em diferentes configurações das peças da bateria. A guitarra, que também tem definida, pelas cifras, a harmonia que deve ser executada, o encadeamento dos acordes fica responsável pelo instrumentista, assim como a levada rítmica, que embora deva seguir o “samba salseado”, irá resultar de sua concepção.

The image displays a musical score for a woodwind and brass ensemble. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The instruments listed on the left are: Flauta 1, Flauta 2, Flauta 3. G, Flauta 4, Clarinete 1, Clarinete 2, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Trompete 1, Trompete 2, Trompa, Trombone 1, Trombone 2, Bass Trombone, Drumset, and Guitar. The score is divided into four measures. The first measure is labeled 'Samba Salseado'. The second measure is labeled 'G7M(6/9) Am7(11) D7(b9)'. The third measure is labeled 'G7M(6/9) Am7(11) D7(b9)'. The fourth measure is labeled 'G7M(6/9) Am7(11) D7(b9)'. The guitar part is marked with a '8' at the bottom of the first measure.

FIGURA 4 - Excerto do arranjo para orquestra de sopro, de Goio Lima, da música *Madalena* (Ivan Lins/Ronaldo Monteiro de Souza)

Diante de toda essa discussão, a fim de concluir sobre a indagação ‘onde está a **composição** na música popular’, pode-se dizer que ela está nas três etapas da dinâmica –

composição, arranjo e execução, pois todas contribuem para a construção da obra. Sob esse pensamento de que em todas essas fases há “contribuições autorais (mesmo que sem ter esse crédito), que somadas codificam aquela nova obra como tal”, Nascimento (2011, p. 6) formula a ideia de que existe um “coletivo autoral”. É uma maneira de tentar dar os créditos da construção da obra a todos os participantes, uma vez que os elementos elaborados por algum deles, em algum momento da dinâmica, podem construir a ideia do original da obra.

Toda reflexão descrita até aqui teve a intenção de elucidar o conceito de arranjo de que se trata neste trabalho, além de mostrar a concepção de composição na música popular e a importância do arranjo e do arranjador dentro deste processo, que acaba, até mesmo, assumindo o papel de ‘autor’ da obra ao lado do compositor.

## 1.2 O *CONTINUUM* CRIATIVO

Apresentada no início do capítulo, a música *Rubato* tem na terceira estrofe uma segunda interpretação para a canção. Pode-se supor, pela letra de Chico Buarque, que essa nova interpretação traz novos elementos para a música, com mudanças na letra, novamente mudando o nome da ‘amada’, e ares ‘líricos’ por ser cantada com impostação de tenor.

Uma nova interpretação de uma música é algo extremamente comum no universo da música popular, pois é uma maneira de o músico expressar como a obra foi recebida por ele, imprimindo na reelaboração sua marca estilística. Assim, como uma primeira interpretação de uma composição necessita de um arranjo para se potencializar, uma nova interpretação que deseja contribuir com elementos novos à composição também necessita de um novo arranjo.

Um novo arranjo para uma música pode trazer ou não determinados elementos de arranjos já existentes. Pode ser que o arranjador parta do ES da composição desconsiderando os elementos elaborados em outros arranjos, ou pode se comunicar com o arranjo inaugural ou com os demais arranjos. A comunicação entre os elementos elaborados em vários arranjos para uma música sugere a existência de uma “rede interpoética<sup>8</sup>”, sendo ela o que irá “construir os significados e a imagem da obra ‘original’” (NASCIMENTO, 2011, p. 30), pois é ela que irá demonstrar os elementos relevantes dos arranjos que a compõem. Aceitando exemplos do trabalho de Nascimento, as músicas *Aquarela do Brasil* (de Ary Barroso) e *Detalhes* (de Roberto Carlos e Erasmo Carlos), tem suas introduções marcantes que podem ser consideradas como original da obra, vista suas permanências em regravações.

Buscando oferecer novas ilustrações para este trabalho, seguem-se outros exemplos. A música *Ai que saudade d’ocê*<sup>9</sup>, de Vital Farias, tem em seu arranjo inaugural, no álbum *Sagas Brasileiras*, uma melodia em determinado trecho de sua introdução apresentada na figura a seguir (Figura 5).

---

<sup>8</sup> A rede interpoética “constitui-se de toda *concriação* que há em torno de uma canção ou tema instrumental, da criação coletiva em um fonograma ao coletivo de fonogramas da obra que pode surgir no tempo” (NASCIMENTO, 2011, p. 30).

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qSUjo2a8UHo>



FIGURA 5 – Trecho da introdução da música *Ai que saudade d'ocê* (Vital Farias)

Trata-se de uma melodia também muito marcante, que assim que anunciada (ao seu público) remete imediatamente a tal canção. Justifica-se essa afirmação e a importância deste elemento as tantas outras gravações dessa mesma canção por outros artistas, como Geraldo Azevedo, Elba Ramalho, Zeca Baleiro, dentre outros. Sendo assim, a significação desse elemento dentro da rede interpoética acaba configurando-o como do original da obra.

Pode-se dizer o mesmo do solo instrumental na introdução de *O xote das meninas*<sup>10</sup>, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas. Encontrar um arranjo que não cite esta melodia da introdução do inaugural de Gonzaga torna-se muito difícil. Certamente é um elemento que se configura como do original da obra. A título de ilustração é apresentada esta introdução (em Enunciado Simples) na Figura 6.



FIGURA 6 – Introdução de *O xote das meninas* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

Se por um lado os novos arranjos provocam uma continuidade na composição com a elaboração de novos elementos, causando interferências na obra, por outro eles contribuem para a consolidação dos elementos do “original da obra”. A reutilização dos elementos dos demais arranjos da rede interpoética faz com que se consolide uma noção de “original” da obra. Esta seria a ideia do “*continuum* criativo” [Nascimento (2011)]: caracteriza-se pelas mudanças de elementos que um arranjo, que não o inaugural, provoca a este, e a permanência dessas mudanças ganha status de original.

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9XUEV85Hhog>



Nascimento (2011), para ilustrar o *continuum* criativo, oferece exemplos de interferências no arranjo causadas por: mudança de letra para outra língua, mudança de instrumentos, mudança de tonalidade, alterações melódicas, mudanças de andamento, “métrica derramada”, “emissão vocal (timbre e inflexão)”, acréscimo de *blue note*, rearmonização, supressão (corte de repetições indesejadas, compassos de espera, versos da letra).

O *continuum* é verificável quando um elemento elaborado em um arranjo causa influências em interpretações posteriores, pois significa que este foi tomado como algo importante à obra. A canção *Pela luz dos olhos teus*<sup>11</sup>, de Vinícius de Moraes, pode tentar ilustrar esta afirmação. Seu primeiro registro fonográfico, gravado pelo próprio Vinícius, está no LP *Bossa Nova Mesmo*, de 1960, com faixas gravadas por diversos artistas da Bossa Nova. A composição de Vinícius é um samba, que traz um arranjo típico bossanovista, com o acompanhamento de violão, baixo acústico e bateria, solos de introdução e meio e frases melódicas na flauta transversal, e piano aparecendo em poucos momentos.

Em 1977, a canção foi gravada por Tom Jobim e Miucha no álbum *Miucha e Antonio Carlos Jobim*<sup>12</sup>, com o arranjo do “maestro soberano”<sup>13</sup>. Seu arranjo traz à obra diferente instrumentação, novas frases melódicas, mudanças na forma, modulações harmônicas, cânone melódico, entretanto a contribuição mais notável é a transformação da fórmula de compasso, antes binário, para ternário, num ritmo de valsa, dando uma nova qualidade à obra. Essa transformação na fórmula de compasso acarreta mudanças rítmicas à melodia, como se pode observar nas próximas figuras que apresentam a melodia em compasso 2/4 e em 3/4.



FIGURA 7 – Excerto da música *Pela luz dos olhos teus* (Vinícius de Moraes), em compasso binário  
Fonte: CHEDIAK. *Songbook Vinícius de Moraes, volume 1* (2010).



FIGURA 8 – Excerto da música *Pela luz dos olhos teus* (Vinícius de Moraes), em compasso ternário

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=p9G66zRorec&feature=youtu.be>

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=bRWXMO-KI4g&feature=youtu.be>

<sup>13</sup> Maneira como Chico Buarque se refere a Tom Jobim na música *Paratodos* (Chico Buarque).

A rítmica da melodia, quando em 2/4 – samba, tem sua subdivisão por semicolcheias e várias síncopes, enquanto que em compasso ternário, a célula rítmica passa ser a colcheia e, agora, sem as síncopes.

A mudança na fórmula de compasso provocou um *continuum* na obra que praticamente recompôs a música de Vinícius de Moraes, de maneira que a gravação de Tom se sobrepôs à de Vinícius. Visto que tantas outras interpretações desta canção, tanto de músicos conhecidos do público brasileiro, como a de Gal Costa e Djavan, quanto de músicos de menor projeção nacional, aceita essa continuidade elaborada por Tom, pode-se dizer que o caráter ternário ganha projeções de “original” da obra. O destaque aqui foi a fórmula de compasso, mas percebe-se ainda uma pequena mudança na harmonia.

Há outros dois exemplos peculiares. Um deles é o da canção *O Bêbado e a Equilibrista*. A composição de João Bosco e Aldir Blanc teve seu lançamento pela cantora Elis Regina<sup>14</sup> em um show ao vivo, no ano de 1979. O arranjo inaugural de César Camargo Mariano para o show (e também o da primeira gravação, que é semelhante, trazendo poucas mudanças) traz uma harmonia, instrumentação e tantos elementos musicais num alto nível de elaboração, com convenções rítmico-melódicas e rítmico-harmônicas, harmonia complexa, com encadeamento e polifonia bem elaborados, frases melódicas instrumentais, instrumentação de piano, violão, guitarra, acordeom, baixo, bateria e tamborim (na gravação conta também com teclado com timbres sintetizados e arranjo para cordas).

No mesmo ano, João Bosco também grava sua canção, no álbum *Linha de Passe*<sup>15</sup>, com uma concepção de arranjo diferente ao inaugural, supondo ser o que ele mais imaginava quando concebeu o “virtual” – é como se fosse o seu arranjo inaugural, dada a importância da interpretação vinda do compositor. O arranjo de sua gravação traz uma harmonia mais enxuta do que a do arranjo de César Camargo Mariano e uma instrumentação diferente, iniciando com violão de sete cordas, cavaco, repique de anel, e outros instrumentos de percussão que vão entrando aos poucos, dentre eles ganzá, apito, tamborim, bateria e cuíca, dando um ar carnavalesco.

Então, no ano de 2006, no DVD “Obrigado gente”<sup>16</sup>, gravado ao vivo, João Bosco grava novamente sua música. Pretende-se chamar à atenção para que este novo arranjo traz muito mais a concepção do arranjo de César Camargo Mariano do que do arranjo de sua

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=V23HqRplll&feature=youtu.be>

<sup>15</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ut2ETJ4K\\_Ws&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=ut2ETJ4K_Ws&feature=youtu.be)

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hg9EOyWWZ-Q&feature=youtu.be>

primeira gravação. A linha de baixo do violão de sete cordas do primeiro arranjo dá lugar ao contrabaixo, a harmonia do cavaco agora fica a cargo do violão de seis cordas, toda a instrumentação percussiva reduz-se a bateria, tamborim, ganzá, e alguns outros efeitos, porém transforma-se em algo mais intimista do que o samba “carnavalesco”. O novo arranjo não se utiliza de todos os elementos do arranjo de Mariano, como, por exemplo, no lugar da introdução valseada executada no acordeom há uma citação a música *Smile*, de Charles Chaplin. Porém a semelhança está no tratamento harmônico, que passa a ter um cuidado maior, idêntico em alguns momentos ao de Mariano, com as convenções rítmicas também semelhantes em alguns momentos.

A seguir, serão demonstradas as cifras do trecho da letra “*A lua tal qual a dona do bordel / Pedia a cada estrela fria um brilho de aluguel*” das gravações da Elis Regina (em preto) e as duas de João Bosco (em vermelho é a primeira gravação, e em azul, a de 2006), para ilustrar a semelhança na harmonia. A tonalidade do arranjo de Elis é de Mi maior, porém será apresentada a cifra em Lá maior, tonalidade dos arranjos de João Bosco, para facilitar na observação.

Legenda das cifras das gravações:

■ Elis Regina (1979)    ■ João Bosco, de 1979    ■ João Bosco, de 2006

FIGURA 9 – Cifras do trecho da letra “A lua tal qual a dona do bordel / Pedia a cada estrela fria um brilho de aluguel”, da música O Bêbado e a Equilibrista (João Bosco/Aldir Blanc)

Claramente a harmonia do arranjo mais recente de João Bosco assemelha-se mais a do arranjo de César Camargo Mariano, torna-se idêntica em alguns momentos, com mudança ou acréscimo de tensões em outros, e a harmonia mais se contrasta nos dois últimos compassos deste trecho. Enquanto que a primeira gravação de João Bosco nesses dois compassos apresenta apenas o primeiro e quinto grau (I – V7), os demais arranjos fazem uma progressão de quatro acordes diferentes entre si. Mesmo assim pode-se dizer que há

semelhança nas duas progressões, a qual se verifica na condução cromática descendente das vozes dos acordes, que faz com que um arranjo remeta ao outro.

Alguns outros exemplos de *continuum* podem ser observados na música *Lígia*, de Tom Jobim. Um deles, muito curioso, está na letra. A primeira gravação desta canção é de Chico Buarque<sup>17</sup>, no disco *Sinal Fechado*, no ano de 1974. Porém a gravação, de João Gilberto<sup>18</sup>, em 1976, no disco *Best of Two Worlds*, posterior a de Chico Buarque, é a que contém a letra original de Tom Jobim. A explicação é que, embora João Gilberto tenha recebido a música antes de Chico, por questões de produção lançara depois. Tom Jobim, talvez insatisfeito com a letra, pedira a Chico que desse sua contribuição, que mudou vários versos da canção, embora ela ainda permaneça creditada somente ao Tom. No ano de 1976, Tom Jobim gravou sua canção no disco *Urubu*<sup>19</sup>, aceitando o *continuum* de Chico Buarque, gravando as mudanças na letra feitas pela amigo.

---

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PU9Yha39YUw>

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JEKqFfioExQ&t=116s>

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=XuZ6czson4g&feature=youtu.be>

## Gravação de João Gilberto (1976)

*Eu nunca sonhei com você*  
*Nunca fui ao cinema*  
*Não gosto de samba*  
*Não vou a Ipanema*  
*Não gosto de chuva*  
*Nem gosto de sol*  
*Eu nunca te telefonei*  
*Para que se eu sabia*  
*Eu jamais tentei*  
*E jamais ousaria*  
*As bobagens de amor*  
*Que outro vai te dizer*  
  
*Sair com você de mãos dadas*  
*Na tarde serena*  
*Um chope gelado*

## Gravação de Chico Buarque (1974)

*Eu nunca sonhei com você*  
*Nunca fui ao cinema*  
*Não gosto de samba*  
*Não vou a Ipanema*  
*Não gosto de chuva*  
*Nem gosto de sol*  
*E quando eu telefonei*  
*Desliguei, foi engano*  
*Seu nome eu não sei*  
*Esqueci no piano*  
*As bobagens de amor*  
*Que eu iria dizer*  
*Não, Lígia, Lígia*

*Num bar de Ipanema*  
*Andar pela praia até o Leblon*  
*Eu nunca me apaixonei*  
*Eu jamais poderia*  
*Casar com você*  
*Fatalmente eu iria*  
*Sofrer tanta dor*  
*Pra no fim te perder*  
*Lígia, Lígia*

*Você se aproxima de mim*  
*Com esses modos estranhos*  
*E eu digo que sim*  
*Mas seus olhos castanhos*  
*Me metem mais medo*  
*Que um raio de sol*  
*Lígia, Lígia*

*Eu nunca quis tê-la ao meu lado*  
*Num fim de semana*  
*Um chope gelado*  
*Em Copacabana*  
*Andar pela praia até o Leblon*  
*E quando eu me apaixonei*  
*Não passou de ilusão*  
*O seu nome rasguei*  
*Fiz um samba-canção*  
*Das mentiras de amor*  
*Que aprendi com você*  
*Lígia, Lígia*  
  
*E quando você me envolver*

*Nos seus braços serenos  
Eu vou me render  
Mas seus olhos morenos*

*Me metem mais medo  
Que um raio de sol  
Lígia, Lígia*

Há duas interferências em um mesmo ponto. O último verso da primeira estrofe, na versão de Chico recebe letra (“Lígia, Lígia”) onde na gravação de João Gilberto não tinha. Assim há um acréscimo de letra e melodia à canção neste trecho. Tom Jobim, após esse verso, acrescenta um compasso a mais de espera. As Figuras 10 e 11 buscam ilustrar estas descrições de cada gravação.



FIGURA 10 – Último verso da primeira estrofe de *Lígia*, na versão de Chico Buarque

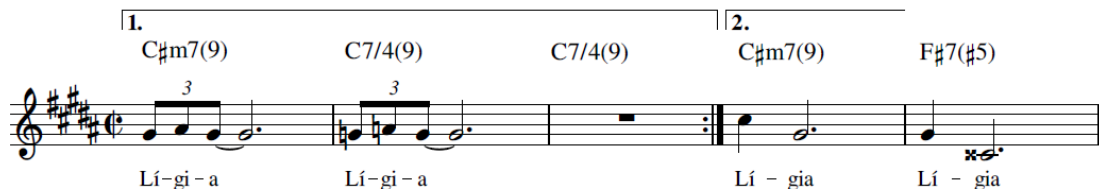


FIGURA 11 – Último verso da primeira estrofe de *Lígia*, na versão de Tom Jobim

Tom segue a forma do arranjo da versão de Chico Buarque (que apresenta as três estrofes, sem repeti-las), sendo que na primeira parte da terceira estrofe, onde não recebe letra, há um solo instrumental, Tom Jobim elabora uma nova melodia para o solo instrumental e, também, uma instrumentação diferente correspondente a este trecho da gravação de Chico. Estas elaborações são retomadas por ele, Tom, em suas outras interpretações. A melodia deste solo ficou tão caracterizada à composição que foi transcrito por Almir Chediak no *Songbook* que contém a canção. Porém, cabe destacar a frase melódica ao final do solo (destaque em vermelho), sendo do arranjo da gravação de Chico Buarque, e que aparece sempre entre a primeira e segunda parte de todas as estrofes, tanto na gravação de Chico, quanto na de Tom.

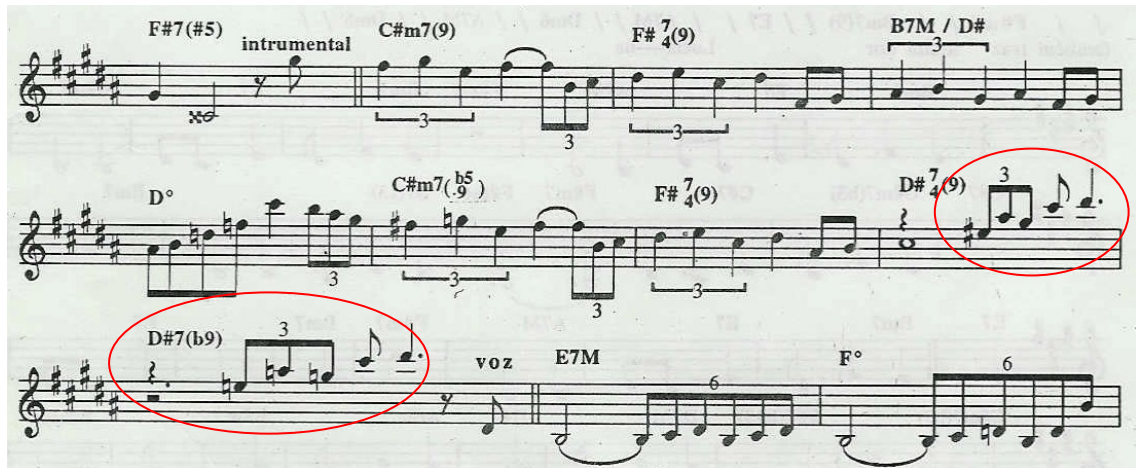


FIGURA 12 – Solo instrumental da gravação de Tom Jobim e frase melódica comum às duas gravações  
 Fonte: CHEDIAK. *Songbook Tom Jobim, volume 1* (1994).

Todos estes exemplos apresentados ilustram alguns elementos que podem caracterizar um *continuum* criativo à obra, sendo que, qualquer elemento novo, por mais detalhista quanto possível, dá sua contribuição à composição, uma vez que sua importância ou não será advinda de suas recorrências em demais arranjos posteriores da rede interpoética.

## 2 ANÁLISE DOS ARRANJOS

Neste capítulo quatro arranjos são analisados, escolhidos segundo os critérios já mencionados: *Na Baixa do Sapateiro*, *Pedacinhos do Céu*, *Carinhoso* e *Manhãs de Sol*.

Faz-se necessário, para a melhor compreensão de alguns termos e das ferramentas utilizados nesta análise, uma breve narrativa acerca de alguns dos assuntos; outros, menos extensos, são narrados durante a própria análise.

Ao empregar a harmonia original, mantêm-se os acordes que o compositor optou em utilizar na sua obra. Isso não quer dizer que o arranjador não possa utilizar outras tensões disponíveis dos próprios acordes originais, a fim de obter um melhor encadeamento de vozes. Esta é, em parte, a prática da harmonização.

Por exemplo, dependendo do estilo ou gênero da música, da melodia e de outros fatores também importantes, em um acorde maior de primeiro grau (I), no qual na harmonia original o compositor optou usar a tensão de sétima maior (I7M), o arranjador pode optar usar a tensão de sexta maior (I6) ao invés da sétima maior, ou acrescentar uma nona maior à sétima maior [I7M(9)], ou até mesmo usar a sexta maior e a nona maior I6(9).

Outro exemplo, em acorde de quinto grau (V) (dominante), no qual o compositor utilizou somente a sétima menor (V7), o arranjador terá uma grande paleta de possibilidades, dentre elas o uso de nonas maiores, menores ou aumentadas, décimas terceiras (sextas compostas) maiores ou menores, quartas aumentadas, quintas diminutas ou aumentadas e até sétimas maiores. O uso, no entanto, estará condicionado às possibilidades oferecidas pela melodia.

“*Rearmonizar* é repensar a harmonia. É não usar a harmonia natural, mas inventar uma que a melodia não só aceite mas agradece”. (GUEST, 1996, p. 81), é usar acordes diferentes do original, trocando-os por outros que podem ser de mesma função harmônica ou não, acordes de empréstimos modais, e outras técnicas mais, o que requer muita criatividade e planejamento para que se atinja a expressividade que o arranjador deseja para o seu trabalho.

Quando há a substituição de acordes por outros que “*conservam a função harmônica* (T, D ou S) dos acordes originais” (GUEST, 1996, p.81) denomina-se essa técnica de *Rearmonização Funcional*. Por exemplo, dependendo da melodia pode-se substituir o I pelo VIm, o IIIm pelo IV, o V7 pelo VIIIm7(b5), o V7 pelo SubV7, e outros mais.

Cabe também mencionar outras técnicas de rearmonização como a “Rearmonização por Dominantes Estendidas”, a “Rearmonização Modal” e a “Rearmonização por prioridade de linhas e de intervalos” citadas por Guest (1996).



Quanto às variações melódicas, analisa-se a utilização de escalas nas seções de caráter improvisatório, tomando como referência métodos didáticos, descritos na referência.

Apresenta-se aqui a ilustração de algumas escalas, dentre as menos comuns, mais utilizadas por Marco Pereira em suas variações melódicas.

Mixolídio #4

I 9 3 #4 5 13 7

Escala Alterada

I b9 9 3 b5 #5 7

Dominante Diminuta (Dom Dim)

I b9 9 3 #11 5 13 7

Hexafônica (Tons Inteiros)

I 9 3 #4 #5 7

Lócrio 9

I 9 3m 11 b5 b6 7

FIGURA 13 – Escalas utilizadas por Marco Pereira nas variações melódicas

## 2.1 NA BAIXA DO SAPATEIRO

O samba de Ary Barroso (também conhecido pelo nome de “Bahia”) composto em 1938 foi gravado pela primeira vez (também em 1938) por Carmen Miranda<sup>20</sup> e teve o arranjo inaugural elaborado por Simon Bountman. Na Baixa do Sapateiro foi uma das músicas de maior sucesso daquele ano. Ela é frequentemente revisitada por diversos artistas

<sup>20</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=7aM\\_VKmOVr0&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=7aM_VKmOVr0&feature=youtu.be)

que tentam imprimir sua marca estilística na composição, interpretando-a como canção ou de maneira instrumental.

Por não haver disponível a partitura do arranjo de Marco Pereira e diante da necessidade deste material a fim da análise do arranjo, foi realizada a sua transcrição e editoração a partir de um vídeo de sua execução no Teatro do Sesc Bom Retiro, da série *Movimento Violão*, o qual encontra-se disponível no canal do *YouTube* “SescTV”<sup>21</sup>. Há outros vídeos de Marco Pereira interpretando esta mesma música, porém os arranjos não são idênticos, mudando alguns detalhes. A escolha por esta versão justifica-se por ser a mais recente encontrada até o momento da realização da transcrição.

Marco Pereira gravou essa música também em outros CDs próprios, porém nunca na versão para violão solo e sempre arranjadas para formações com outros instrumentos. Sua primeira gravação da Baixa do Sapateiro foi no álbum *Bons Encontros*<sup>22</sup>, juntamente com o pianista Cristóvão Bastos – este arranjo define muitos elementos que Pereira utiliza em outros arranjos seus. As outras foram no álbum *Stella Del Mattino*<sup>23</sup>, junto com o contrabaixista Erasmo Petringa e o percussionista Enzo Zirilli, e no álbum *Luz das Cordas*<sup>24</sup>, em parceria com o bandolinista Hamilton de Holanda.

Embora nas análises se construa um mapa de uma rede interpoética e os *continuum* existentes nela, não significa que Marco Pereira necessariamente tenha estado em contato com tais arranjos, porém destaca-se essa continuidade de elementos seguida ou não por ele, assim como sua contribuição.

Para a análise, foram classificados e organizados os procedimentos de Pereira em seis subfrentes de atuação (neste arranjo), técnicas e/ou musicais, a saber:

- Reorganização dos elementos do “original”;
- Mudança estrutural: Alongamento estrutural (em vista do original, tem-se em média o dobro de medida nas melodias); e compensação melódica estrutural (quando o autor repete partes da melodia para compensar/manter a simetria entre membros de frase);
- Idiomatismo;
- Harmonização e Rearmonização;

<sup>21</sup> SescTV. Marco Pereira. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=JSD4yxd\\_sKc](https://www.youtube.com/watch?v=JSD4yxd_sKc)>. Acesso em: 04 out. 2016. Outro link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=oy7DUtJLE6I&feature=youtu.be>

<sup>22</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Oziu8xGaF7Y&feature=youtu.be>

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gsDW2MhEag0&feature=youtu.be>

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LcG5YLZdV5U&feature=youtu.be>

- Citações (o autor parece escolher citações observando as afinidades musicais: Richard Strauss – abertura [imponência]; tema de Waldemar Henrique [Matinta Perêra]; Elogio de La Danza de Leo Brouwer).

### 2.1.1 Reorganização dos elementos do “original”

No arranjo inaugural, na gravação de Carmem Miranda, tem-se no início da canção uma breve introdução de quatro compassos elaborada sob uma melodia que se completa em dois compassos e que se sustenta pelos primeiros oito compassos da seção A, num ostinato.



FIGURA 14 – Introdução do arranjo inaugural da música *Na Baixa do Sapateiro* (Ary Barroso)

Este ostinato ganhou destaque, em devidas proporções, uma vez que diversas outras versões o adotaram em seus arranjos, sendo apenas na introdução ou mantendo durante o primeiro tema da parte A, com pequenas mudanças rítmico-melódicas ou não. Em exemplos de gravações que mantiveram a característica do ostinato do arranjo inaugural é importante citar: a do próprio compositor, Ary Barroso, no álbum *Encontro com Ary - Um "bate-papo" musical*<sup>25</sup>, de 1956, que mantém o ostinato na introdução e no primeiro tema da parte A; a de Gal Costa, no álbum *Aquarela do Brasil*<sup>26</sup>, de 1980, que manteve o ostinato na introdução e no início da parte A, executado pelo contrabaixo, adicionando um *glissando* a nota final; a de Ney Matogrosso e Raphael Rabello, no álbum *À Flor da Pele*<sup>27</sup>, de 1990, que além de manter o ostinato na introdução e na primeira parte do A, no acorde de I7, também manteve a rítmica do ostinato na parte A, respeitando a harmonia; e a de Daniela Mercury<sup>28</sup> – que manteve somente na introdução. Esses foram somente alguns exemplos a título de ilustração diante de tantas gravações da música de Ary Barroso.

<sup>25</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=yTEm7TeE\\_4g&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=yTEm7TeE_4g&feature=youtu.be)

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-o2sPPYn7Gg&feature=youtu.be>

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fZqxInt6nlE&feature=youtu.be>

<sup>28</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=z\\_vY06eiVZY&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=z_vY06eiVZY&feature=youtu.be)

Em arranjos para violão, destaca-se a gravação de Luiz Bonfá<sup>29</sup>, do LP “Melodias das Américas” gravado em 1958 pelo selo Imperial Discos. Ele manteve o ostinato apenas na introdução (e repetições do arranjo da introdução). Porém, seu arranjo é para violão e acompanhamento de percussão. Outra gravação violonística é a do duo de Romero Lubambo e Raphael Rabello (LP *Shades of Rio*)<sup>30</sup> em que criam um ostinato mais aproximado ao da música *Aquarela do Brasil*, também de Ary Barroso, do que da *Na Baixa do Sapateiro*.

As gravações de violonistas, arranjadas para violão solo, analisadas são as de Dilermando Reis<sup>31</sup>, de 1959 (Volta ao Mundo com Dilermando Reis); de Baden Powell, de 1975<sup>32</sup> (do álbum “Samba Triste”); de Toquinho, no Show “Toquinho Musicalmente – Acústico na Suíça”<sup>33</sup>, em 1983; outro arranjo de Baden Powell, do álbum “Live in Hamburg”, de 1993<sup>34</sup>; e de Marco Pereira, citada no início da análise. Destas, somente o arranjo de Dilermando Reis (1959) se utiliza do ostinato do arranjo inaugural. O ostinato é usado na introdução e alguns momentos do primeiro tema da parte A, onde o ritmo da melodia é mais longo (as figuras mais longas acabam facilitando arranjar o ostinato), e nos trechos em que a melodia tem uma movimentação rítmica maior, Dilermando desfaz o ostinato, mas continua os baixos do acorde.

As gravações com arranjo para violão solo de Baden Powell, em 1975 e em 1993, que não utiliza o ostinato do arranjo inaugural, mas elabora outro diferente, também em dois compassos, com uma repetição antes de começar o tema. O ostinato também continua no primeiro tema da parte A. A diferença das duas gravações de Baden Powell, é que em 1993 há longa introdução antes da introdução em ostinato.

A gravação de Toquinho, em 1983, também abandona o ostinato do arranjo inaugural e não mais introduz outro. Toquinho apenas mantém a levada rítmica do acorde (I7), mudando sua disposição de vozes.

Contribuindo com a Rede Interpoética, Marco Pereira também elabora sua introdução (depois da *cadenza*), abdicando da introdução e o ostinato do arranjo inaugural, criando uma levada rítmica com uma frase melódica na linha do baixo, sob o mesmo acorde de tal arranjo (I7), adicionando a tensão de nona maior ao acorde, que também se completa em dois compassos, repetido quatro vezes.

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1u6fUJ9H-DU&t=34s>

<sup>30</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=FmaSZSQfU\\_k&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=FmaSZSQfU_k&feature=youtu.be)

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=c2ntJgebBRk&feature=youtu.be>

<sup>32</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qOMcXtmhp7o&feature=youtu.be>

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xjeki2KISB8&feature=youtu.be>

<sup>34</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=87\\_h9nGaDdU&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=87_h9nGaDdU&feature=youtu.be)

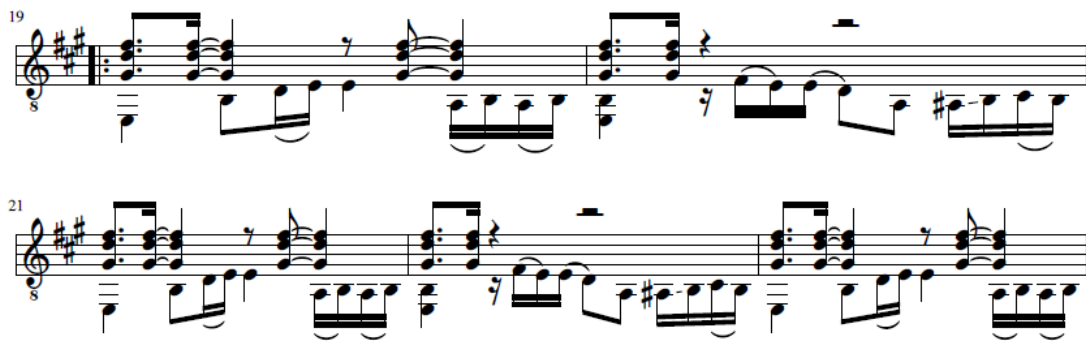


FIGURA 15 – Excerto da introdução do arranjo de Marco Pereira da música *Na Baixa do Sapateiro*

Na gravação de Marco Pereira com Cristóvão Bastos, em *Bons Encontros*, Pereira executa a melodia da introdução no primeiro tema da parte A, enquanto o piano fica a cargo da execução da melodia.

Entretanto, no arranjo para violão solo de Marco Pereira, é elaborado outro motivo rítmico na voz do acompanhamento, durante alguns momentos do primeiro tema da parte A, que parece soar como um ostinato. A melodia executada em intervalo de 6ª contribui para uma impressão de que o acompanhamento de ostinato continua sendo executado (embora a execução deste trecho em questão, são executadas 4 vezes no mesmo ritmo, duas delas permanecem na mesma altura e as outras duas, em intervalo de 6ª).

■	Motivo rítmico no tema A
■	Melodia executada a 4 vozes (sendo duas em intervalos de 6ª)

FIGURA 16 – Trecho da parte A, do arranjo de Marco Pereira

Esse motivo rítmico no acompanhamento acaba sendo um auxílio para que a primeira nota do tema (ré), mesmo não sendo possível seu som ser sustentado por muito tempo (por estar em uma região muito aguda no instrumento e a intensidade da nota cair rapidamente), ela parece sugerir que a nota seja sustentada na ideia do ouvinte.

### 2.1.2 Mudança estrutural

Mudando o olhar para a estrutura da composição, tomemos o “virtual”. A composição está em compasso binário, sendo transcrita no *Songbook Ary Barroso volume 1* em 2/4.

Na gravação de Baden Powell, de 1975, há uma notável mudança na estrutura, que é a repetição do primeiro tema da parte A (os primeiros 8 compassos) que permanece nas gravações de Toquinho e Marco Pereira. A gravação de Toquinho, além de repetir o primeiro tema da parte A, também repete os últimos 4 compassos do segundo tema da parte A. Para comparação, seguem a partitura da parte A da canção no arranjo inaugural, de Baden Powell e de Toquinho. As Figuras 17, 18 e 19, apresentadas a seguir, buscam demonstrar essas diferenças entre as gravações.

Tema 1

Tema 2

FIGURA 17 – Instância de representação da melodia da parte A do arranjo inaugural (gravação de Carmen Miranda) da música *Na Baixa do Sapateiro*

Tema 1

Repetição do Tema 1

Tema 2

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, connected by slurs to indicate phrasing. The score is divided into three main sections: 'Tema 1' (the first two staves), 'Repetição do Tema 1' (the third staff), and 'Tema 2' (the final three staves). The first staff of 'Tema 1' begins with a repeat sign and a first ending bracket. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

FIGURA 18 – Instância de representação da melodia da parte A do arranjo de Baden Powell (1975) da música *Na Baixa do Sapateiro*

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It consists of the following sections:

- Tema 1:** The first section, spanning 8 measures. It begins with a repeat sign and a key signature change to D major. The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs.
- Repetição do Tema 1:** A second line of music that is a direct repetition of the first 8 measures of Tema 1.
- Tema 2:** The third section, spanning 8 measures. It continues the melodic development with similar eighth-note patterns and slurs.
- Repetição dos 4 últimos compassos do Tema 2:** The final section, which repeats the last four measures of Tema 2. It concludes with a double bar line.

FIGURA 19 – Instância de representação da melodia da parte A do arranjo de Toquinho da música *Na Baixa do Sapateiro*

Entretanto, observa-se a mudança maior no arranjo de Marco Pereira, que, além de aceitar o *continuum* de Baden, Pereira altera a estrutura rítmica, soando uma execução em 4/4 em toda parte A e nos primeiros 4 compassos da parte B. Nota-se que a mudança da fórmula de compasso para 4/4 foi transformar o compasso, pois a quantidade de compasso é a mesma, e não compactar dois compassos de 2/4 em um só.





transcrição do arranjo de Marco Pereira. Os destaques em vermelho são os trechos em que Marco Pereira transforma os compassos de 2/4 do arranjo inaugural em 4/4. Os destaques em verde são os trechos em que os compassos de 2/4 são transcritos em agrupados um de 4/4.

■ Primeiros 4 compassos da parte B      ■ 5º ao 8º compassos da parte B

FIGURA 21 – Excerto do início da parte B da música *Na Baixa do Sapateiro*  
Fonte: CHEDIAK. *Songbook Ary Barroso, volume 1* (2008).

■ Primeiros 4 compassos da parte B  
■ 5º e 6º da parte B, correspondentes aos compassos 5º ao 8º da Figura 20

FIGURA 22 – Excerto do início da parte B do arranjo de Marco Pereira da música *Na Baixa do Sapateiro*

Devido à mudança na estrutura da parte A e início da B (lembrando que a quantidade de compassos é a mesma, mas a fórmula mudou para 4/4), Marco Pereira utiliza-se de duas ferramentas para adaptar a melodia. Uma delas é o aumento, ou “alongamento”, na duração do ritmo das notas. Este processo é como se a escrita tivesse mudado para a fórmula em 2/2 – a unidade de compasso passou a ser a semibreve –, mas devido à fórmula de compasso ser 4/4, a concepção do sugere as quatro pulsações em um andamento acelerado.

A outra ferramenta, pode-se dizer que é a de repetir a melodia para uma compensação da simetria. No trecho da letra “*Bahia que não me sai do pensamento*”, a melodia de um compasso se repete no outro, como se a letra fosse “*Bahia que não me sai / Bahia que não me sai...*”. A repetição da letra nesta frase tem a função, claramente, de compensar e reestabelecer a simetria, adaptando o então consequente da frase (letra repetida) ao antecedente alongado, conforme será exposto na Figura 23.



■ Alongamento na duração rítmica – vermelho

■ Compensação da simetria pela repetição – verde

FIGURA 23 – Excerto da melodia do início da parte A do arranjo

### 2.1.3 Idiomatismo

A tonalidade do arranjo inaugural é de Ré maior. Dilermando Reis, Baden Powell e Toquinho arranjam na tonalidade original – Ré maior, e Marco Pereira, em Mi maior. Cabe a observação que a parte A da composição tem caráter modal mixolídio.

Tessitura da melodia da canção em cada tonalidade arranjada:



FIGURA 24 – Tessitura da melodia do arranjo inaugural – tonalidade de Ré Maior



FIGURA 25 – Tessitura da melodia dos arranjos de Reis, Toquinho e Powell (clave de sol 8ª abaixo – para violão) – tonalidade de Ré Maior

Todos os violonistas que arranjaram nesta tonalidade usaram da *scordatura*, afinando a sexta corda do violão em Ré.

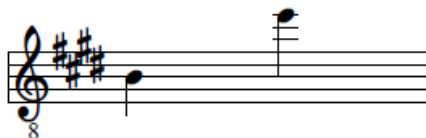


FIGURA 26 – Tessitura da melodia do arranjo de Pereira (clave se sol 8ª abaixo)

A tonalidade escolhida por Marco Pereira permitiu ao violonista arranjear a melodia da parte A da canção toda na 1ª corda, e a parte B na 1ª e 2ª corda, o que facilita a harmonização e a elaboração do acompanhamento.

A exceção é verificada no trecho em que Pereira arranja o primeiro tema da parte A uma oitava abaixo, com o recurso técnico-musical de *baixo cantante*. A melodia desta seção foi toda arranjada para ser executada na 5ª corda, combinando com cordas presas e soltas em *campanellas*<sup>36</sup> entre a 2ª e 3ª corda.



FIGURA 27 – Trecho do tema arranjado em baixo cantante e *campanellas*, por Marco Pereira

Destaca-se o trecho da introdução em *cadenza*, no qual após citar o tema da parte A, finaliza com um acorde de E com as tensões de 4ª aumentada e a consonância de 5ª justa (destaque em vermelho), fazendo referência ao trecho da figura anterior.

<sup>36</sup> Efeito resultante da combinação de notas em grau conjunto tocadas em cordas diferentes e o prolongamento desses sons provocando um batimento de suas ondas. Em outra definição, trata-se de uma alternância rápida entre corda solta e outra que esboça desenho melódico (ELLENDERSEN, 2012, p.62).



FIGURA 28 – Trecho da introdução em cadenza

Pode-se dizer que o arranjo de Marco Pereira dá uma roupagem grandiosa à música. Claro que por sua brilhante criatividade para a elaboração de novos elementos, mas a sua escolha pela tonalidade também contribui para isso.

### 3.1.4 Harmonização e Rearmonização

O arranjo de Marco Pereira apresenta várias novidades na harmonia comparando-a com o arranjo inaugural. Por este arranjo ter muita semelhança com o arranjo do álbum *Bons Encontros*, de Marco Pereira e Cristóvão Bastos, não se sabe em quais partes se deve dar os créditos de criador a qual dos dois instrumentistas.

O modalismo (mixolídio) do primeiro tema da parte A gera certa ambiguidade quanto ao “repouso” no repouso do I (grau) (E7), por este acorde também ser preparação para o acorde de IV (grau). A primeira mudança a ser apontada é o acorde de E7(b9) no compasso anacruse do segundo tema, parece desfazer tal ambiguidade e caracteriza a preparação no momento em que ele surge, uma vez que a tensão de nona menor (b9) afasta o acorde do “repouso” do modo mixolídio e como dominante do IV – num breve empréstimo da escala “Dom/Dim” (por a melodia passar pela nota do#).

O acorde de IV com a tensão de sexta maior (A6) no acorde do compasso seguinte também afasta do arranjo inaugural, que tem a tensão de sétima menor (IV7) no acorde. A sétima menor (IV7) dá característica de harmonia típica do *blues*, enquanto que não tocar a sétima menor, harmonizando a sexta maior (IV6) ao acorde e o auxílio da melodia passar pela sétima maior, oferece um “ambiente” mais tonal à música, neste trecho. (Pode-se analisar que o primeiro acorde de lá, neste trecho, é um A7M(9), pois além da 9ª maior no acompanhamento, a melodia também passa pela 7ª maior). A Figura 29 ilustra a descrição dos dois últimos parágrafos:

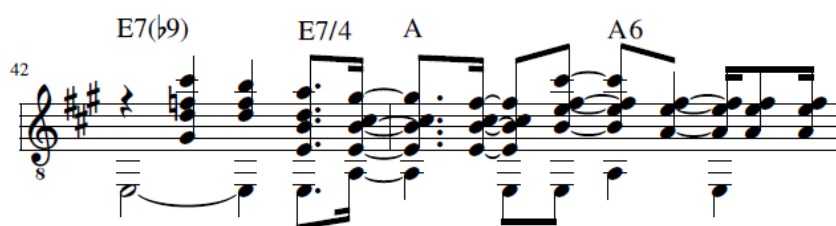


FIGURA 29 – Preparação para o IV

Marco Pereira traz uma harmonia nova ao final da parte A, em que no arranjo inaugural apenas fica no acorde de I. Ele começa reharmonizando com acorde de G#m7 (IIIIm7), sendo apenas uma “reharmonização funcional<sup>37</sup>”, considerando este acorde como uma tônica antirrelativa. Depois apresenta acordes que mudam a função do acorde original. O primeiro acorde é o G7 como um subV7 de F#sus4. Esse último parece ter a mesma função dos outros dois acordes seguintes reharmonizados por Pereira (porém com a terça suspensa), Gm6 e F#7(9/#11), que é de subV7 do próximo. O próximo e último acorde, F7(9/#11), também é um subV7, mas de E (I), que se resolve tanto na repetição do tema, quanto no início da parte B. A seguir, é apresentado o trecho em questão com a cifra para melhor localização e visualização.



FIGURA 30 – Final da parte A

Ainda consta uma ponte entre as partes A e B, existente no arranjo inaugural que Marco Pereira mantém em seu arranjo. No arranjo inaugural, nesta ponte, há uma progressão harmônica nos graus I – VIIm – V7/V – V7 e uma linha melódica tocada por um saxofone. Apesar de considerar a existência da ponte, Marco Pereira a reelabora, reduzindo a harmonia ao acorde F7(9/#11) [subV7] e uma melodia escalar, dentro de Si alterada [B7(alt)] (ou Fá

<sup>37</sup> Quando há a substituição de acordes por outros que “conservam a função harmônica (T, D ou S) dos acordes originais” (GUEST, 1996, p.81).

mixolídio #4 analisando pela escala do acorde de subV7). Coloca uma fermata na última nota da escala, sugerindo um hiato entre as partes A e B, uma vez que pretende mudar a característica de movimentação rítmica da primeira para um caráter mais livre na segunda.

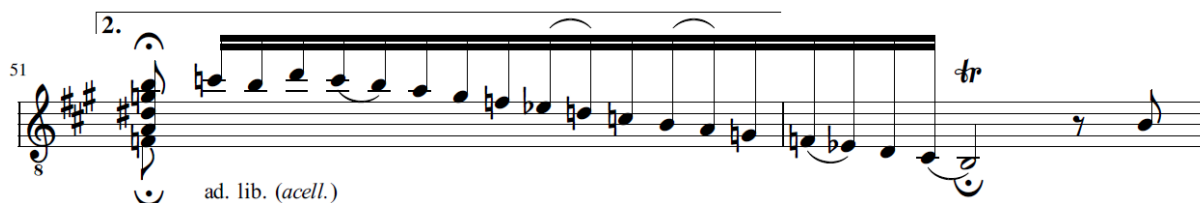


FIGURA 31 – Frase sob escala de Si alterada

Na parte B, Marco Pereira também apresenta harmonizações e rearmonizações interessantes. No compasso 58 da transcrição de seu arranjo, enquanto que no arranjo inaugural há uma progressão simples de IIm – V7/IIm – IIm, Pereira mantém o acorde de F#m7 (IIm7), criando um contraponto na linha do baixo em direção descendente, provocando um movimento contrário com a melodia.



FIGURA 32 - Contraponto

No compasso 59 da transcrição, o arranjador harmoniza o acorde da dominante (V7) com a sétima no baixo (B/A), caminhando com o baixo para a fundamental do próximo acorde, no compasso 60, (G#m7), sendo este uma rearmonização funcional do acorde de I. O acorde em seguida a este, ainda no mesmo compasso, e também ainda rearmonizando o acorde de I, muda a função do acorde, transformando-o em função subdominante (IV), uma vez que este acorde é um A com as tensões disponíveis de sétima maior (7M), nona maior (9), quarta aumentada (#11 ou #4) e sexta maior (6). Esta rearmonização parece ser um caminho para a linha do baixo chegar à nota lá#, fundamental do acorde meio diminuto [A#m7(b5)], funcionando como uma subdominante relativa [IIm7(b5)] do G#, enquanto que no arranjo inaugural há apenas o acorde D#7, dominante (V7) do G#.

59 B/A 6

60 G#m7 A7M(9/#11) 6 7

61 A#m7(b5) 6 D#7 6 D#7/4(9)

FIGURA 33 – Compassos 59 a 61 – Harmonizações e reharmonizações

O acorde G#, harmonizado como G#6 no arranjo de Pereira (Figura 33), que pode ser interpretado como um III, também pode ser interpretado como uma modulação momentânea, sendo ele um I, visto a percepção de repouso que ele oferece. No arranjo inaugural, enquanto esse acorde perdura por três pulsações (um compasso inteiro e metade do próximo), Marco Pereira passa por três acordes diferentes: B#m – F#m7 – F#(b13)/E. O acorde de B#m é apenas a função de tônica antirrelativa (IIIIm do G#). Os outros dois contribuem para o retorno a tonalidade: o F#m7 é o IIIm de E (I) e F#/E, a dominante da dominante (V7/V), que é B7, harmonizado com a 3ª no baixo e as 7ª, 9ª e 13ª na primeira vez, e depois somente com 7ª, com a melodia na ponta do acorde.

62 G#6 B#m F#m7 F#(b13)/E B7(9/13)/D# B7

FIGURA 34 – Breve modulação e retorno a tonalidade

Outra harmonização no arranjo de Marco Pereira está no compasso 67 da transcrição. O acorde de V7 recebe um encadeamento diferente a cada nota da melodia (4 semicólicas), que pode ser vista na figura seguinte, sendo que o último encadeamento é uma reharmonização – o acorde de A7(9)/G é um subV7 do acorde seguinte (G#7).



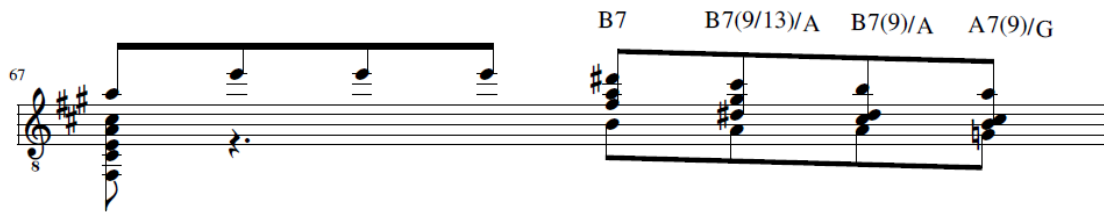


FIGURA 35 – Encadeamentos e rearmenização do acorde B7

No trecho seguinte, enquanto a harmonia do arranjo inaugural fica apenas no acorde de III (transpondo para a tonalidade do arranjo de Pereira seria o G#), Pereira faz uma progressão: G#7(13) – G#7(b13) – C#7/4(9) – C#7(b9), antecipando o acorde de C#7 em um compasso em relação ao original. Este acorde, que prepara o IIm no arranjo inaugural, é uma cadência de engano no arranjo de Marco Pereira, resolvendo no relativo (IV). Ele harmoniza o acorde pela escala “Dom Dim” e aproveita de sua simetria e ambiguidade. Primeiro como C#7(b9/13)/B (sem a fundamental) [equivalente ao B°(7M)]. Depois, invertendo-o por duas vezes ele chega a harmonizá-lo, por fim, como C#7(#9)/E# (sem a fundamental) [equivalente ao E#°(7M)], que por resolver no acorde de A6 (IV6) pode ser interpretado como um E/F (enarmônico de D\*/E#) (Mi maior com baixo na 9ª, omitindo a 7ª). Esse acorde, nas três inversões, pode ser analisado tanto como um C#7 com várias tensões que prepara um F#m, numa cadência de engano, quanto como um E7 com várias tensões, uma vez que prepara um acorde de A (Lá Maior). Segue a Figura 36 que mostra os acordes comentados nesse parágrafo e, ao final as duas possibilidades de análises, intermediada de uma cifragem “menos analítica”, comum aos *songbooks*.

■ Cifragem analítica    ■ Cifragem comum aos *songbooks*    ■ Enarmonia

FIGURA 36 – Compassos 68 e 69

Não foram encontradas, por enquanto, harmonizações e reharmonizações da rede interpoética que justificassem uma comparação por haver alguma semelhança importante.

### 2.1.5 Citações

Retomando o início do arranjo de Marco Pereira, há uma introdução em *cadenza* antes da introdução ritmada (já mencionada aqui). Logo nos primeiros compassos, Pereira faz uma citação a “Also Sprach Zarathustra” (Richard Strauss) e depois usa motivos rítmico-melódicos dos temas da parte A da canção para compor sua introdução, recorrendo a frases escalares e variações melódicas. Essa citação de uma música tão imponente logo no início sugere o que virá pela frente no arranjo de Marco Pereira: ele dá à música uma característica grandiosa, com a introdução (após a *cadenza*) e a parte A elaboradas sob uma levada rítmica marcante, e a parte B com elaborações harmônicas e contrapontos digna de uma grande composição.

Outra citação quase imperceptível, e talvez inconsciente é de um motivo rítmico-melódico muito recorrente no tema de *Matinta Perêra*, de Waldemar Henrique, contida na introdução em *cadenza*. A Figura 37 destaca a frase no arranjo de Pereira:



FIGURA 37 – Citação à *Matinta Perêra*

A terceira citação, talvez também inconsciente, é de uma pequena frase da composição *Elogie de La Danza*, de Leo Brouwer, que está entre o primeiro e segundo tema da parte, como mostra o destaque da Figura 38 no arranjo de Marco Pereira.



FIGURA 38 – Citação de *Elogie de La Danza*

Tais citações da música erudita nos arranjos de Marco Pereira demonstram sua influência por essa música e o caráter híbrido de suas composições e arranjos, em que a sua apropriação dessas influências somadas a outras do universo da música popular se fundem na “construção de um novo corpo estável”<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Hibridismo homeostático é “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” (PIEDADE, 2007, p. 103 apud THOMAZ, 2014, p.18).

## 2.2 PEDACINHOS DO CÉU

A análise do arranjo de Marco Pereira da música *Pedacinhos do Céu*<sup>39</sup> tem como foco as variações que faz nas repetições de cada parte, uma vez que sempre que reapresenta o tema, o arranjador oferece algo de novo ao arranjo. São analisadas as variações melódicas e no acompanhamento, a harmonização, reharmonização e polifonias elaboradas ao arranjo e a reorganização dos elementos do “inaugural”. A parte B, que é apresentada apenas uma vez no arranjo, é analisada observando suas mudanças em relação ao arranjo inaugural.

A importância que Marco Pereira dá à melodia, não só neste arranjo, mas em todos por ele elaborados, merece grande destaque. O acompanhamento também é material rico em seus arranjos. Os procedimentos adotados por ele, nesse sentido, promovem um alto nível de rebuscamento no tema arranjado que, em geral, mesmo sem muitas mudanças harmônicas, tornam o arranjo “moderno” e bonito de se ouvir.

As variações que Pereira faz na melodia de seu arranjo de *Pedacinhos do Céu* podem ser entendidas de diferentes maneiras. Uma delas, por exemplo, são mudanças no próprio tema da música, como se fosse um cantor popular que, interpretando uma canção, se apropria do tema, deslocando ritmos, acentuações e, algumas vezes, adiciona e subtrai poucas notas à melodia original. Marco Pereira, neste arranjo, faz mudanças na melodia quando apresenta o tema (comparado ao arranjo inaugural). Outra maneira de variação seria quando há uma mudança mais significativa na melodia, com um certo caráter de improviso, por exemplo, quando se muda a melodia acrescentando e/ou mudando várias notas, mudando o ritmo – em geral, ele recorre a estas variações nas repetições do tema, [evitando uma “monotonia” (SCHOENBERG, 1991, p. 35) nas reapresentações de cada parte, que poderia ser causada por uma pura repetição]. E outra maneira, também de caráter improvisatório, mas agora dentro de uma seção inteira, como num improviso *jazzístico*, criando uma nova melodia (sob a harmonia da música).

Antes de iniciar os exemplos das variações melódicas notemos as mudanças que Marco faz na forma da música, em relação à gravação de Waldir Azevedo<sup>40</sup>.

Na primeira gravação, o arranjo apresenta a música na forma A-B-A. Em seu arranjo há repetições nas partes A, ficando A-A’-B-A”-A”’, sendo que no primeiro A, Pereira apresenta o tema próximo à melodia do original; no A’, ele já começa a fazer variações na melodia e no acompanhamento; no A”, cria uma nova melodia sob a harmonia com caráter

<sup>39</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Fjml-BHOMh4&feature=youtu.be>

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kOorLewleyU&feature=youtu.be>

improvisatório; e no A''' e retoma o tema, mas ainda com variações melódicas, variações no acompanhamento e algumas rearmonizações. A narrativa desta análise seguirá a ordem de apresentação dos compassos do arranjo, entretanto, fazendo uma conexão com as variações nos trechos correspondentes.

Por ser o A'' tão distinto, ele é analisado separadamente, buscando uma conexão entre o A, A' e A'''. A parte B também é analisada separadamente, comparando as elaborações e variações que Marco Pereira faz do arranjo de Waldir Azevedo (pois ele apresenta a parte B apenas uma vez).

Marco Pereira quase sempre elabora alguma mudança, por menor que seja, nas repetições de cada parte, e a primeira variação melódica a ser abordada é algo simples, que exemplifica esta afirmação. O início do tema, que tem as notas Ré e Si, são alvo de pequenas variações melódicas. Dentro da parte A já existe a repetição deste tema, com as mesmas notas (a escrita do *Songbook* usa *ritornelo* e casas 1 e 2). Para contribuir com a análise, a próxima figura utiliza, considerando como um EA, trecho da partitura de *Pedacinhos do Céu*, contido *Songbook O Melhor do Choro Brasileiro Vol.2*.

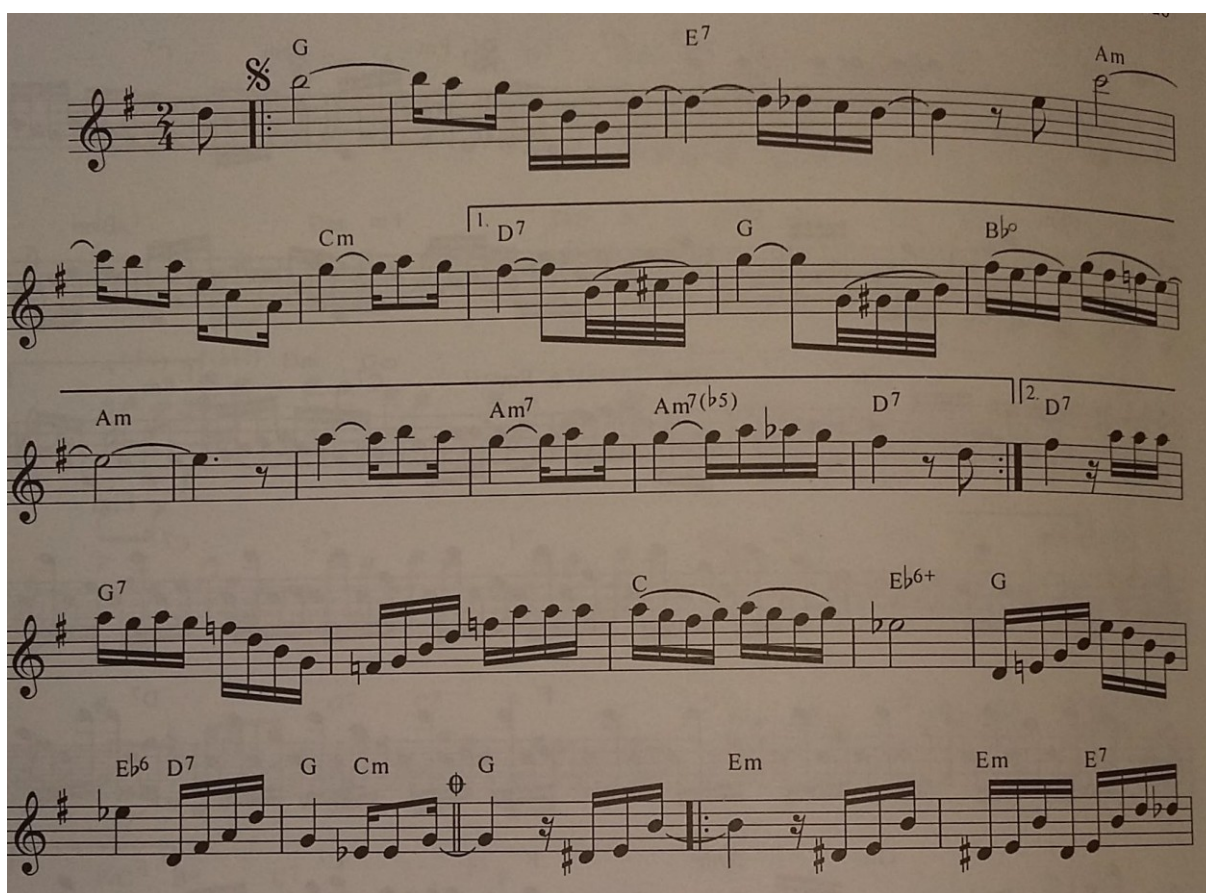


FIGURA 39 – Trecho do EA de Pedacinhos do Céu

A primeira apresentação dessas notas no arranjo de Marco Pereira é ritmicamente diferente ao do que fora escrito no *songbook*, como se observa na figura a seguir. Visto que a escrita do *Songbook* é apenas uma instância de representação, e que mesmo a gravação de Waldir Azevedo tem a rítmica diferente, não há grande atenção neste momento.



FIGURA 40 – Compassos 5 e 6 – Início do tema

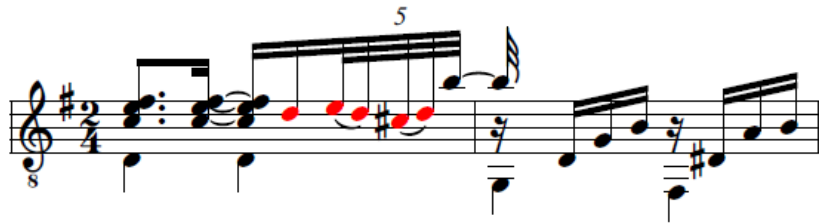
Mas em todas as outras repetições do trecho do tema, Marco faz alguma mudança. Ainda no primeiro A, ao final da primeira apresentação do tema (na figura 39, corresponde ao último compasso da casa 1), a mudança foi mínima: o acréscimo da nota Dó# (destaque em vermelho) antes da nota Ré.



FIGURA 41– Compasso 21 – Acréscimo da nota Dó# à melodia

No A' (primeira repetição do A), no compasso 53, correspondente ao compasso 21, Marco ornamenta a nota Ré semelhante a um *Grupetto*<sup>41</sup> (destaque em vermelho na figura a seguir). Dada a definição de *Grupetto* (nota de rodapé), pode-se dizer que ele escreve uma vez a nota Ré e depois a ornamenta antes de alcançar a nota Si.

<sup>41</sup> *Grupetto* é a execução consecutiva da nota real com as duas vizinhas, a superior e a inferior.

FIGURA 42 – Compasso 53 – *Grupetto*

No A''', no compasso 125, também correspondente ao trecho do compasso 21, há uma outra variação rítmico-melódica, em caráter de improviso. Nesta variação, Marco Pereira exclui a nota Ré como ornamento e atinge a nota Si uma oitava abaixo por um movimento escalar descendente com o ritmo em sextina.



FIGURA 43 – Variação rítmico-melódica no compasso 125

Há outros dois momentos no arranjo de Marco Pereira, correspondentes também ao início do tema da parte A, e que antecedem o início da parte A' e parte A''', onde se vê variações mais arrojadas melodicamente. Nos dois trechos há contornos que tem como alvo a nota Si e que funcionam como ligação entre as duas seções. A frase no compasso antecedente à parte A' (compasso 37), é uma frase sobre o acorde de V (D) dentro da escala da tonalidade (Sol maior, ou Ré mixolídio), que utiliza cromatismo entre as notas Lá e Si. Essa frase se inicia um compasso antes, numa harmonia em G (I), que parte da fundamental da escala maior, também usando cromatismo (notas Dó# e Mi#). Entretanto, com a pequena mudança no ritmo da melodia, que desloca a nota Si para o início do compasso subsequente, gera, por sua vez, variação também no ritmo do primeiro acorde do acompanhamento (G), passando de sua construção original com quatro semicolcheias para três fusas e uma semicolcheia (destaque em vermelho) – uma visível condensação e, ao mesmo tempo, compensação, por parte do autor.



FIGURA 44 – Compassos 36 a 38 – Frase melódica e mudança rítmica no acompanhamento

Em outro momento semelhante de ligação à parte A''' Marco desenvolve uma variação na parte A'' (parte reduzida do tema A), também sob a escala do acorde de V (Sol maior ou Ré mixolídio). O autor inicia a frase arpejando o acorde de D7(9), finalizando com um cromatismo da nota Mi até Si.



FIGURA 45 – Compassos 117 e 118 – Variação melódica sob D7(9)

Os dois próximos compassos (7 e 8) do tema também requerem atenção aos procedimentos do autor em suas variações. Notemos a seguir a elaboração do acompanhamento no compasso 8, que esconde uma melodia consequente (que resulta da junção de arpejos e baixos), em movimento contrário à melodia principal. Esta melodia intermediária caminha ascendentemente da nota Ré à Fá (destaque em vermelho), enquanto a principal desce cromaticamente à Dó (destaque em azul).

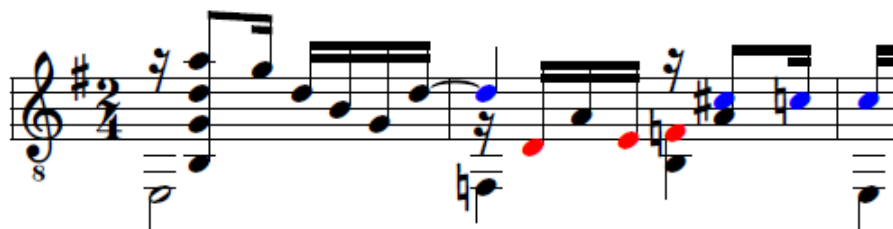


FIGURA 46 – Compassos 7 e 8 – Movimento contrário entre melodia e acompanhamento

Outros dois momentos com variações estão nos compassos 39-40 e 135-136. No compasso 7 (primeira apresentação) o acorde é Em7 apresenta-se sob forma de um arpejo. Porém, no compasso 39 (correspondente ao compasso 7), o autor o incrementa, tornando-o



um Em(7M/9), incrementando também a métrica para sextinas. No compasso 40 (correspondente ao 8), a figuração em sextina segue, porém sob o acorde Bm7(b5) – já na posição fundamental, se comparado ao compasso 8, que utiliza o acorde com o baixo na 5ª diminuta. Isso significa que o autor utilizou a tensão disponível de 9ª maior (superlócricio), finalizando com um breve cromatismo descendente da nota Mi à Dó.



FIGURA 47 – Compassos 39 e 40 – Variações sob os acordes de Em(7M/9) e Bm7(b5)

No compasso 135, que corresponde aos compassos 7 e 39, Marco inicia a variação também de maneira arpejada sob o acorde de Em(7M/9) (no primeiro tempo) e depois de maneira escalar sob o acorde de Em7 (no segundo tempo), mas neste compasso, diferente do 39, com o ritmo em fusas. No compasso 136, correspondente aos compassos 8 e 40, ele volta a rítmica para as sextinas, sob o mesmo acorde, Bm7(b5)/F (Dm6/F), com um arpejo no primeiro tempo e uma melodia nas notas Mi, Ré, Dó# e Dó no segundo tempo (destaque em azul), sendo as notas Lá, notas do acompanhamento (destaque em vermelho).



FIGURA 48 – Compassos 135 e 136 – Variação em fusas e sextinas

Outra variação melódica de caráter simples que exemplifica a primeira maneira descrita: uma mudança na melodia do tema, apenas repetindo uma nota da melodia e mudança no ritmo. Na primeira apresentação do tema (A) Pereira faz uma pequena mudança na melodia, se comparado ao original de Waldir Azevedo. No compasso 9, Marco opta por repetir a nota Dó, que acaba virando uma apojatura que se resolve na nota Si, na última semicólcheia do primeiro tempo (destaques em azul). Na gravação de Azevedo a melodia se resolve na nota Si na última semicólcheia do compasso anterior, como pode ser observado na

figura a seguir (bem como comparada ao compasso 3 da figura 39). Nota-se: as notas Ré e Sol# são notas do acompanhamento, mas que foram escritas na voz da melodia (destaque em vermelho). Há ainda o acréscimo da nota Ré# na melodia (destaque em verde), outra mudança de Marco Pereira na melodia do original.



FIGURA 49 – Compassos 8 e 9 – Mudanças na melodia

Esta é uma variação mínima que pode ser vista como uma interpretação de Marco. No mesmo trecho, tanto na mesma parte (A), uma vez que o tema se repete dentro da parte A, quanto nas suas repetições, ele reproduz esta apojatura, mas quase sempre recorre a alguma variação. Uma das variações é na melodia, no compasso 25 e de maneira idêntica no compasso 121: ele repete a nota Dó e acrescentando a nota Ré antes de resolver na nota Si (destaque em azul). As notas Re e Sol#, do acompanhamento, aparecem novamente escritas na voz da melodia (destaque em vermelho). No segundo tempo, o autor faz uma variação adicionando notas ao entorno da nota Mi, ao modo de um *grupetto* (destaque em verde).

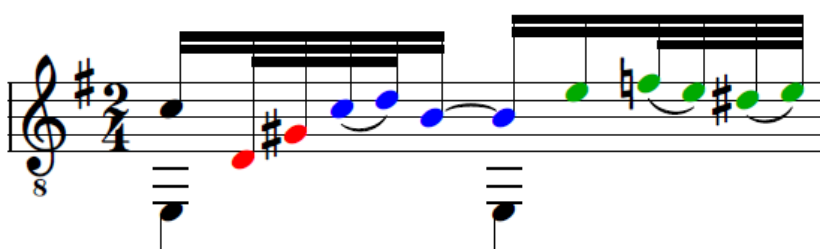


FIGURA 50 – Compasso 25 (121) – Nova variação acrescentando nota

A outra variação no trecho correspondente é no compasso 41, já no A', mas desta vez é no acompanhamento. Ele muda a figuração rítmica do acompanhamento de semicolcheias para fusas (destaque em vermelho), deslocando o baixo da cabeça do tempo. No segundo tempo do compasso a variação, ainda ao modo de *grupetto* (destaque em verde), se deu mais na parte rítmica, comparando a última figura: ao invés das fusas, o ritmo agora é escrito em sextina.

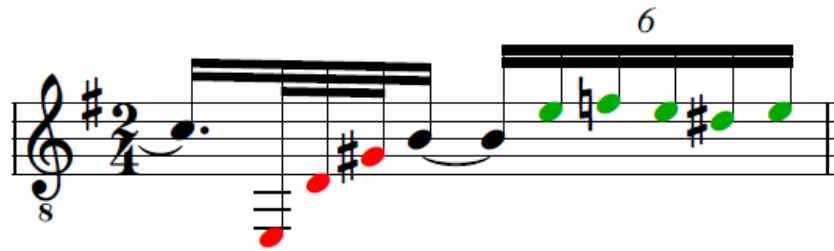


FIGURA 51 – Compasso 41 – Variação no acompanhamento

Marco Pereira ainda faz outra variação em cima deste trecho do tema, no compasso 137. Ele adianta a nota Dó para a última figura do compasso anterior e a nota Si para a terceira semicólcheia do primeiro tempo (destaque em azul), fazendo pequena mudança no primeiro tempo do acompanhamento. No entanto, no segundo tempo ele escreve um arpejo sob o acorde de E7(b9) no ritmo de fusas (destaque em vermelho), retomando a melodia ao final do compasso nas notas Mi, Ré# e Mi (destaque em verde).

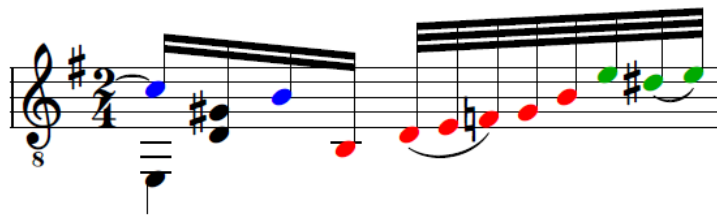


FIGURA 52 – Compasso 137 – Nota Si adiantada e variação em fusas no segundo tempo

Observando continuamente as variações, compasso a compasso, Marco Pereira adota a repetição da nota Dó como manutenção da melodia no compasso 10 do arranjo, que no “original” tem o valor de mínima, uma vez que a sustentação das notas no violão é comprometida em região mais aguda. Há, neste compasso, também, uma polifonia “oblíqua”, ocasionada pela manutenção da melodia na nota Dó (destaque em azul) e as notas do baixo (Lá, Sol#, Sol) caminhando descendentemente (destaque em vermelho).

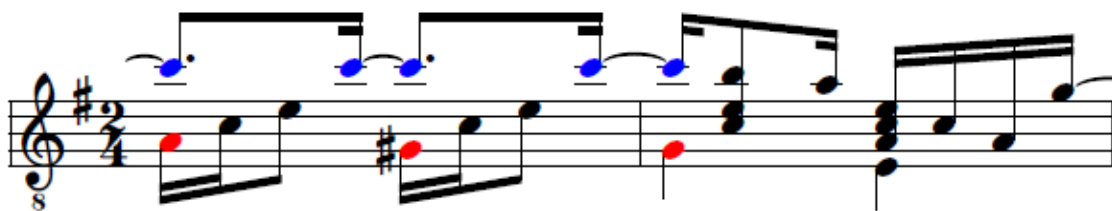


FIGURA 53 – Compassos 10 e 11 – Polifonia oblíqua entre melodia e baixo

A mudança que o autor faz nas repetições deste trecho está ligada mais ao acompanhamento: a nota lá, do baixo, é escrita a primeira vez uma oitava abaixo, e depois o mesmo arpejo (Lá Dó Mi) é escrito, mas com um ritmo diferente.

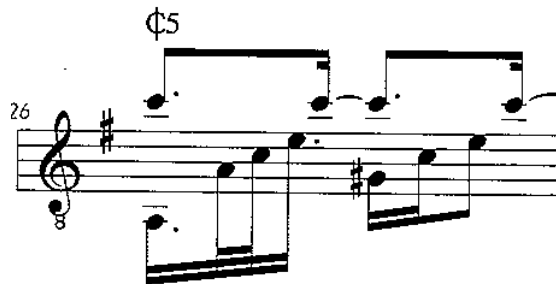


FIGURA 54 – Compasso 26 (idênticos: 42, 58, 122, 138) – Mudança no acompanhamento

Os compassos 11 e 12, se comparados aos compassos correspondentes dentro da própria seção (compassos 27 e 28), apresentam mudanças na harmonia. Dois acordes que são escritos de maneira invertida se apresentam na posição fundamental nos compassos 27 e 28, como mostram as figuras a seguir.

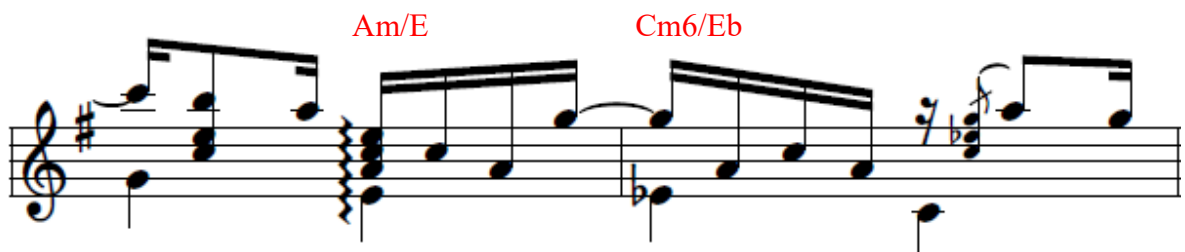


FIGURA 55 – Compassos 11 e 12 – Acordes invertidos

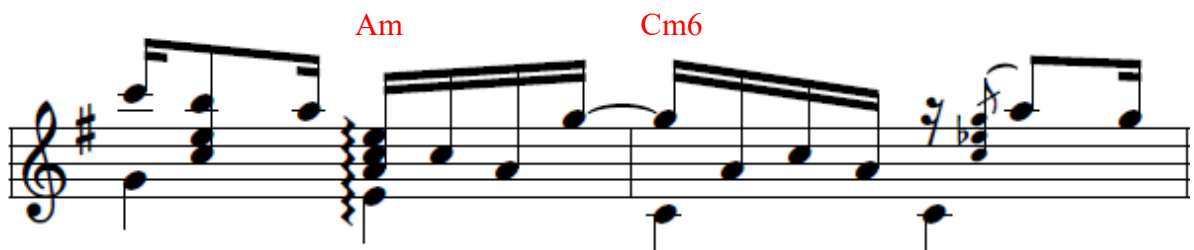


FIGURA 56 – Compassos 27 e 28 – Acordes na posição fundamental

As repetições referentes aos compassos 11, 27 e 28 são idênticas em todas as repetições, contudo Marco faz variações nas repetições correspondentes ao compasso 12

(compassos 44 e 124). A grande mudança está no acompanhamento: o acorde de Cm6/Eb, antes apresentado em arpejo e em semicolcheias, na repetição é também escrito de maneira arpejada, mas com o ritmo em sextina, e ainda criando um contraponto oblíquo com a voz do baixo, que caminha entre as notas Mib, Ré e Dó. No segundo tempo há também uma variação rítmica na melodia, que agora se apresenta em sextinas.

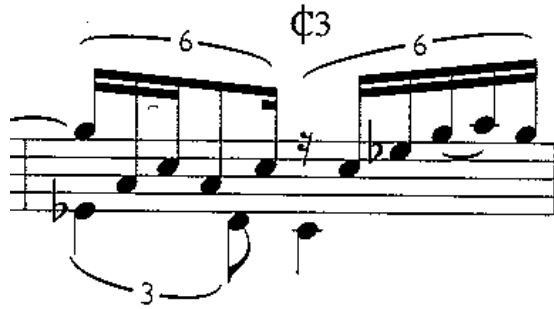


FIGURA 57 – Compasso 44 – Acompanhamento em sextina

Os compassos 13, 14 e 15 do arranjo de Marco Pereira são bem próximos ao “inaugural” de Waldir Azevedo, em questão harmônica e melódico-rítmica. Porém, as variações no A’ e A’’ são bem diferentes do A nesses dois quesitos. O ritmo da melodia no A’ e no A’’ é quase idêntico, diferenciando-se apenas no compasso 45 (A’), e no 125 (A’’). O que diferencia, além da altura das notas, são as rearmonizações empregadas em cada parte e a elaboração do acompanhamento, como pode ser observadas nas três figuras a seguir.



FIGURA 58 – Compassos 13 a 15 (parte A) – Apresentação do tema

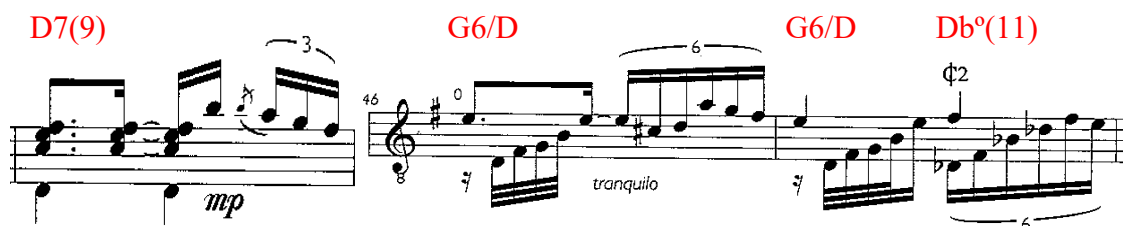


FIGURA 59 – Compassos 45 a 47 (parte A’) – Variação

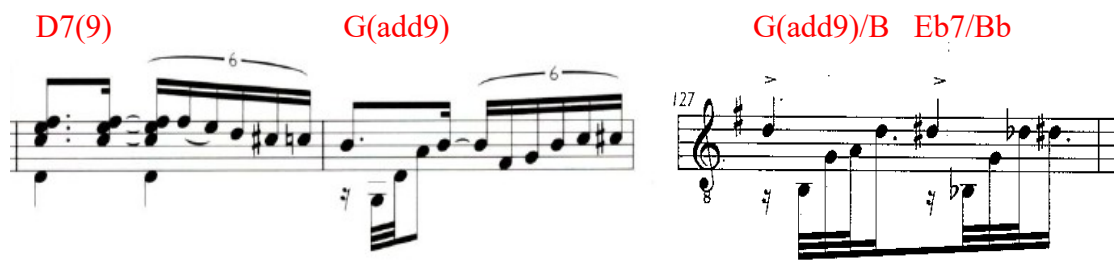


FIGURA 60 – Compassos 125 a 127 (parte A'') – Variação

Nas figuras podemos observar o que foi descrito anteriormente: a semelhança entre o ritmo melódico das variações, a diferença na elaboração do acompanhamento e, com grande destaque, a harmonização e reharmonização em cada variação. Emprega-se harmonização, além de reharmonização, pelo entendimento que o acorde do segundo tempo do compasso 47 (A') (Figura 58), como o mesmo acorde diminuto ( $Bb^\circ$ ) do compasso 15 (A), entretanto invertido e com a tensão disponível de  $11^a$  (de  $Db^\circ$ , ou  $b13$  de  $Bb^\circ$ ) na melodia. Esse entendimento ocorre pelas escolhas das notas de Marco Pereira para tal acorde, que embora enarmônico de  $F\#7$ , apresenta as notas enarmônicas para o acorde diminuto, visto que elas retardam as notas do acorde de G.

A reharmonização acontece no segundo tempo do compasso 127 (A'') (Figura 59), com o acorde de  $Eb7/Bb$  (considerando a enarmonia da nota  $Ré\#$ ), podendo este ter a função de  $subV7$  de D (V), numa cadência de engano para o acorde de Lá menor (compasso 128).

Os compassos 16 e 17 do arranjo de Marco Pereira se aproximam do inaugural, considerando a harmonia e o início do caminho do baixo, porém com contraponto contrário sutil, implícito na harmonia, porém aparentemente empregado de modo consciente, como mostra a figura a seguir:



FIGURA 61 – Compassos 16 e 17 – Trecho de acompanhamento

Em todas as repetições deste trecho Marco elabora algo diferente. No A', compassos 48 e 49, ele opta pelo arpejo em uma região um pouco mais aguda, criando uma melodia implícita na primeira e última semicolcheia de cada tempo (destaque em azul), sendo a segunda e a terceira semicolcheias notas de acompanhamento (destaque em vermelho).

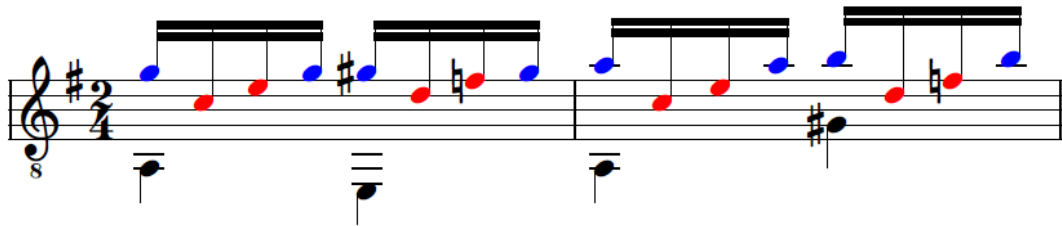


FIGURA 62 – Compassos 48 e 49 – Novo acompanhamento

No A'', no compasso 128, Marco também faz o arpejo, mas diminui o valor rítmico em sextinas. Assim como no A', também há uma melodia (destaque em azul) e um acompanhamento (destaque em vermelho) implícitos no compasso 128. Há, no compasso 129, o emprego das tensões disponíveis 7M (sétima maior), 9 (nona maior) e 11 (décima primeira justa) ao acorde de Am (destaque em verde). Há também uma mudança no último acorde do compasso, na qual Marco Pereira troca o acorde E7 (V7/VIm) pelo Am (VIm), continuando com a tensão de 9 (nona maior) e a nota de passagem Mib (quinta diminuta), como se observa na figura a seguir:

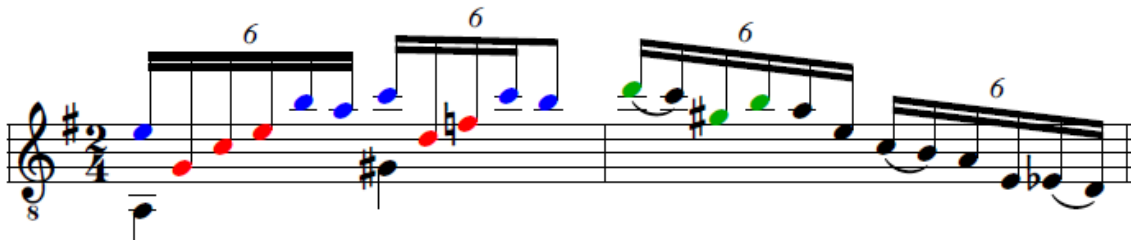


FIGURA 63 – Compassos 128 e 129 – Acompanhamento em sextinas

Seguindo a análise por referência os compassos do A, os compassos 18 e 19 sustentam o acorde de A7(9), uma vez que na harmonia do “inaugural” no compasso correspondente ao 19, o acorde é Am. Portanto, há uma rearmonização mudando a função do acorde, pois o Am, que antes tinha função de Subdominante relativo (IIIm), rearmonizado como A7(9) passa a ter função de Dominante secundária (ou Dominante individual) (V7/V).

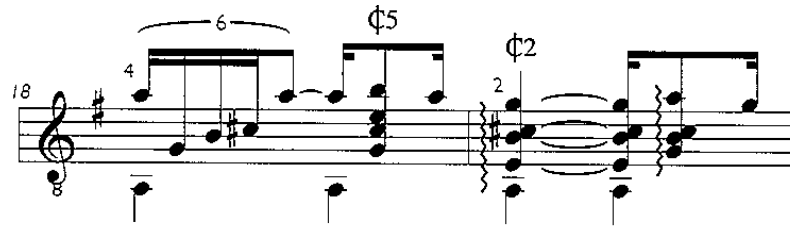


FIGURA 64 – Compassos 18 e 19 – Rearmonização mudando a função do acorde

Nas repetições deste trecho, tanto no A', quanto no A'', há o emprego da escala de Lá "Mixolídio #4". No A', Marco a emprega nos dois compassos, 50 e 51, numa elaboração melódica mais "escalar".



FIGURA 65 – Compassos 51 e 52 – Variação sob Mixolídio #4

Já no A'', é empregada a escala de Lá "Mixolídio #4" somente no primeiro compasso, 130, arpejando o acorde de A7 com as tensões disponíveis da escala (7, 9, #11 e 13). Entretanto, no compasso 131 (A''), Marco apenas faz o arpejo do acorde de A7(9) finalizando com uma frase por graus conjuntos, caminhando para o baixo do próximo acorde.



FIGURA 66 – Compassos 130 e 131 – Variação em arpejo sob A7

Para finalizar a análise do que seria a "casa 1" no *songbook*, falta o compasso 20, no A, e suas repetições no A' e A''. O arranjo do compasso 20, no A, e do compasso 52, no A', são parecidos. Há diferença apenas no primeiro tempo de cada compasso. No compasso 20, o acorde do primeiro tempo é um Am7(b5) e o acompanhamento apresenta-se arpejado em sextinas.

Am7(b5)

Cm6



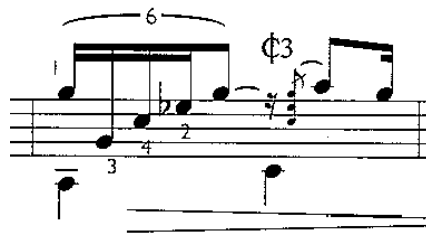


FIGURA 67 – Compasso 20 – Acorde Am7(b5)

Já no compasso 52, correspondente ao 20, o acorde é o mesmo, mas invertido (Cm6) e o acompanhamento com o ritmo em semicolcheias:



FIGURA 68 – Compasso 52 – Acorde Cm6

A maior variação deste trecho está no A’’, no compasso 132, a qual, após um desenvolvimento de variações com diminuição de valores rítmicos (semicolcheias para sextinas), apresenta-se ainda mais veloz, em fusas, numa variação melódica que contorna o acorde de Cm6.



FIGURA 69 – Compasso 132 – Variação do acorde Cm6 em fusas

A análise agora salta para os compassos 30 e 31, uma vez que os compassos 21 a 29 são analisados por se tratarem de repetição dentro da própria parte A. Um detalhe do compasso 30 é o acorde de Dm7 logo no início do compasso, que não existe no arranjo de Waldir Azevedo. Marco Pereira faz uma mudança na melodia no compasso 31, comparando ao “inaugural” de Azevedo: as três últimas e repetidas notas Lá de Azevedo, no arranjo de

Marco Pereira, (compasso 31) se transformam nas notas Sol, Lá e Si, como destacam as figuras a seguir.

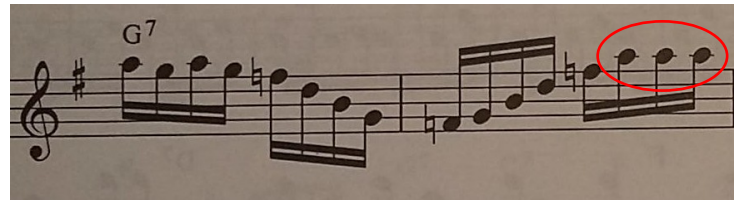


FIGURA 70 – Songbook – Acorde G7 e notas repetidas

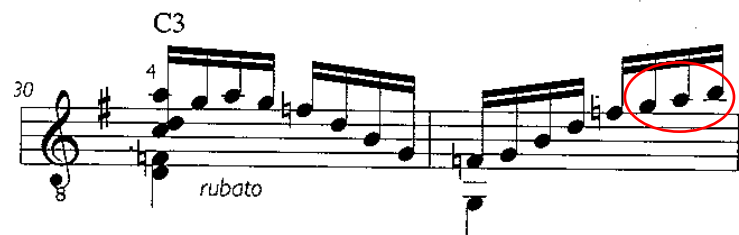


FIGURA 71 – Compassos 30 e 31 – Acorde de Dm7 e variação melódica

Nas repetições deste trecho, Marco Pereira apresenta variação somente no A', nos compassos 62 e 63, a qual faz uma variação melódica diminuindo o valor rítmico em fusas. Ele utiliza a escala de Sol "Mixolídio #4" para compor a variação melódica, utilizando arpejos sob o acorde de G7(9), finalizando com cromatismo.

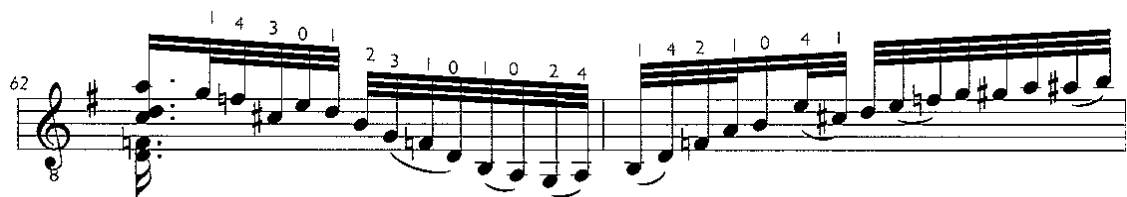


FIGURA 72 – Compassos 62 e 63 – Variação em fusas sob Sol Mixolídio #4

O compasso 33 (A) apresenta variação somente no A'', no compasso 145. Ao invés da melodia em mínima que perdura por todo compasso, sustentada pelo acompanhamento, Pereira faz o arpejo do acorde invertido, com a tensão disponível de nona maior [Cm6(9)], e depois sua escala brevemente no segundo tempo do compasso.

Am7(b5)



FIGURA 73 – Compasso 33 – Acorde de Am7(b5)

Cm6(9)

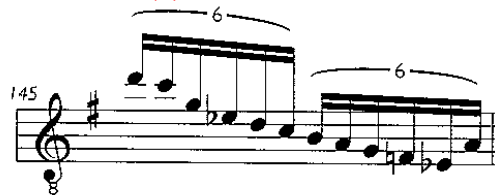


FIGURA 74 – Compasso 145 – Arpejo sob o acorde Cm6(9)

O compasso 34 (A) também sofre uma pequena mudança no A'', no compasso 146. A mudança é quase imperceptível: uma harmonização no segundo tempo do compasso, onde antes repetia-se o baixo na fundamental do acorde (G), agora ele apresenta na primeira inversão (G/B).

G

G

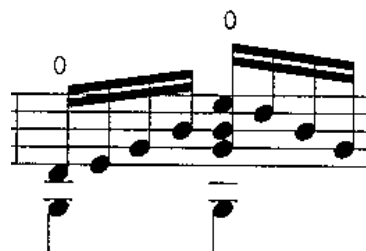


FIGURA 75 – Compasso 34 – Acorde G na posição fundamental

G

G/B

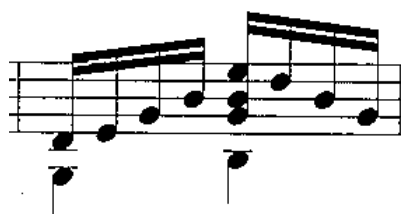


FIGURA 76 – Compasso 146 – Acorde G na primeira inversão

O compasso 35 (A) não apresenta nenhuma variação em suas repetições, contudo a mudança está na harmonia do arranjo de Marco, comparando ao de Waldir Azevedo. O acorde de Cm6 empregado por Marco Pereira, no arranjo “inaugural” de Azevedo é Eb.



FIGURA 77 – Compasso 35 – Rearmonização: Cm6

Cabe um destaque para a cadência final, para a qual Marco utiliza o material da gravação de Waldir Azevedo: a escala de Sol Maior no compasso 148, que é tocada pelo violão de 7 cordas do Inaugural (representada na cor azul), e a figuração rítmica no compasso 149 igual a executada pela cavaco, mas mudando as notas (representada na cor vermelha).

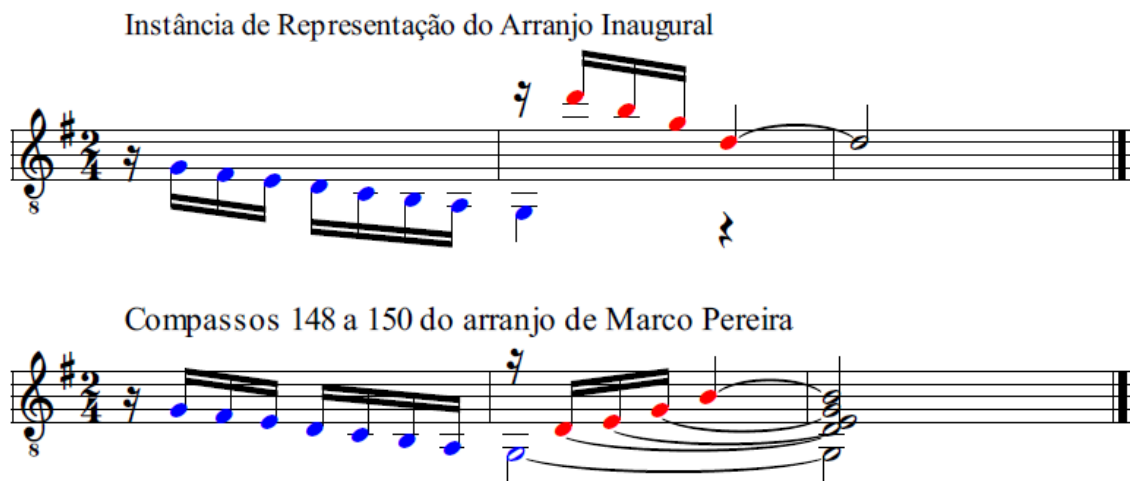


FIGURA 78 – Compassos 148 a 150 – Utilização de elementos do arranjo inaugural

Na parte A'' (compasso 102 a 117), Marco Pereira desenvolve uma seção de caráter improvisatório. Entretanto esta parte A'', talvez não deva ser considerada A, pois ela corresponde apenas aos 16 primeiros compassos da parte A, mas é classificada assim por sua semelhança e por se tratar da mesma harmonia. Marco Pereira, nesta seção de caráter improvisatório, desenvolve um novo tema sob a harmonia dos 8 primeiros compassos da parte A. O tema desenvolvido por ele nos quatro primeiros compassos do A''' (c.102 à 105) é repetido uma oitava acima nos compassos 110 à 113, com um novo arranjo do

acompanhamento (destaque em vermelho na figura a seguir). Os demais compassos da seção de caráter improvisatório se baseiam em arpejos e escalas dos acordes.

The image displays a musical score for Part A', spanning measures 99 to 115. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Red circles highlight specific passages: measures 101-102, 103-104, 107-108, and 111-112. The score includes various musical notations such as triplets, sextuplets, and dynamic markings like 'poco rall.', 'poco meno mosso', 'p', 'molto espressivo', 'rit.', 'maestricano', 'vibrato', 'poco accel.', and 'a tempo'.

FIGURA 79 – Parte A' – Seção de caráter improvisatório

Outra parte a ser analisada e que é apresentada apenas uma vez no arranjo de Pereira (e também no inaugural, de Waldir Azevedo), é a parte B, que traz uma comparação em pontos importantes entre o seu arranjo e a gravação de Waldir Azevedo. Tais pontos que mereceram destaques são as rearmônizações, polifonias e as variações melódicas. Importante mencionar que a parte B modula para o grau relativo, Em.

As rearmonizações de Marco Pereira nesta parte B se dão em dois momentos. Na primeira rearmonização, compassos 70 e 86 (repetição) desta seção, Marco adiciona o acorde B7/F# (V7); no segundo tempo do primeiro compasso, mudando a função de Tônica para Dominante (na gravação de Waldir Azevedo, os dois primeiros compassos sustentam o acorde de Em, ou seja, Im). Além disso, cabe destaque à harmonização do baixo, iniciando na terça (Em/G), que é um elemento diferente do que consta no Inaugural, e ao qual ele recorre com frequência na elaboração do acompanhamento.

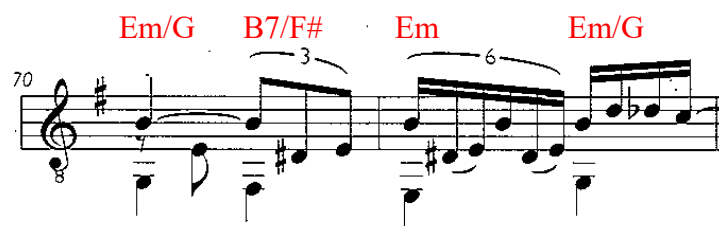


FIGURA 80 – Compassos 70 e 71 – Rearmonização e harmonização no início da parte B

O segundo momento da rearmonização de Marco de rearmonização na parte B é no quarto compasso do tema, compasso 73. A rearmonização neste compasso é curta, porém de muita beleza ao arranjo. Marco Pereira rearmoniza o acorde de B7 (V7) sustentado em todo compasso na gravação de Waldir Azevedo utilizando a melodia como peça chave. A nota Lá#, a qual seria apenas passagem, se transforma na terça do acorde de F#7, Dominante da Dominante. Entretanto, o acorde seguinte, apesar de Dominante, não é um B7 propriamente dito, mas com a 5ª diminuta no baixo, ou, mais precisamente, um F7(#11) (subV7). Tal rearmonização provoca um movimento contrário entre a melodia (destaque em azul) e as vozes do acompanhamento (destaque em vermelho), como detalha a figura a seguir:

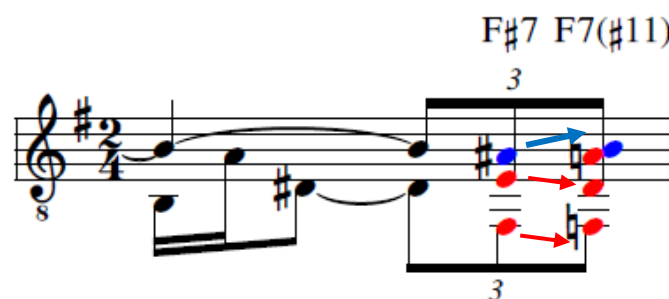


FIGURA 81 – Compasso 73 – Rearmonização e movimento contrário entre vozes

Outro aspecto interessante do arranjo de Marco Pereira nesta parte é a polifonia contida nos compassos 74 a 76, que, durante os dois compassos do acorde de Em, ele escreve uma linha cromática no baixo da nota Mi até a nota Dó (destaque em vermelho).

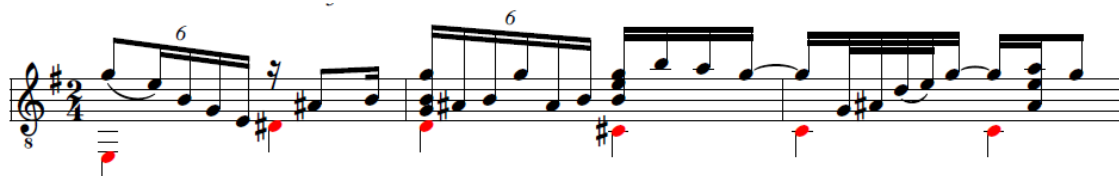


FIGURA 82 – Compassos 74 a 76 – Linha cromática no baixo

O último aspecto a ser considerado são as variações melódicas comparadas à gravação de Waldir Azevedo, dentre as quais pode-se mencionar dois trechos: compassos 78 e 80 e, na repetição deste trecho, compassos 94 e 96 (9º ao 11º compasso do tema) e compassos 82 ao 84. No primeiro trecho mencionado, compassos 78 a 80, Marco Pereira faz variações na melodia diminuindo valores rítmicos, utilizando escalas dos acordes em questão. Na primeira vez, suas variações se distanciam ainda mais do “original”, dando uma característica improvisatória ao momento. A figura a seguir, de trecho *songbook*, referente ao trecho em questão, e que embora não tenha exatidão, é tomado como uma Instância de Representação do arranjo inaugural, por se aproximar da gravação e que auxilia na comparação.

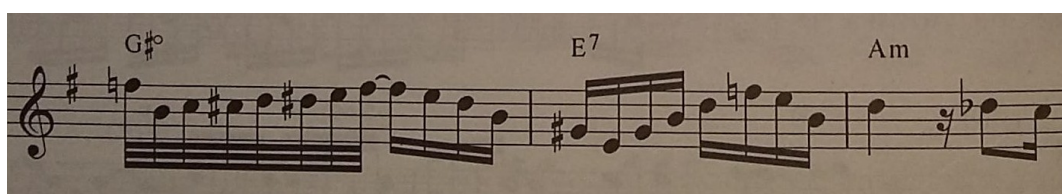


FIGURA 83 – Trecho do songbook correspondente aos compassos 78 a 80



FIGURA 84 – Compassos 78 a 80 – Variações diminuindo valores rítmicos

É perceptível que Marco se distancia do original, diminuindo os valores a partir do segundo tempo do compasso 78 (fusas e sextinas em semicolcheias) e iniciando a melodia uma oitava abaixo. Ele utiliza, nas frases melódicas, tensões disponíveis aos acordes, assim

como a 9 (nona maior) no acorde de Bm7(b5), b9 (nona menor) e #9 (nona aumentada) no acorde de E7, e 7M (sétima maior) e 9 (nona maior) no acorde de Am.

Nos compassos correspondentes à repetição deste trecho, o violonista se aproxima um pouco da melodia do original no início do compasso 94 e no compasso 96 (destaques em azul). Porém, nos compassos 94 e 95, continua seu processo de variação com a mesma característica anterior de diminuição dos valores rítmicos.



FIGURA 85 – Compassos 94 a 96 – Nova variação melódica sobre o tema

E, por fim, nos compassos 82 ao 84, Marco utiliza o mesmo recurso: diminuir os valores rítmicos e utilizar escalas de acordes. As duas figuras a seguir mostram onde Marco realiza as variações melódicas e o breve momento em que mantém a melodia original.

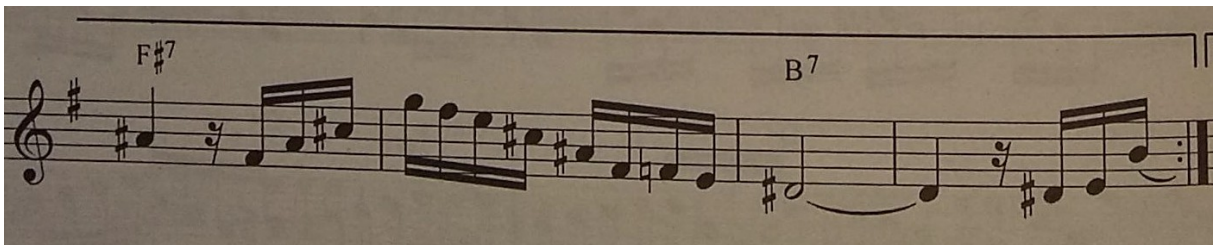


FIGURA 86 – Trecho do *songbook* correspondente aos compassos 82 a 84

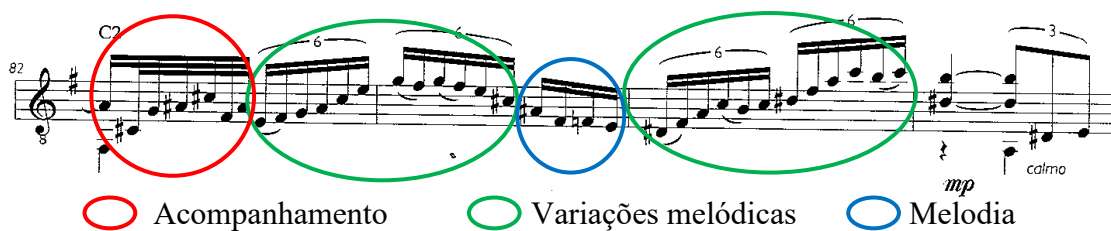


FIGURA 87 – Compassos 82 a 84 – Variações melódicas sob o trecho



## 2.3 CARINHOSO

Em seu arranjo de *Carinhoso* de Pixinguinha, Marco Pereira une as características do choro tradicional e a já arrojada harmonia original às suas reharmonizações, dando novos “coloridos” à obra por meio novas dissonâncias aos acordes da música.

*Carinhoso*, composta entre 1916 e 1917 e gravada instrumentalmente em 1928 pela *Orquestra Típica Pixinguinha-Donga*, foi gravada somente vinte anos depois da composição pelo cantor Orlando Silva<sup>42</sup>, após receber letra de João de Barro (Braguinha). A gravação alcançou grande sucesso, razão pela qual é adotada como referencial para a comparação com o arranjo de Marco Pereira e referida como “original”.

O arranjo utilizado por Marco Pereira como apoio à elaboração de seu próprio arranjo, nas palavras do autor, foi o de Cesar Camargo Mariano<sup>43</sup>, por lhe instigar com novas ideias de harmonização, reharmonização e polifonia.

A influência do arranjo de Cesar Camargo Mariano pode ser percebida logo na introdução do arranjo de Marco Pereira que, assim como Mariano, utiliza o início do tema da parte B com variações melódicas e reharmonizações. A introdução de Marco tem apenas quatro compassos, a qual utiliza os primeiros compassos da parte B com melodia no tom da versão de Orlando Silva – Fá Maior – reharmonizando o segundo compasso da introdução com os mesmos graus de seu arranjo na parte B, mas em tonalidade diferente. Pereira muda a melodia do tema a partir da terceira semicolcheia do terceiro compasso, elaborando uma harmonia que tem por alvo o acorde de G7/4/9/13 como Dominante de Dó Maior, que é a tonalidade de seu arranjo.

---

<sup>42</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=eNMCQfi\\_DaA&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=eNMCQfi_DaA&feature=youtu.be)

<sup>43</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=G\\_caop6FOog&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=G_caop6FOog&feature=youtu.be)

Am G#9 Am/G A/G

Dm7 Bm7(b5) Bb7(9) Am7(11) A7 G7/4(9/13) G7(b9)

○ Mudança melódica no tema

FIGURA 88 – Compasso 1 a 4 – Introdução

Uma singularidade deste arranjo é a rearmonização no início da parte A. Ao invés da conhecida harmonia, a 5ª do acorde do I (primeiro grau) “ir e vir” até a 6ª de maneira cromática [I – I(#5) – I6 – I(#5)], Marco abandona tais vozes e elabora uma nova harmonia, que se destaca pelos movimentos oblíquos e contrários entre as vozes do acompanhamento, como pode ser observado na figura a seguir.

C7M(6) E7(b13)/B Am9 Am(b6) Gsus7(b9) B7(b9)  
 I V7/VIm VIm V7 V7/IIIIm

→ Movimento descendente → Movimento ascendente → Mesma voz

FIGURA 89 – Compasso 5 a 8 – Rearmonização e movimentação das vozes do acompanhamento

Nos compassos seguintes (9 ao 12), Marco harmoniza e rearmoniza novamente a música de Pixinguinha. A harmonização, nos compassos 9 e 10 e no primeiro acorde do 11 [C7M(6)], pode ter sido inspirada no arranjo de Cesar Camargo Mariano, devido a sua semelhança na harmonização dos quatro primeiros acordes e a rearmonização do quinto deste trecho. Os graus dos acordes dos compassos 9 e 10 são os mesmos do “original”, entretanto ao invés de aumentar a 5ª do acorde, (“indo e vindo” até a 6ª), ele opta em harmonizá-los caminhando a linha do baixo de maneira cromática descendente, assim como Mariano. A

seguir, a Figura 90 mostra o trecho dos compassos 9 a 12 e o Quadro 1 demonstra a harmonia dos três arranjos neste trecho.

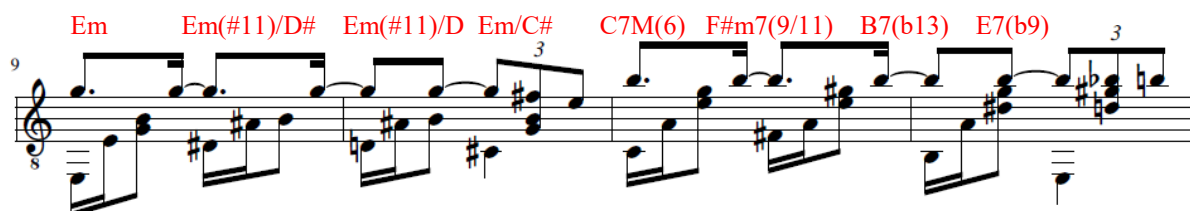


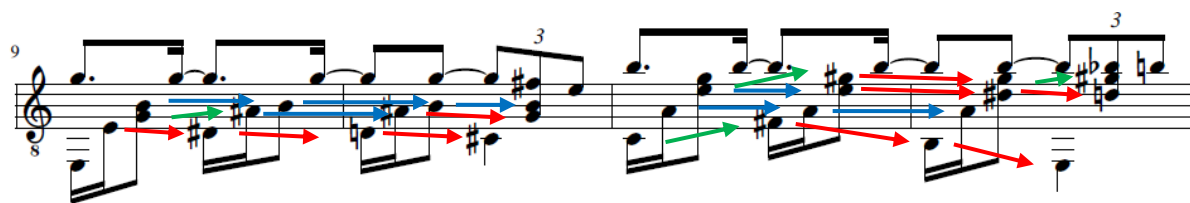
FIGURA 90 – Compasso 9 a 12 – Harmonização e rearmenização

Harmonia da gravação de Orlando Silva	
Em Em(#5)   Em6 Em(#5)   Em Em(#5)   Em6 E7	
IIIIm IIIIm IIIIm IIIIm IIIIm IIIIm IIIIm V7/VIm	
Harmonia do arranjo de Marco Pereira	
Em Em(#11)/D#   Em(#11)/D Em/C#   C7M(6) F#m7(9/11)   B7(b13) E7(b9)	
IIIIm IIIIm IIIIm IIIIm I IIIm/IIIIm V7/IIIIm V7/VIm	
Harmonia do arranjo de Cesar Camargo Mariano	
Em D#°   Em/D Em/C#   C7M(9) Bm7(9)   Am7(9) E7(b9/13)	
IIIIm VII°/IIIIm IIIIm IIIIm I VIIIm VIm V7/VIm	

Quadro 1: Harmonia dos três arranjos referentes aos compassos da figura 89

Comparando a harmonia de Pereira e Mariano, nota-se que o caminho do baixo é idêntico, embora o segundo acorde sendo diferente o grau e função. A maior diferença está nos compassos 11 e 12, os quais consistem a rearmenização, por haver mudança nos graus e funções dos acordes. Marco opta pela cadência secundária IIIm [F#m7(9/11)] V7 [B7(b13)] do último acorde do trecho [E7(b9) (V7/VIm)], ao invés de manter o acorde de IIIIm como na gravação de Orlando Silva e da progressão harmônica do arranjo de Mariano.

Atenta-se ainda ao cuidado da condução das vozes do acompanhamento neste trecho, com movimentos contrários pela voz do baixo e do acompanhamento, como mostra a figura a seguir.



→ Movimento descendente → Movimento ascendente → Mesma voz

FIGURA 91 – Compasso 9 a 12 – Movimentação das vozes

Pereira faz uma pequena rearmonização no compasso 14, em comparação a harmonia do “original”. A nota Fá# (destaque em vermelho na figura a seguir) muda a 7ª do acorde de G para maior (G7M) trazendo uma breve sensação de repouso, uma vez que tanto no original, quanto no arranjo de Mariano a 7ª é menor (G7), sendo o acorde Dominante de C.



FIGURA 92 – Compasso 14 – Rearmonização mudando a função do acorde

No compasso 17, onde na harmonia da gravação de Orlando Silva é o acorde de V7/V (D7, transpondo para a tonalidade de Dó maior), Marco rearmoniza escrevendo o acorde de Bb6(#11). É o mesmo grau que Mariano faz em seu arranjo (bVII), embora com tensões pouco diferentes [Bb7M(9/#11), transposto para Dó Maior]. Após o uso deste acorde, Marco ainda rearmoniza o restante do trecho, como demonstra a figura a seguir, comparando a mudança das funções dos acordes.

Harmonia do “original” transposta para Dó Maior				
D7	G7	C	F	C
V7/V	V7	I	IV	I

Harmonia do arranjo de Marco Pereira				
Bb6(#11)	A7/4/9	Dm7(9/11)	G7	Ab/Gb
bVII	V7/IIIm	IIIm	V7	SubV7
				G7(b9)
				V7

FIGURA 93 – Compassos 17 a 20 – Rearmonizações ao final da parte A

É notável a total rearmonização deste trecho mudando consideravelmente os graus e as funções dos acordes originais. Ao invés de uma simples Dominante do V, Marco utiliza o acorde Bb6(#11), empréstimo da escala de Dó Mixolídio. Segundo Freitas (2010), este acorde trata-se de um acorde de *sexta napolitana* da tonalidade relativa (Lá Menor), que “passa a



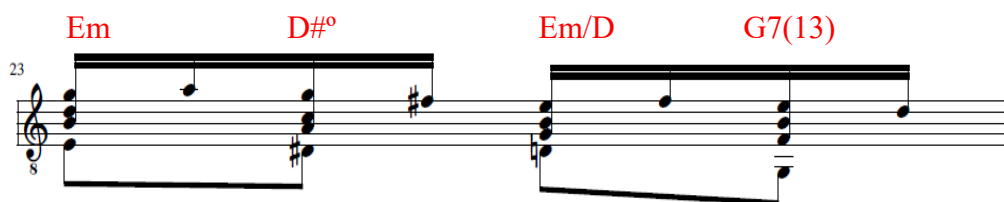


FIGURA 95 – Compasso 23 – Rearmonização

No compasso seguinte (compasso 24) ele também rearmoniza o acorde do primeiro tempo, que no “original” é um IVm/IIIIm (Am), escrevendo dois acordes neste tempo: C (I), mudando a função do acorde de Subdominante para Tônica; e F#m7(b5) [IIIm(b5)/VIIm], conservando a função de Subdominante. O acorde do segundo tempo é o mesmo do “original”, porém Pereira emprega a tensão disponível de nona menor (b9) ao acorde de B7 na terceira semicólcheia, provocando um movimento contrário com a melodia, como destaca a figura a seguir.



FIGURA 96 – Compasso 24 – Rearmonização no primeiro tempo e harmonização no acorde do segundo tempo

Nos compassos 25 e 26, Pereira mantém a frase do “original” no acompanhamento (destaque em azul) e segue a linha do baixo em movimento cromático descendente, findando na nota Ré (baixo do acorde de G/D, no compasso 27), provocando um movimento contrário entre as vozes do baixo e da melodia, como se observa na próxima figura:

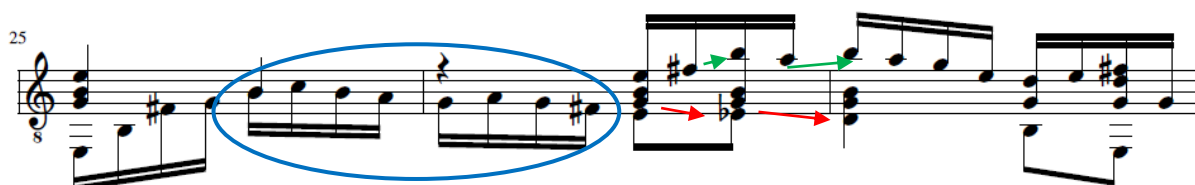


FIGURA 97 – Compassos 25 a 27 – Frase do original e movimento contrário entre voz do baixo e melodia

Pouco adiante, nos compassos 29 e 30, há outra rearmonização. Na gravação de Orlando Silva a progressão harmônica (em Fá maior) é C – Db7/Ab – Gm – C7. Transpondo

para Dó maior a progressão seria G – Ab7/Eb – Dm – G7. Na reharmonização de Marco Pereira, os quatros acordes são G, mas com mudanças nas tensões disponíveis em cada um, como mostra a figura:



FIGURA 98 – Compassos 29 e 30 – Rearmonização e diferentes tensões disponíveis ao acorde de G

A cadência de V7 não se resolve, uma vez que o acorde do próximo compasso (31) não é um C, mas sim um Ab (bVI) “vizinho de terça da tonalidade menor” (FREITAS, 2010, p. 220). Supõe-se que a escolha deste acorde também possa ser por influência do arranjo de Cesar Camargo Mariano, que opta por este mesmo grau. Ambos arranjos (de Pereira e de Mariano) voltam ao I (primeiro grau) no compasso seguinte.



FIGURA 99 – Compasso 31 – Rearmonização pelo acorde vizinho de terça da tonalidade

Em seguida, no compasso 33, Pereira também faz uma reharmonização próxima ao arranjo de Mariano. Enquanto que no arranjo “original”, neste compasso e no seguinte, o acorde é um V7/IIIIm (B7, transposto para Dó Maior), tanto Mariano quanto Pereira optam pelo IIm7/IIIIm (F#m7) (antes do V7/IIIIm no compasso 34). A diferença é que Mariano emprega a quinta diminuta (b5) ao acorde, enquanto que Marco a omite. Mas as demais tensões disponíveis empregadas são idênticas: nona maior e décima primeira justa. Ao compasso 34, cabe destaque a harmonização e novamente o movimento contrário entre a voz do baixo e do acompanhamento. A nota Mi do acompanhamento no compasso 33 faz um movimento ascendente à nota Mi# (compasso 34), décima primeira aumentada (#11) do acorde de B7. Depois, ao ascender para a nota Fa#, faz um movimento contrário à voz do baixo, que desce da nota Si para a nota Lá.

Harmonia de Cesar Camargo Mariano  
F#m7(b5/9/11)                      B7(b13)

Harmonia de Marco Pereira  
F#m7(9/11)                      B7(#11)                      B/A

FIGURA 100 – Compassos 33 e 34 – Rearmonização IIm7 pelo V7 e movimento contrário entre vozes

Uma breve rearmonização no arranjo de Marco Pereira acontece no compasso 37. Ao invés de manter o I (primeiro grau) por todo compasso, como no “original”, Marco escreve o acorde Bm7(b5) na última colcheia. A melodia na nota Mi provoca a tensão de décima primeira (11) ao acorde. O acorde do próximo compasso é um E7(b13) (V7/VIm), criando uma cadência secundária para o VIm.

FIGURA 101 – Compasso 37 – Rearmonização do acorde de C pelo Bm7(b5)

O último trecho rearmonizado no arranjo de Marco Pereira está na progressão de acordes nos compassos 42, 43 e 44. O acorde de Bb7 (bVII7) empregado por Marco Pereira não é distante do IVm do arranjo “original”, uma vez que ambos são empréstimo da escala menor natural da tonalidade e acabam, neste caso, exercendo a mesma função, de Subdominante, sendo o bVII7 um substituto do IVm (como se o acorde Bb7 equivalesse a um Fm6/Bb). No compasso 43, Marco harmoniza o primeiro acorde, C (I), com as tensões disponíveis de sexta e nona maior, com o acorde na primeira inversão [C6(9)/E] e adiciona o acorde de A7 como V7 para o IIm. E por fim, no compasso 44, Marco faz o IIm – V7 ao invés de ficar somente no acorde de V7. A figura a seguir demonstra a harmonia do “original” e a do arranjo de Marco Pereira.



Harmonia do arranjo “original” transposto					
Dm	Fm	C		G7/B	
IIm	IVm	I		V7	
Harmonia do arranjo de Marco Pereira					
Dm/F	Bb7	C6(9)/E	A7	Dm7(9)	G7
IIm	bVII7	I	V7/IIm	IIm	V7

FIGURA 102 – Compassos 42 a 44 – Progressão harmônica com rearmônizações

## 2.4 MANHÃS DE SOL

Nesta valsa de Américo Jacomino (Canhoto), Marco Pereira diz ter feito um arranjo a partir de uma partitura da peça que, até então, nunca tinha sido gravada. O registro do arranjo feito por ele é a primeira gravação da peça de Canhoto, a qual participou de um projeto do SESC chamado "Raros e Inéditos".

A partitura para piano é composta na tonalidade de Ré Menor. Marco elabora seu arranjo na tonalidade de Mi Menor. Para facilitar a análise, apresenta-se a seguir trechos da partitura de Canhoto já transpostos para a tonalidade de Mi Menor (e Mi Maior, tonalidade da parte C).

Analisando o arranjo de Marco Pereira da música *Manhãs de Sol*<sup>44</sup>, coube destacar os procedimentos adotados pelo arranjador, sendo eles: a mudança na forma, as mudanças nas variações melódicas, as variações nas repetições, as rearmônizações, a utilização de elementos do original e um breve destaque da influência de Villa-Lobos.

### 2.4.1 Mudança na forma

A forma apresentada na partitura para piano é ternária – A B C – com repetições nas três partes. Entretanto, em seu arranjo, Marco apresenta a peça na forma rondó, A B A C A, repetindo a parte B duas vezes, apresentando-o num caráter de improviso. Pereira também

<sup>44</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=67CI3U5EpsQ&feature=youtu.be>

repete o tema da parte C, reescrevendo-a com algumas variações (as quais serão detalhadas posteriormente). Resumindo, o arranjo de Marco Pereira é apresentado da seguinte maneira: Introdução A B B' B'' A' C C' A'' Coda.

#### 2.4.2 Mudanças e variações melódicas

Marco faz uma mudança no ritmo da melodia que é comum à parte A e à parte C, mas que também aparece em alguns momentos da parte B. Ele desconsidera todas as semínimas pontuadas da melodia que aparecem no segundo tempo do compasso, adotando o padrão de três semínimas como mostra a figura a seguir:

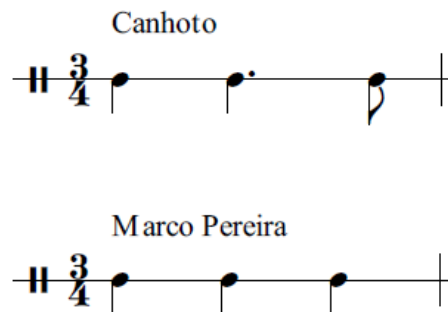


FIGURA 103 – Mudança na figuração rítmica

Para ilustrar esta mudança rítmica, reproduziu-se o início do tema da parte A, da partitura de Canhoto, transposta para Mi Menor, e do arranjo de Pereira, destacando as notas alteradas neste quesito.



FIGURA 104 – Trecho correspondente ao compasso 4 e 5 do arranjo de Marco Pereira

O mesmo ocorre nos compassos 9 e 15 (parte A), na reapresentação do tema, e no início da parte B no compasso 35, que é anacruse do tema. Este procedimento também é igual nos compassos 51 e 75 (correspondentes a repetição da seção), mas nestes, Pereira altera também o registro da melodia uma oitava acima. A seguir, são apresentadas quatro figuras destacando essa mudança no ritmo nos compassos citados.



FIGURA 105 – Compassos 4 a 18 – Mudança rítmica nos compassos 4, 9 e 15

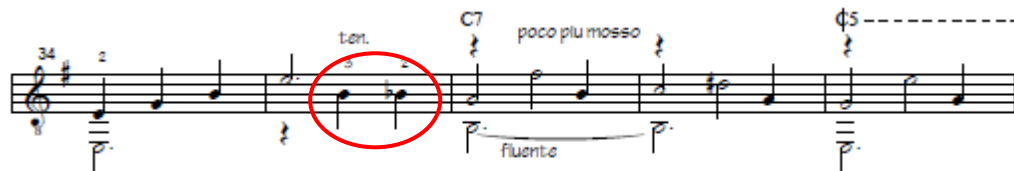


FIGURA 106 – Compassos 34 a 38 – Mudança rítmica no compasso 35



FIGURA 107 – Compassos 49 a 53 – Mudança rítmica e melodia oitavada no compasso 51 correspondente à variação do compasso 35

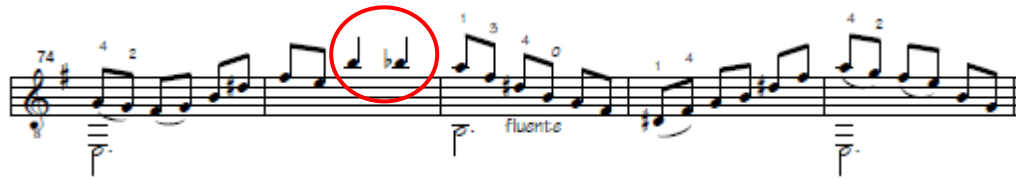


FIGURA 108 – Compassos 74 a 78 – Mudança rítmica e melodia oitavada no compasso 75 correspondente à variação do compasso 35

A melodia da parte C, no original, baseia-se praticamente nesta figuração rítmica. Destaca-se esta figuração em semínima pontuada e colcheia na peça de Canhoto e também as notas que tiveram o ritmo mudado no arranjo de Marco Pereira, correspondente aos 15 primeiros compassos da parte C.

FIGURA 109 – Mudança rítmica na melodia da parte C

Outra pequena mudança rítmica pode ser notada no compasso 13 do arranjo de Marco Pereira: ao invés das figuras de mínima (primeiro tempo) e semínima (terceiro tempo), o arranjador prolonga as notas do compasso anterior e a figura, que seria a de mínima no original, passa a ser de semínima. Entretanto, esta pequena mudança na melodia a torna igual ao que Canhoto escreve na reapresentação do tema dentro da parte A. A figura a seguir destaca a melodia no compasso 13 do arranjo de Marco Pereira comparando com o trecho correspondente no original de Canhoto (compassos 9 e 10), e a figura conseguinte destaca o trecho similar (relativo à reapresentação do tema da parte A) no original de Canhoto.



FIGURA 110 – Compassos 9 e 10 do original de Canhoto – 12 e 13 do arranjo de Marco Pereira – Mudança rítmica



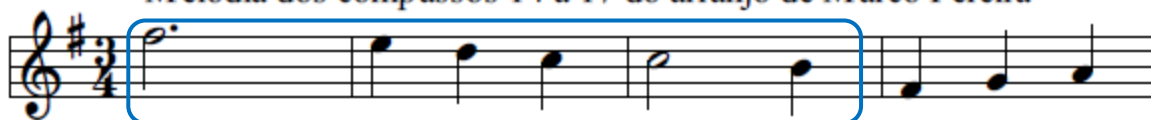
FIGURA 111 – Compassos 25 e 26 do original de Canhoto (reapresentação do tema na parte A).

Atentando sobre outra mudança na melodia na parte A, agora nos compassos 30 a 33, quase no final do tema, observa-se que a melodia escrita por Pereira se aproxima mais a da primeira vez do tema. Comparando estes compassos com a primeira apresentação no (compassos 14 a 17) e também a primeira apresentação no original de Canhoto, Pereira reescreve a melodia dos compassos 14 a 16 de seu arranjo (destaque em azul), desconsiderando a melodia do original de Canhoto (que está destacada em vermelho).

Melodia do original de Canhoto (correspondente aos compassos 14 a 17 do arranjo de Marco Pereira)



Melodia dos compassos 14 a 17 do arranjo de Marco Pereira



Melodia do original de Canhoto (correspondente aos compassos 30 a 33 do arranjo de Marco Pereira)



Melodia dos compassos 30 a 33 do arranjo de Marco Pereira

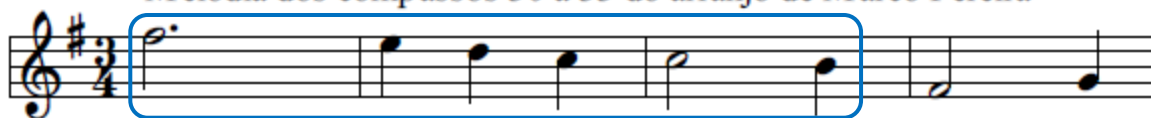



FIGURA 112 – Trechos correspondentes aos compassos 14 a 17 e 30 a 33 do arranjo de Marco Pereira.

Nota-se que Pereira desconsidera a melodia da segunda apresentação do tema e utiliza a melodia da primeira, mudando apenas no compasso 33 (além de mudar a figura rítmica no compasso 31).


Há outra mudança considerável no ritmo da melodia que está na parte B, mais precisamente nos três primeiros compassos do tema. A melodia se apresenta, de início, no ritmo de semínima, porém, o arranjador transforma a primeira semínima em mínima, prolongando a nota que se repete ou suprimindo a nota do segundo tempo. Tal procedimento é provavelmente empregado para evitar certa banalidade na execução instrumental, em contraposição ao gênero em questão. Na figura apresentada a seguir, os destaques em vermelho mostram tais mudanças rítmicas mencionadas, os destaques em azul são mudanças na altura das notas e em verde uma variação melódica de maneira arpejada sob o acorde de Em.



Melodia do original de Canhoto



Melodia do arranjo de Marco Pereira




Notas em azul: referentes ao 5º e 6º compasso do tema  
 Notas em verde e vermelho: referentes ao 13º e 14º compasso do tema  
 Notas em vermelho: sofreram mudança seguindo padrão melódico do 5º e 6º compasso do tema  
 Setas em azul: sentido melódico da primeira parte do tema de Canhoto  
 Setas vermelhas: sentido melódico da segunda parte do tema de Canhoto

FIGURA 114 – Início da parte C – Mudança melódica seguindo padrão da primeira parte do tema

Outra mudança melódica está no compasso seguinte a este trecho, no 16º compasso da parte C (compasso 131 do arranjo), como ponte para a reapresentação do tema. Canhoto escreve uma melodia ascendente em graus conjuntos em colcheias, partindo da nota Si e alcançando a nota Sol#. Pereira mantém figuração em colcheias, mas retira a primeira, comparada a versão de Canhoto. A nova melodia elaborada se assemelha a um *Grupetto* sob a nota Si, alcançando a nota Sol# por meio de salto entre estas.

Melodia do original de Canhoto



Melodia do arranjo de Marco Pereira

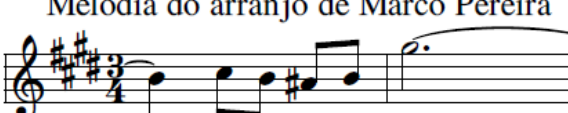


FIGURA 115 – Variação melódica referente ao compasso 131 do arranjo de Marco Pereira



Mais uma mudança está no final do tema na parte C, compasso 145, e na repetição, compasso 177. Poderia se tratar apenas de um pequeno detalhe, já que a mudança da melodia é apenas em uma nota e há justamente uma única mínima pontuada no compasso, não fosse uma harmonização diferente conferida ao acorde. A nota Fá# do original passa a ser a nota Sol# no arranjo de Marco Pereira, fazendo com que soe o intervalo de 13ª ao acorde de B7, soando o acorde de B7(13). A figura a seguir destaca em vermelho a mudança descrita.

The image shows a musical score for two instruments: Piano (Canhoto) and Violão (Marco Pereira). The Piano part is in the upper system, and the Violão part is in the lower system. Both are in the key of D major (two sharps). The Piano part has a B7 chord in measure 177 and an E chord in measure 178. The Violão part has a B7(13) chord in measure 177 and an E chord in measure 178. The change in the Violão part from B7 to B7(13) is highlighted in red.

FIGURA 116 – Mudança melódica referente ao compasso 177

#### 2.4.3 Variações nas repetições

Consta-se em outros arranjos que Marco Pereira sempre faz mudanças em algum ponto quando repete alguma parte. E tais mudanças podem ser dentro de toda uma parte, seja elaborando uma seção de caráter improvisatório, e/ou apenas promovendo pequenas variações melódicas ou mudanças no acompanhamento do plano musical.

Com relação a um caráter improvisatório, tendo em vista ainda a melodia, Pereira provê variações melódicas para a parte B. No original de Canhoto esta parte repete apenas uma vez. Pereira, por sua vez, a repete duas vezes, diferenciando-as à maneira de um improviso. Estes “improvisos” do arranjo oferecem a composição de Canhoto uma roupagem semelhante à música *Desvairada*, de Garoto e *Estudo nº 2*, de Villa-Lobos. A semelhança com a *Desvairada*, obra de grande popularidade entre violonistas, está na melodia baseada em arpejos de acordes estendidos, uma vez que, na primeira repetição, a variação melódica de Marco também se baseia em arpejos de acordes – B7 (V7) e Em (Im), ora utilizando a tensão disponível de 7ª menor, ora de 7ª maior, junto com as tensões de 9ª maior e 11ª maior.



FIGURA 117 – Compassos 51 a 66 – Variações melódicas de caráter improvisatório na primeira repetição da parte B

Apesar da variação melódica se sustentar em quase todo o trecho nas escalas de Mi Menor Natural ou Mi Menor Harmônica, cabe destaque ao 7º compasso da figura (no segundo sistema), em que a nota Ré (natural) dá um “colorido” diferente ao enunciado, pois sendo enarmônica de Dó\*, ela é a tensão disponível de 9ª aumentada ao acorde de B7. Considerando a 5ª justa (Fá#) no compasso, pode-se analisar um arpejo sob a escala Si Dom Dim.

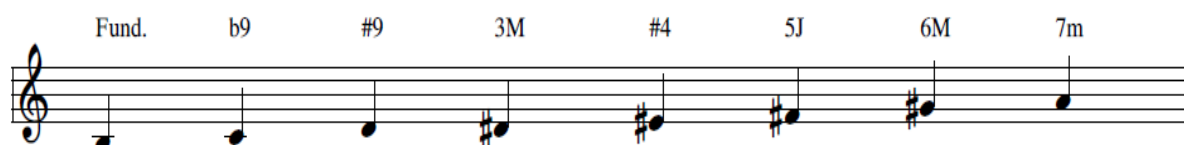


FIGURA 118 – Escala de Si Dom Dim

E quanto à semelhança *Estudo n° 2* de Villa-Lobos, sua semelhança está na técnica violonística na digitação da mão esquerda, utilizando ligados e cordas soltas para saltos de posições (saltos de casas, utilizando o dedo 1 como referência).



FIGURA 119 – Trecho do *Estudo n° 2*, de Villa-Lobos (compassos 9 e 10)

Neste trecho, a marcação “C IV” indica mudança de posição (do dedo1), assim como a digitação de “dedo 1” na nota Sol# na segunda corda (compasso 10), também indica mudança, no caso, para a 9ª. Posição via corda solta (Mi) para a realização do salto.

Embora o arranjador não estabelece totalmente a digitação da peça, a figura a seguir (do início da primeira variação melódica) mostra uma opção de digitação utilizando as cordas soltas (em destaque) para a mudança de posição.

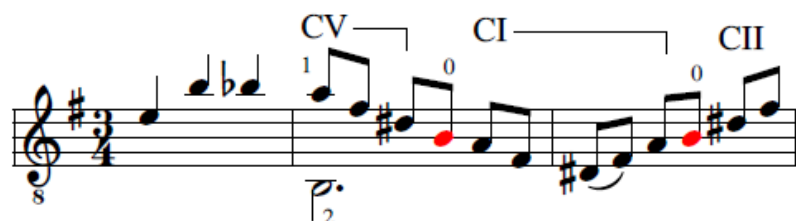


FIGURA 120 – Compassos 51 a 53 – Mudança de posição da mão esquerda

Este processo técnico ligado ao clichê clássico dos arpejos de extensão, está na raiz de inúmeras obras do repertório violonístico, das quais uma das mais conhecidas talvez seja este citado *Estudo n° 2*, de Villa-Lobos. A semelhança técnica aqui descrita contribui para elencar as influências sofridas por Marco Pereira e sua inspiração ao realizar seu trabalho também ao repertório escolástico do violão erudito.

Na segunda repetição da parte B, Marco Pereira inicia o “improviso” utilizando a técnica de *bariolage*<sup>45</sup>, mantendo a nota Si como pedal na parte aguda (em destaque na próxima figura). Na parte que seria a reapresentação do tema, Pereira volta aos arpejos, igual a primeira repetição, com uma pequena mudança na melodia em relação a primeira repetição.

<sup>45</sup> Técnica em que se supõe uma alternância rápida entre uma nota que permanece estática e outra que se movimenta, criando uma melodia acima ou abaixo da nota estática.



FIGURA 121 – Compassos 67 a 83 - Bariolage

Nesta análise percebem-se as variações realizadas na parte A, que se repetem duas vezes, e na parte C, que se repete uma vez. Elas não têm caráter improvisatório, e sim uma variação com a finalidade de não ser apenas uma mera repetição<sup>46</sup>.

A primeira mudança na repetição da parte A aparece nos compassos 98 e 99. Estes compassos correspondem aos compassos 18 e 19, da primeira vez, e 194 e 195, da segunda repetição. Na segunda repetição, por fazer variação igual à primeira repetição da parte A, Pereira apresenta nova variação no compasso seguinte, 196.

Os compassos são os dois últimos da apresentação do tema e são uma ponte para a sua reapresentação. Na partitura de piano de Canhoto, a melodia se sustenta na nota Si durante os dois compassos (destaque em vermelho), mudando a harmonia e acompanhamento, como mostra a figura a seguir.



FIGURA 122 – Melodia do original nos dois últimos compassos da primeira apresentação do tema na parte A

<sup>46</sup> “A pura repetição [...] engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*” (SCHÖNBERG, 1993 [1967], p. 35)



pouco da de Canhoto e será descrita posteriormente). Vê-se abaixo a escrita segundo o original e as três variações elaboradas para ela, discutidas a seguir.



FIGURA 124 – Variações nas repetições dos compassos 9 e 10

A primeira e a segunda variação melódica (compassos 26-27 e 106-107), escritas na voz da melodia, podem ser interpretadas como uma continuidade da melodia, mas também podem ser interpretadas como o último caso analisado: uma frase complementar do acompanhamento, pensando em um arranjo orquestrado.

Quanto à última variação apresentada (compassos 202-203) é mais difícil afirmar este pensamento, pois, além da escrita na voz da melodia, é marcante que soe assim, ou seja, uma melodia descendente por graus conjuntos com o alvo na nota Sol.

Existem outras variações na parte, no plano do acompanhamento (embora também estejam escritas na voz da melodia) que estão presentes nos compassos 103 e 199, ambos correspondentes ao compasso 23 (quinto compasso da reapresentação do tema). Na primeira execução a elaboração do arranjo está simples, há apenas a melodia que se sustenta na figura de mínima pontuada e o baixo, também com a mesma figura, mas a nota está ligada ao compasso anterior. No compasso 103, a primeira variação, Pereira escreve uma pequena frase

de três notas (notas do acorde de E7) em valores de colcheia, que culminam na nota do baixo do compasso seguinte (Am/C). E no compasso 199, na segunda variação do mesmo trecho, ele escreve uma frase arpejada, também sob o acorde de E7, em ritmo de semicolcheias, a partir do segundo tempo do compasso, também culminando no baixo do acorde próximo compasso.



FIGURA 125 – Variações no acompanhamento na repetição do compasso 23

Na repetição da parte C, Pereira também faz variações evitando uma simples repetição. Tais variações se baseiam em arpejos, tanto na melodia quanto no acompanhamento.

Nos dois compassos finais da primeira execução da parte C (compassos 146 e 147), que funciona como uma ponte para o reinício da seção, Marco escreve um arpejo sob o acorde de E6/9 na voz do acompanhamento. E nos dois compassos seguintes, 148 e 149 (os primeiros compassos da segunda execução, correspondentes aos compassos 116 e 117), ele continua a ideia de arpejo, sob os acordes de E (compasso 148) e G#7/D# (compasso 149), mas agora na voz da melodia.



FIGURA 126 – Compassos 114 a 117 e variação na repetição nos compassos 148 a 149

Os compassos 114 e 115 (alto da figura acima) constituem o final da parte A. Entretanto, os compassos 146 e 147 não são exatamente uma variação sob uma repetição. Eles oferecem a ideia rítmica (suporte rítmico/ligação) para o início da repetição da parte C, nos compassos 148 e 149.

Há outros dois trechos em que Pereira faz variações dentro da parte C. Um deles está nos compassos 154 a 156, que corresponde aos compassos 122 a 124 da primeira execução da parte C. Nos compassos 154 e 155, Pereira escreve um arpejo do acorde de C#7 (destacado em azul na próxima figura), adiantando o acorde na segunda colcheia do segundo tempo do compasso 154, pois em relação a primeira execução, o acorde iniciaria somente no compasso 155. E no compasso 156, há apenas a adição de duas notas ao acorde de F#m e de uma nota – Sol# –, mas o que estava escrito como acompanhamento (compasso 124) passa a ser melodia. Na figura a seguir estão em azul as notas do arpejo do acorde de C#7 e em vermelho as notas adicionadas em relação ao compasso 124.



FIGURA 127 – Compassos 154 a 156 como variações na repetição dos compassos 122 a 124



O outro trecho de variação na parte C está entre os compassos 162 e 164, os quais correspondem aos compassos 130 a 132, na primeira execução da parte C. O procedimento adotado por Pereira é semelhante ao narrado anteriormente: ele arpeja o acorde de B7, o qual seria do compasso 163, mas o adianta para a segunda colcheia do segundo tempo do compasso anterior (destaque em azul); e no compasso 164 adiciona uma nota ao arpejo (do acorde de E) (destaque em vermelho), agora escrito na voz da melodia (antes escrito na voz do acompanhamento).



FIGURA 128 – Variações no acompanhamento nos compassos 162 a 164

#### 2.4.4 Rearmonização

Neste arranjo, Marco Pereira não faz muitas mudanças na harmonia. Raros são os momentos, mas cabe apontá-los nesta análise pois contribuem à modernização da obra. Um deles parece de menor importância, mas que merece atenção, pois a mudança de apenas uma nota na melodia, em relação ao original, é determinante ao acorde. Esta ocorre no compasso 135 (e igualmente no compasso 167), que, no original de Canhoto, corresponde ao compasso 70. A nota da melodia alterada é Mi, enquanto que na música de Canhoto é um Mi#. Há outras mudanças na voz do acompanhamento que ajudam a entender esta alteração. Vê-se esta nota destacada na figura abaixo e, a seguir, uma hipótese.

The image shows a musical score for two instruments: Piano (Canhoto) and Violão (Marco Pereira). The Piano part is written in treble and bass staves, and the Violão part is written in a single staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Piano part shows a change from C#(b9)/B to F#m/A. The Violão part shows a change from E7(9)/B to A. Notes are color-coded: red for changes, green for reinforcement, and blue for differences.

FIGURA 129 – Rearmonização ocasionada por mudança melódica

Os destaques em vermelho são as notas mudadas. A nota Mi#, no original de Canhoto, é a terça do acorde de C#, e a nota Mi, no arranjo de Marco Pereira, a fundamental. A nota Dó# da parte do piano, destacada em verde, reforça a tríade de C# escrita na clave de Sol, sendo o baixo na sétima menor (Si) e a nona menor (Ré) na melodia; na parte do violão, a nota Mi, destacada em vermelho, é a fundamental do acorde. A nota Ré da melodia é a sétima menor, a nota Si, no baixo, é a quinta, e a nota Fá#, a nona maior, destacada em azul (por ter sido outra nota que difere do original).

Um fator que justifica esse entendimento é que ambos acordes são dominantes e preparam o acorde seguinte: o acorde de C#(b9)/B é o V7 de F#m/A (II<sub>m</sub>); e o acorde de E7(9)/B é o V7 de A (IV).

Nota-se que o compasso seguinte também sofreu mudança na harmonia, rearmonizando os acordes pela mesma função: Subdominante relativo (II<sub>m</sub>) pela Subdominante (IV). A Figura 128 destacou as notas modificadas que ocasionaram mudança na harmonia: a nota Fá# (em lilás) foi alterada para Mi (em amarelo).

Outra pequena mudança na harmonia no arranjo de Marco Pereira está no compasso 140 (idem no compasso 172). Ele opta pelo acorde de A6 (IV), enquanto que no original o acorde é Am6 (IV<sub>m</sub>) (transposto para a tonalidade de E). Somente no compasso seguinte Pereira escreve o acorde de Am6, igualando a harmonia ao original.

The image shows a musical score for two instruments: Piano (Canhoto) and Violão (Marco Pereira). The Piano part consists of two measures, each with an Am6 chord. The Violão part also consists of two measures, with the first measure having an A6 chord and the second measure having an Am6 chord. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

FIGURA 130 – Rearmonização do IV

No momento seguinte ao analisado há também uma mudança na harmonia. O trecho observado está entre os compassos 142 e 145 do arranjo de Marco (trecho que se repete nos compassos 174 a 177), que correspondem aos compassos 77 ao 80 do original de Canhoto. A mudança está somente no segundo compasso, que no original o acorde é E/B (I), mesmo acorde do compasso anterior (embora com outras inversões). Em seu arranjo, Pereira opta por C#7, V7 do acorde do próximo compasso, F#7(9). Esta alteração faz com que o discurso caminhe por Dominantes Estendidas, mas o mais interessante são os significados das notas da melodia ao novo acorde. No original, cujo acorde é E, as notas melódicas Si e Lá são quinta justa e quarta justa, respectivamente. No arranjo de Marco, onde o acorde passa a ser C#7, elas são sétima menor (destaque em vermelho) e décima terceira menor (destaque em azul).

The image shows a musical score for two instruments: Piano (Canhoto) and Violão (Marco Pereira). The Piano part consists of five measures with the following chords: E/B, E, E/G, E/B, F#7(9)/C#, and B7/D#. The Violão part consists of four measures with the following chords: E, C#7, F#7(9), and B7(13). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Violão part includes a 'rall.' marking and a blue note in the second measure.

FIGURA 131 – Rearmonização resultando em Dominantes Estendidas

Há dois breves momentos (dois compassos) na parte A e um na parte B (na primeira variação) em que Pereira faz uma pequena alteração nos acordes. Nos três trechos em questão a harmonia de Canhoto apresenta o acorde de Dominante (B7) nos compassos. A mudança de Marco é apenas no primeiro destes compassos, escrevendo o acorde de F#m7(b5) – IIm7(b5) – mudando a função do acorde para Subdominante. As três próximas figuras demonstram essa mudança da harmonia.

Figure 132 shows the musical notation for measures 16 and 17. The Piano (Canhoto) part is in the upper system, and the Violão (Marco Pereira) part is in the lower system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. In measure 16, the Piano part has a B7(b9) chord and the Violão part has an F#m7(b5) chord. In measure 17, both parts have a B7 chord.

FIGURA 132 – Compassos 16 e 17 do arranjo de Marco Pereira – Rearmonização adicionando o IIm7(b5)

Figure 133 shows the musical notation for measures 32 and 33. The Piano (Canhoto) part is in the upper system, and the Violão (Marco Pereira) part is in the lower system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. In measure 32, the Piano part has a B7 chord and the Violão part has an F#m7(b5) chord. In measure 33, both parts have a B7 chord.

FIGURA 133 – Compassos 32 e 33 do arranjo de Marco Pereira – Rearmonização adicionando o IIm7(b5)

Figure 134 shows a musical score for two instruments: Piano (Canhoto) and Violão (Marco Pereira). The score covers measures 64 and 65. The Piano part is written in treble and bass clefs. In measure 64, the chords are B7/D# and B7. In measure 65, the chords are F#m7(b5) and B7(b13). The Violão part is written in treble clef. In measure 64, the chords are F#m7(b5) and B7(b13). In measure 65, the chords are F#m7(b5) and B7(b13).

FIGURA 134 – Compassos 64 e 65 do arranjo de Marco Pereira - – Rearmonização adicionando o IIm7(b5)

O último detalhe sobre a harmonia no arranjo de Marco Pereira é a harmonização do acorde de Am, no compasso 10, em que a melodia na nota Si é uma apojetura que se resolve no compasso seguinte. No entanto, na escrita de Canhoto, há também suspensão nas notas do acompanhamento: ele escreve as notas Ré e Fá (destaque em vermelho na figura a seguir), resolvendo nas notas do acorde no compasso seguinte. A mudança no arranjo de Marco Pereira está no fato dele não considerar estas notas que suspendem o acorde e escrever as notas do próprio acorde, Dó e Mi (destaque em azul na figura a seguir).

Figure 135 shows a musical score for two instruments: Piano (Canhoto) and Violão (Marco Pereira). The score covers measures 10 and 11. The Piano part is written in treble and bass clefs. In measure 10, the chords are Am(add9/b6/11) and Am. In measure 11, the chords are Am and Am. The Violão part is written in treble clef. In measure 10, the chords are Am(add9) and Am. In measure 11, the chords are Am and Am.

FIGURA 135 – Compassos 10 e 11 do arranjo de Marco Pereira – Harmonização do Am

#### 2.4.5 Utilização dos elementos do original

Demonstra-se alguns elementos do original de Canhoto que Marco Pereira utiliza em seu arranjo. Apesar de ser apenas em pequenos trechos, um na parte A, e outro na parte B, eles demonstram que Pereira valoriza os elementos originais em suas elaborações, dialogando com os novos elementos propostos por ele – construindo um arranjo de “*Interpretação*” (Nascimento, 2011, p. 8).

Na parte A, o elemento utilizado é um contraponto na voz do baixo. Ele não é escrito totalmente igual ao original, mas sua intenção foi preservada. A mudança ocorre na primeira nota, em figura de semínima que é omitida por pausa no arranjo de Pereira, mas sua altura substitui a nota seguinte, no valor de colcheia. Estas notas estão destacadas em vermelho na próxima figura e as demais notas utilizadas no arranjo de Marco, em azul.

The image shows a musical score for two instruments: Piano (Canhoto) and Violão (Marco Pereira). The Piano part is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Violão part is also in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Piano part features a bass line with notes in red and blue. The Violão part features a melody with notes in red and blue. The red notes represent the original Canhoto contrapoint, and the blue notes represent the new elements added by Marco Pereira.

FIGURA 136 – Compassos 12 a 15 do arranjo de Marco Pereira – Utilização do contraponto original

O outro trecho que Pereira utiliza elementos do original está nos quatro primeiros compassos da parte B (que se repetem a partir do nono compasso, também por quatro compassos). O elemento musical utilizado também é um contraponto, agora na voz mais aguda, uma vez que a melodia é apresentada em região pouco mais grave. A figura a seguir destaca, em vermelho, o contraponto de Canhoto utilizado no arranjo de Pereira.

FIGURA 137 –Utilização do contraponto original na parte B

#### 2.4.6 Influência de Villa-Lobos

Já foi descrita, anteriormente, certa influência de Villa-Lobos na seção de caráter improvisatório sob a parte B da peça, no entanto a influência dele também pode ser observada na introdução elaborada por Marco Pereira. Após um breve início sob os acordes de F#m7(b5), D#° e Em7(9/11), Pereira escreve uma progressão de acordes arpejados de maneira semelhante à segunda parte do *Prelúdio n° 4* de Villa-Lobos, mantendo o baixo como melodia na quarta corda (quase todo momento, exceto o final), alternando entre cordas presas e soltas, mas mantendo sempre, na execução, a ordem de quarta, terceira, segunda e primeira cordas. A diferença, além dos acordes escolhidos, consiste que Villa-Lobos (ao início da parte B do *Prelúdio n° 4*) concebe somente a primeira corda solta, enquanto que Marco concebe a primeira e segunda cordas soltas.

FIGURA 138 – Trecho da introdução do arranjo de Marco Pereira

The image displays a musical score for the 7th harmonic of the Prelude No. 4 by Villa-Lobos. It consists of three staves, all using treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and a 7th harmonic symbol (7<sup>o</sup> Harm.). The second and third staves are marked *Animato* and *cantabile* respectively. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex harmonic structure.

FIGURA 139 – Trecho da parte B do Prelúdio nº 4 de Villa-Lobos



### 3 PROCEDIMENTOS MAIS ADOTADOS NA ELABORAÇÃO DOS ARRANJOS

Depois de realizadas as análises dos quatro arranjos de Marco Pereira, foi possível uma constatação os procedimentos adotados com mais frequência por ele na elaboração de seus arranjos. Tais procedimentos, que são comentados neste capítulo e separados em cinco subcapítulos: as variações melódicas, a elaboração do acompanhamento, harmonização e reharmonização, a utilização de elementos do “original” e o idiomatismo.

#### 3.1 MUDANÇAS NA MELODIA E VARIAÇÕES MELÓDICAS DE CARÁTER IMPROVISATÓRIO

##### 3.1.1 Mudanças na melodia

Marco Pereira traz sempre algo novo – mesmo que seja um pequeno detalhe – nas repetições de parte da estrutura musical ou na repetição do tema dentro de uma mesma parte. Este procedimento de variação, inclusive nas melodias apresentadas em suas primeiras vezes em muitos arranjos parece estar intimamente ancorado, em última análise, na percepção do arranjador conciliada com o ofício de compositor, também presente no mesmo autor. A prática da concepção a partir do contraste de ideias para elaboração do discurso aponta para a paradigmática ideia de Schoenberg a respeito da questão da repetição versus variação, presente em seu tratado de composição, segundo o qual, com a variação, evita-se a monotonia (SCHOENBERG, 1991, p. 35).

Marco Pereira sente-se livre para mudar algumas notas das melodias em seus arranjos. Foi visto no capítulo anterior, na análise do arranjo de *Na Baixa do Sapateiro* e *Manhãs de Sol*, sobretudo, que Pereira muda consideravelmente a melodia. *Pedacinhos do céu* é outra obra que tem o tema sutilmente alterado logo na primeira vez em sua apresentação, no compasso 31, quando Pereira, em seu arranjo, substitui as três notas Lá repetidas por Sol, Lá, Si (ver figuras 39 e 40). Outro exemplo representativo ocorre no compasso 22 deste arranjo, quando comparando com a gravação de Jacob do Bandolim, Radamés Gnattali e Orquestra (de 1964). Embora preservando o ritmo, Pereira altera a altura das notas, conforme as figuras a seguir:

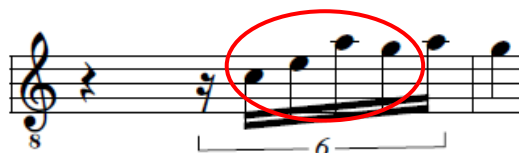
FIGURA 140 – Compasso 22 de *Pixinguinha* – Mudança na melodia

FIGURA 141 – Instância de representação – Melodia original correspondente ao compasso 22 do arranjo de Marco Pereira

Foram elencados, a seguir, outros momentos em outros arranjos para demonstrar a representatividade de tal processo de variação intrínseca de Pereira em outros três arranjos de sua autoria, *Pixinguinha*, de *Beatriz* e *Frevo*, demonstrados nas figuras a seguir. Nestes três arranjos, em determinados trechos a melodia é transposta uma oitava abaixo.

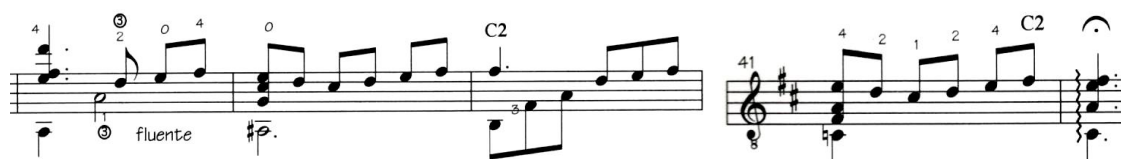
FIGURA 142 – Compassos 18 a 21 de *Beatriz* – Melodia em região agudaFIGURA 143 – Compassos 38 a 41 de *Beatriz* – Melodia oitava abaixo



FIGURA 144 – Compassos 4 a 11 de *Frevo* – Melodia dos compassos 5 a 11 em região aguda



FIGURA 145 – Compassos 51 a 61 – Melodia oitava abaixo nos compassos 54 a 60, correspondentes aos compassos 5 e 11

### 3.1.2 Variações melódicas de caráter improvisatório

As variações melódicas de caráter improvisatório nos arranjos de Marco Pereira ocorrem com o firme propósito de conferir variedade à linha melódica, de modo a alimentar constante contraste entre as ocorrências destas variações, por vezes, chegando a uma grande tensão via um processo ininterrupto e gradativo de variedade na variação, a exemplo do que foi visto nas análises de *Pedacinhos do Céu*, no capítulo anterior. De modo geral, estas variações ocorrem de duas maneiras: à maneira de uma simples ornamentação da melodia básica (como que variações próximas ao tema), quando o procedimento básico é o de adicionar notas e/ou mudar a figuração rítmica; e o tipo de variação praticada para contrastar uma seção inteira (quando então, em geral, se afastam do tema principal). Em outras palavras, é o chamado Chorus, definido por Rafael Tomás em sua dissertação (THOMAZ, 2014,).

Neste caso, tem-se um improviso pré-concebido e grafado cujo resultado sonoro evoca os gêneros de *jazz* e de *choro*.

Exemplos de variações próximas ao tema são encontrados com maior recorrência nos arranjos contidos no álbum *Cristal*, cujas músicas são todas dos gêneros *choro* e *samba*. Nos arranjos contidos neste álbum, Marco Pereira imprime sua marca proveniente do *jazz* conciliada às variações deste tipo. Nota-se no início da parte A do arranjo de *Ingênuo*, e a repetição desta parte A na figura subsequente, nas quais se destacam as variações melódicas. As cores usadas nos destaques das figuras mostram os compassos correspondentes de cada trecho.

The musical score is written for a single melodic line in 8/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 14-18) includes a 'C5' marking above the first measure and a '4' above the second. The second staff (measures 19-22) features a triplet of eighth notes in measure 20. The third staff (measures 23-26) contains a triplet of eighth notes in measure 24. The fourth staff (measures 27-30) continues the melodic development. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano) and 'cantabile e espressivo'. The highlighted melodic phrases are as follows:
 

- Blue circle: Measures 14-15.
- Red circle: Measure 19.
- Green circle: Measures 20-21.
- Yellow circle: Measures 23-24.
- Purple circle: Measure 25.
- Orange circle: Measures 26-27.
- Light blue circle: Measure 28.
- Brown circle: Measure 29.

FIGURA 146 — Início da parte A de *Ingênuo* – Variações melódicas



FIGURA 147 — Repetição da parte A de *Ingênuo* – Variações melódicas

Marco adiciona várias notas à melodia, diminuindo os valores rítmicos. E, geralmente, quando a variação/melodia se repete mais de uma vez, ele passa a alterar também os valores rítmicos, intensificando-os gradativamente.

Marco Pereira faz algo semelhante em seu arranjo de *Modinha*, por meio de uma variação sob o ritmo de semicolcheias em um compasso em que a melodia se sustenta em colcheias quando de sua primeira repetição dentro da mesma parte. Na segunda repetição, a variação se dá por meio de uma quiáltera de 20:



FIGURA 148 – Compasso 12 do arranjo de *Modinha* – Melodia “original”



FIGURA 149 – Compasso 20 de *Modinha* – Variação sob semicolcheias

FIGURA 150 – Compasso 42 de *Modinha* – Variação sob quiálteras de 20

É possível apontar modos de construção nas variações com caráter de improviso, que às vezes se apresentam em locais distintos, noutras conectadas dentro de uma mesma seção. Um deles é a elaboração de uma melodia cantável (de caráter popular), sem demonstração de virtuosismo, por vezes até criando um novo tema, como ocorre em *Pedacinhos do Céu* (vide figura 79), ou do arranjo de *Luz Negra*. No início da seção destinada a variação (sob a parte A), Pereira inicia a variação melódica com um ritmo semelhante ao do tema, porém, movimentando-o pouco mais adiante, juntamente à elaboração de um acompanhamento que mantém a marcação rítmica do samba.

FIGURA 151 – Compassos 77 a 90 de *Luz Negra* – Variação com melodia “cantável”

Outro modo é pela textura de blocos de acordes, como na figura a seguir:

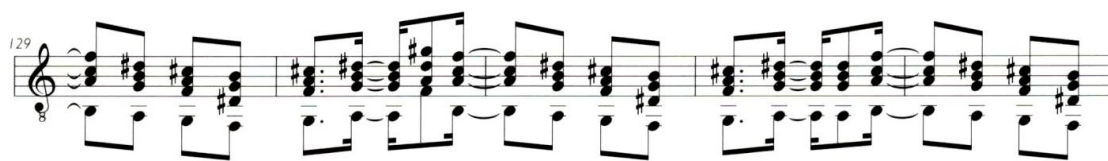


FIGURA 152 – Compassos 129 a 133 de *Cristal* – Variação por bloco de acordes

E um terceiro modo seria pela característica notadamente virtuosística, com uma movimentação melódica mais rápida, como no exemplo da figura a seguir:

FIGURA 153 – Compassos 49 a 58 de *Ternura* – Variação de caráter virtuoso

Por vezes essas maneiras se combinam, como na figura próxima de caráter virtuosístico junto a uma variação por bloco de acordes:





FIGURA 154 – Compassos 86 a 95 de *Cristal* – Variação de caráter virtuoso e por bloco de acordes

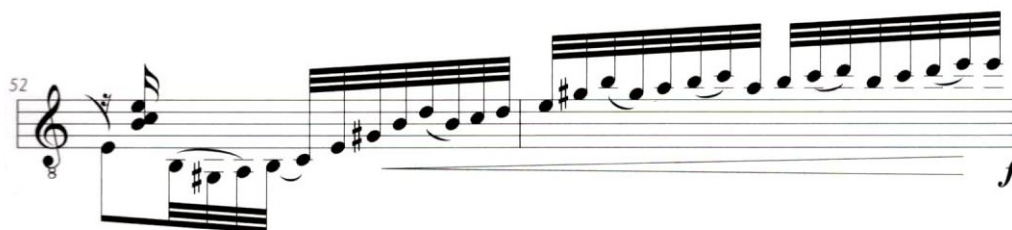
A influência do *jazz* faz-se presente nas escalas utilizadas em suas variações. As escalas utilizadas não são exclusivas ao *jazz*, mas o que faz essa ligação é a maneira de sua utilização: mesmo em músicas com uma harmonia baseada em tétrades, ele aplica em suas variações escalas diferentes à da melodia do tema, trazendo assim novas “cores” e novas tensões disponíveis aos acordes.

Por exemplo, nos acordes de V7, ao invés de manter a escala da tonalidade – maior ou menor harmônica – sob esse acorde, ele traz as novas tensões disponíveis oriundas das seguintes escalas: Mixolídio #4, Dominante Diminuta, Alterada e Hexafônica. Além destas escalas sob o acorde de V7, serão demonstradas a seguir outras escalas sob os outros graus em variações melódicas de caráter improvisatório.

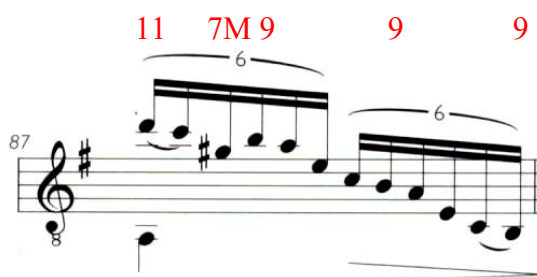
Geralmente, quando a tonalidade da música é maior, a utilização de escala maior sob qualquer grau do campo harmônico é algo comum. Entretanto, pode-se constatar notas cromáticas à escala, como foi visto no arranjo de *Pedacinhos do Céu* no Capítulo 2 (Figura 44), na frase melódica sob o I e V7 da escala.

Quando em tonalidade menor, além da escala menor natural sob os acordes do campo harmônico, vê-se a utilização da escala menor harmônica da tonalidade sob os acordes de Im (mesmo quando a melodia do tema está na escala menor natural) e V7. A utilização da escala menor harmônica também é comum aos acordes de V7 secundários e nas cadências IIm7(b5) V7 secundárias. As figuras a seguir ilustram exemplos da utilização desta escala nestas situações:



FIGURA 155 – Compassos 52 e 53 de *Ternura* – Escala menor harmônica sob o I<sub>m</sub> (A<sub>m</sub>)FIGURA 156 – Escala menor harmônica (A<sub>m</sub>) sob o V<sub>7</sub> (E<sub>7</sub>)FIGURA 157 – Compassos 86 a 88 de *Cristal* – Escala menor harmônica (D<sub>m</sub>) sob cadência IIm7(b5) V<sub>7</sub> secundária

Vê-se também com muita frequência também a escala menor harmônica, mas não como a escala da tonalidade, e sim como a escala do próprio acorde, como por exemplo, nos graus IIm, VIIm, em tonalidade maior, e IVIm em tonalidade menor. Seguindo este raciocínio, nota-se que Pereira emprega tensões disponíveis de sétima maior (7M), nona maior (9) e décima primeira justa (11) aos acordes, a exemplo do emprego desta escala em um acorde de IIm.

FIGURA 158 – Compasso 87 de *Ingênuo* – Escala menor harmônica (A<sub>m</sub>) sob o acorde de IIm (A<sub>m</sub>)

Constatou-se também, de modo recorrente, a escala menor melódica sob o acorde de IVm invertido como IIm7(b5), como ocorre no arranjo de *Pedacinhos do céu*:

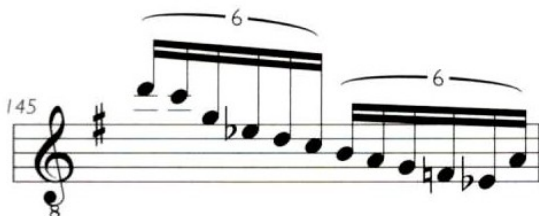


FIGURA 159 – Compasso 145 de *Pedacinhos do céu* – Variação melódica utilizando escala de Dó menor melódica ao acorde Cm (IVm)

Como foi observado na Figura 157, Marco Pereira emprega a escala menor harmônica (do acorde de resolução, Dm) ao acorde de IIm7(b5) [Em7(b5)]. Também é relativamente comum manter-se na escala menor natural do acorde de resolução, sendo a menor harmônica empregada somente no V7. Nestas duas escalas, ao acorde de IIm7(b5), a tensão disponível de nona é a menor (b9). Em suas variações, vê-se correntemente a tensão disponível de nona maior (9) a este acorde, presente no modo Lócrio 9. Apresenta-se a seguir, a escala Lócrio 9 e, na sequência, o emprego da mesma em mais uma variação melódica de Marco Pereira.



FIGURA 160 – Escala de Si no modo Lócrio 9



FIGURA 161 – Compassos 39 e 40 de *Pedacinhos do céu* – Variação melódica sob a escala de Si no modo Lócrio 9 (destaque em vermelho)

Voltando aos acordes de V7, observam-se alguns outros exemplos das escalas de característica Dominante nas variações melódicas. A primeira delas é a escala Mixolídio #4 (quarta aumentada) que é apresentada abaixo. Em seguida, repete-se um momento do arranjo de *Pedacinhos do Céu* baseado nela para uma visualização fácil. Trata-se do exemplo mais claro de sua aplicação dentre o repertório de arranjos de Marco Pereira.



FIGURA 162 – Escala Lá Mixolídio #4

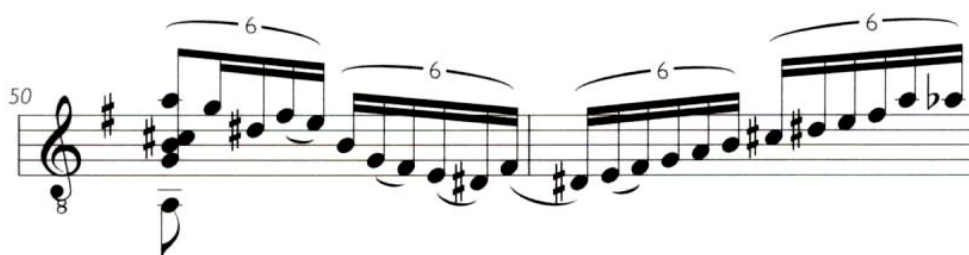


FIGURA 163 – Compassos 50 e 51 de *Pedacinhos do céu* – Variação melódica utilizando a escala Mixolídio #4 sob o acorde de A7

Outra escala muito recorrente sob o acorde de V7 é a Dominante Diminuta (Dom Dim), que possui várias tensões disponíveis ao acorde. Vejamos a seguir esta escala e um exemplo de sua utilização.

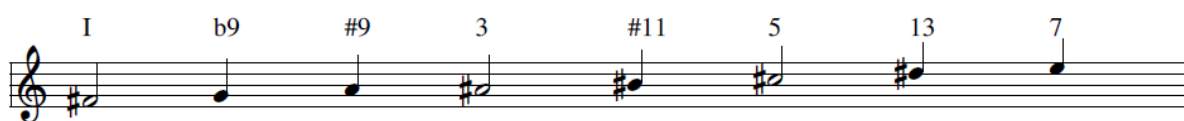


FIGURA 164 – Escala de F# Dominante Diminuta (Dom Dim)



FIGURA 165 – Compasso 72 de *Choro Negro* – Variação melódica sob o acorde de F#7 utilizando a escala Dominante Diminuta

Na análise de *Na Baixa do Sapateiro* foi mencionada a utilização da escala alterada ao acorde B7, na figura 31. Esta escala também é bastante presente, entretanto, nem sempre de maneira tão completa. No exemplo abaixo, vê-se o acorde de E7(#9/b13), característico da escala alterada, mas utilizando apenas algumas de suas tensões disponíveis.

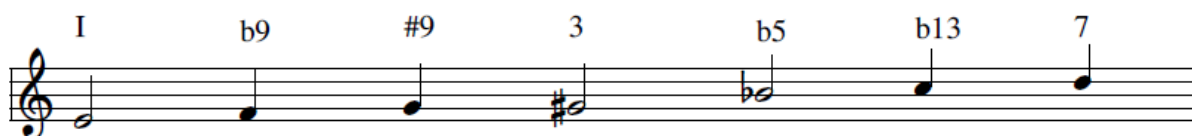


FIGURA 166 – Escala de Mi Alterada



FIGURA 167 – Compassos 106 a 108 de *Cristal* – Variação melódica utilizando a escala de Mi alterada

Por fim, nota-se a utilização da escala hexafônica (tons inteiros) sob o acorde de V7. A frase do exemplo abaixo apresenta a nota de passagem (Dó#), mas que não descaracteriza a escala de tons inteiros.

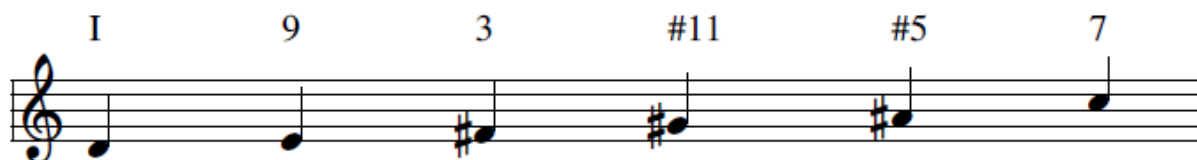


FIGURA 168 – Escala Hexafônica (Tons inteiros)



FIGURA 169 – Compassos 79 e 80 de Ingênuo – Utilização da escala Hexafônica (destaque em vermelho)

### 3.2 ACOMPANHAMENTO

Constata-se o cuidado de Marco Pereira para com a melodia, através de sua incessante elaboração melódica, seja na primeira apresentação do tema, quanto nas repetições. Nesse sentido é rerepresentando de forma variada com o mesmo cuidado em relação ao acompanhamento. Isso pode ser observado em diversos aspectos via a variedade de texturas: no sentido polifônico explícito ou implícito, na construção de blocos com a manutenção de vozes conduzidas entre os mesmos, nas variações de elaboração também quando das repetições, na figuração rítmica sempre inventiva/diferente, na harmonização distinta com alterações das tensões disponíveis dos acordes, ou nas rearmonizações.

#### 3.2.1 Polifonia e contraponto

Nas análises dos quatro arranjos descritas no Capítulo 2 observam-se alguns trechos em que Marco Pereira elabora o acompanhamento com certa independência das vozes internas, criando momentos polifônicos. Isso foi visto no arranjo de *Na Baixa do Sapateiro* que o início do tema apresenta um acompanhamento escrito na voz da melodia. Viu-se também, em *Pedacinhos do Céu* uma polifonia por vezes *explícita* e, em outros momentos, implícitas, com as vozes numa mesma linha, com melodia e acompanhamento numa só voz, e ainda com duas vozes no acompanhamento também escritas em uma só linha, fora os movimentos oblíquos e contrários gerados por essa movimentação das vozes. Em *Carinhoso*, chamou à atenção as conduções das vozes dos acordes, que geram também movimentos oblíquos e contrários. Por fim, *Manhãs de Sol*, apresenta-nos uma polifonia facilmente percebida nos contrapontos das partes A e B.

Analisando agora os demais arranjos de Marco Pereira, nota-se que este procedimento constitui de fato um processo que representa e acompanha intrinsecamente sua

atividade inventiva. Por exemplo, no início do tema de *Beatriz*, vê-se uma polifonia a duas vozes (melodia e baixo), onde o baixo, em arpejos por sobre os acordes (destaque em vermelho), alterna-se com a melodia, como mostra a figura a seguir:

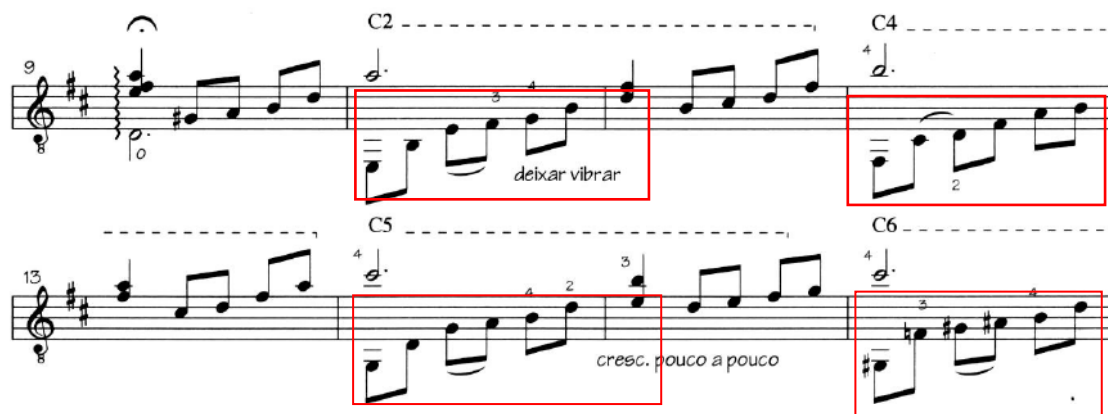


FIGURA 170 – Compassos 9 a 16 de *Beatriz* – Polifonia

A polifonia nos arranjos de Marco Pereira nem sempre é tão explícita e, às vezes, é escrita numa mesma voz. Por exemplo, no trecho do arranjo de *Luiza* apresentado na figura a seguir, existem quatro vozes, contudo duas das vozes intermediárias são escritas como se fosse uma só: A nota Sol# caminha para a nota Sol e depois para Fá# (setas azuis), enquanto a nota Mi se mantém no compasso seguinte e depois caminha à nota Ré# (setas verdes). Ao terceiro compasso deste trecho, há uma frase descendente na voz superior do acompanhamento (círculo vermelho).

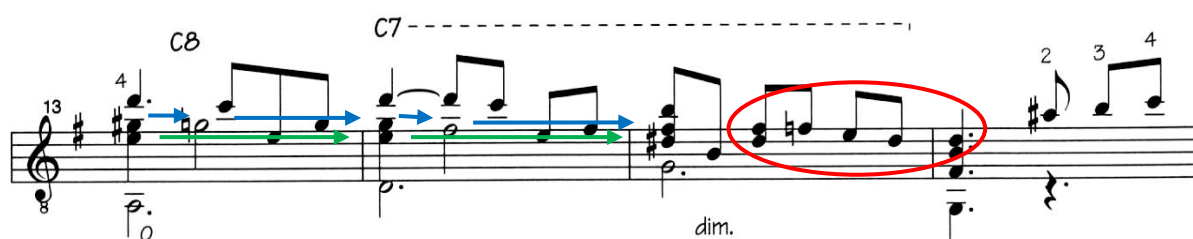


FIGURA 171 – Compassos 13 a 16 de *Luiza* – Condução de vozes

Noutros momentos a escrita polifônica é mais clara na distinção das vozes, como no trecho de *Modinha* a seguir (destacado em vermelho). Neste trecho percebe-se também que a voz que se movimenta provoca um contraponto oblíquo entre as demais que permanecem estáticas.



FIGURA 172 – Compassos 60 a 62 de *Modinha* – Melhor distinção das vozes e contraponto oblíquo

No arranjo de *Ternura*, por exemplo, também há um movimento oblíquo, mas com a escrita sem a separação das vozes do acompanhamento. A melodia permanece na nota Mi, enquanto uma das vozes intermediárias caminha, cromaticamente, de Lá a Fá# (destaques em vermelho), como se vê a seguir:



FIGURA 173 – Compassos 1 a 5 de *Ternura* – Contraponto oblíquo ente melodia e voz intermediária

Além do movimento oblíquo é comum a existência da movimentação contrária às vozes, como ilustra bem o arranjo de *Emotiva nº 1*, abaixo. Na figura a seguir, encontram-se movimentos oblíquos (setas verdes), contrários (setas azuis) e paralelos (setas vermelhas) ocasionados pelas vozes intermediárias do acompanhamento e pela voz da melodia.

FIGURA 174 – 5º ao 24º compasso de *Emotiva nº1* – Contrapontos

### 3.2.2 Variações do acompanhamento nas repetições

Frisa-se que, quando se repete alguma parte da música, Marco Pereira traz sempre alguma variação, que pode estar na melodia ou no acompanhamento. As variações no acompanhamento geralmente acontecem pela mudança na figuração rítmica, mas, com menor frequência, Pereira opta em trazer uma harmonização diferente ao acorde, mudando as tensões disponíveis, ou até mesmo rearmonizando.

Em *Beatriz*, a parte A é apresentada três vezes. No início do primeiro A, Pereira elabora o acompanhamento com um contraponto sob arpejos, como exemplificamos acima (Figura 170). Na segunda apresentação, no mesmo trecho, o acompanhamento passa a ter figuração de semínimas no segundo e terceiro tempos de cada compasso, característico ao gênero de valsa, como se vê na Figura 175. Na terceira apresentação de A, Pereira altera



apenas a rítmica do acompanhamento de dois compassos e adianta a primeira nota do compasso seguinte para a última colcheia do anterior, como destaca na Figura 176.

FIGURA 175 – 29º ao 36º compasso de *Beatriz* – Variação no acompanhamento no segundo A

FIGURA 176 – 65º ao 72º compasso de *Beatriz* – Variação no acompanhamento no terceiro A

No arranjo de *Pixinguinha* tem-se outro exemplo de variação no acompanhamento em alguns compassos da parte A. Além da mudança rítmica, Pereira inverte o sentido do arpejo dos três primeiros acordes, de descendente para ascendente. E no quarto acorde, ao invés da execução simultânea de suas notas, ele é arpejado.

FIGURA 177 – 9º e 10º compasso de *Pixinguinha* – Primeira apresentação

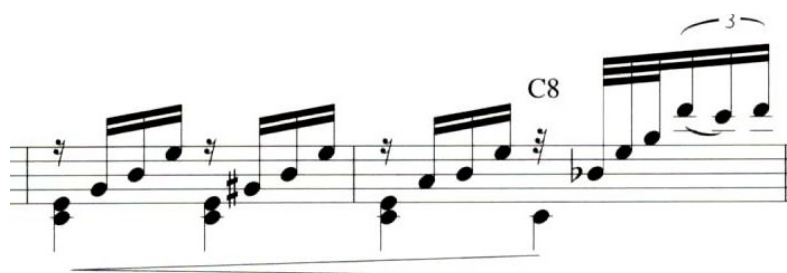


FIGURA 178 – 89º e 90º compasso de *Pixinguinha* – Variação no acompanhamento

No último exemplo de variações no acompanhamento, nota-se em *Emotiva nº 1*, uma mudança na harmonização de um acorde, sendo que Pereira, na repetição, além da mudança no ritmo do acompanhamento, troca a tensão disponível de sexta maior (6) pela de sétima maior (7M), como destacam as figuras a seguir:



FIGURA 179 – 5º ao 7º compasso de *Emotiva nº 1* – Início da parte A

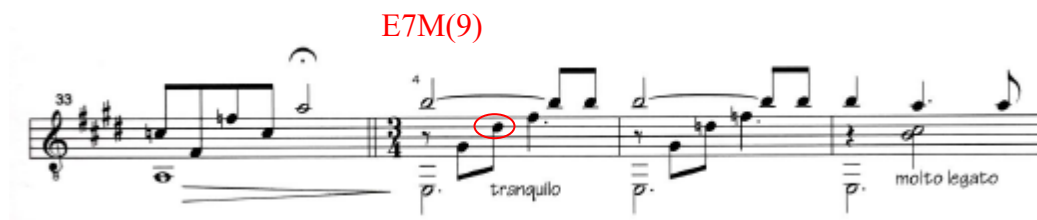


FIGURA 180 – 33º ao 36º compasso de *Emotiva nº 1* – Harmonização diferente ao primeiro A

### 3.3 HARMONIZAÇÃO E REARMONIZAÇÃO

#### 3.3.1 Harmonização

Em arranjos de músicas populares é comum a mudança de tensões disponíveis aos acordes, que podem acontecer para uma melhor adaptação do acompanhamento à melodia e também para um melhor encadeamento dos acordes, o que normalmente está a critério da intenção musical e de seu efeito consequente que o arranjador deseja exprimir em seu arranjo.

Ao analisar os arranjos de Marco Pereira e os comparando com demais arranjos da rede interpoética, percebe-se que por vezes ele opta por harmonizar os acordes mudando as tensões disponíveis utilizadas no acorde do arranjo “inaugural” (ou de algum outro arranjo importante da rede). Geralmente nas repetições, principalmente quando em variações melódicas de caráter improvisatório, Pereira também harmoniza os acordes de maneira diferente da primeira apresentação de cada parte.

Exemplos de harmonização que Pereira difere da do “original” podem ser encontrados em *Luiza*. Um deles está nos dois primeiros compassos do tema:

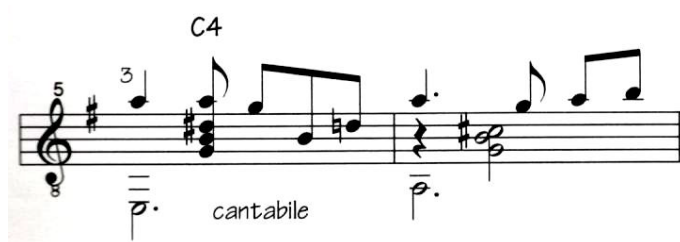


FIGURA 181 – 5º e 6º compasso de *Luiza*

Na maioria das gravações de Tom Jobim, como, por exemplo, a do álbum *Passarim*, de 1987, os acordes do primeiro compasso são Im(7M/9/11), Im7(9/11) e o acorde do segundo compasso é IV7(13). Assim, a condução das vozes se dá da seguinte maneira (já transpondo de Cm para Em, tonalidade do arranjo de Marco Pereira): na gravação de Tom Jobim a sétima maior do Em (Ré#) caminha, primeiro, para a sétima menor (Ré) e, depois, para a terça do A7 (Dó#), enquanto que a nona maior do Em (Fá#) se mantém no acorde de A7, gerando a tensão disponível de décima terceira maior (13); no arranjo de Marco Pereira, acontece o mesmo com a sétima maior do Em, entretanto, ele não emprega a nona maior ao acorde, mas sim a quinta justa (Si), que se mantém ao acorde de A7, gerando a tensão disponível de nona maior (9) ao acorde, como mostra a figura a seguir:

Harmonização de Tom Jobim

Em(7M/9/11)      Em7(9/11)      A7(13)

Harmonização de Marco Pereira

Em(7M/11)      Em7(11)      A7(9)

FIGURA 182 – Harmonização de Tom Jobim e Marco Pereira correspondentes ao 5º e 6º compasso

Em outro exemplo, no quinto e sexto compasso do tema do arranjo de *Luiza* (compassos 9 e 10) que tem melodia e harmonia semelhante ao exemplo anterior, Pereira faz outra harmonização também distinta a de Jobim. Os compassos harmonizados são os seguintes:

FIGURA 183 – 9º e 10º compasso de *Luiza*

Na gravação de Tom Jobim, o acorde de Em não tem mais a tensão de sétima maior (7M), mas a de sétima menor (7) junto a nona maior (9) e a décima primeira justa (11), sendo que a condução das vozes se mantém de modo semelhante, tal qual se observa esquematicamente na Figura 183. O arranjo de Pereira mantém-se como no exemplo anterior, entretanto, ao acorde de A7 ele emprega a tensão disponível de décima primeira aumentada (#11). Deste modo ele muda condução das vozes, como se vê na mesma figura. A mudança da tensão disponível de 13 para #11 não altera a escala do acorde, que continua sendo a menor melódica da tonalidade (Em).

Harmonização de Tom Jobim

Em7(9/11)                      A7(13)

Harmonização de Marco Pereira

Em(7M/11)      Em7(11)      A7(#11)

FIGURA 184 Harmonização de Tom Jobim e Marco Pereira correspondentes ao 9º e 10º compasso

Além da harmonização diferente a do “original”, percebe-se que na repetição, Pereira costuma trazer uma nova harmonização do que tenha escrito na primeira vez, geralmente, com uma harmonia mais “carregada”, com tensões disponíveis diferentes à escala da primeira harmonização. Com isso, Pereira abre um leque maior para as possíveis escalas nas variações melódicas (escalas vistas no subcapítulo 3.1). No arranjo de *Choro Negro* há uma harmonização que ilustra isso: o acorde de D7(13)/A (utilizando as tensões disponíveis da escala da tonalidade) do compasso 12 (primeira apresentação da parte A), na primeira repetição da parte A, a qual Pereira faz variações melódicas, torna-se D7(b9/#11), com tensões disponíveis oriundas da escala “DomDim”:

Am7(9)      D7(13)/A

FIGURA 185 – 12º compasso de *Choro Negro* – Acorde de D7/A

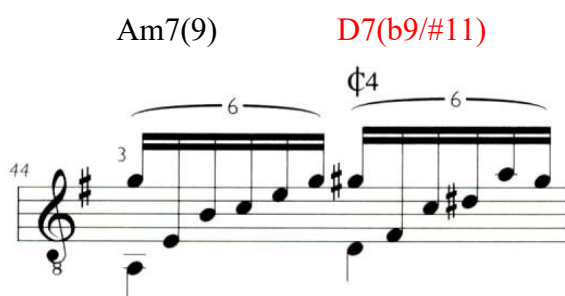


FIGURA 186 – 44º compasso de *Choro Negro* – Diferentes tensões disponíveis aos acordes na repetição

Outra harmonização recorrente é pela inversão dos baixos, como, por exemplo, também em *Choro Negro*: logo no segundo compasso, a melodia é harmonizada com os acordes na 2ª inversão [a harmonia do arranjo inaugural de Paulinho da Viola (Álbum *Paulinho da Viola – Nervos de Aço*, de 1973), neste compasso, transposta para a tonalidade do arranjo de Pereira, é Gm6 e Fm6], como mostra a figura a seguir:

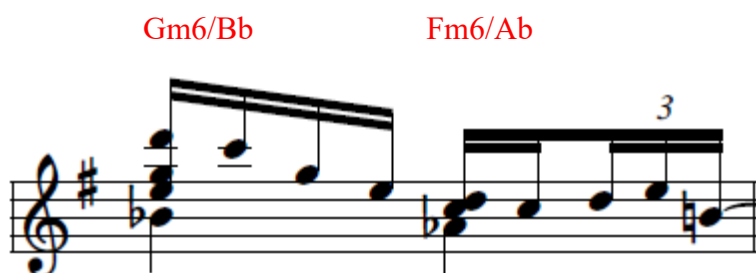


FIGURA 187 – 2º compasso de *Choro Negro* – Acordes na 1ª inversão

Sempre nas partes de variações melódicas de caráter improvisatório (nas repetições da parte A), estes acordes são escritos na posição fundamental. A figura a seguir é do início da primeira repetição da parte A:



FIGURA 188 – 34ª compasso de *Choro Negro* – Acordes na posição fundamental

### 3.3.2 Rearmonização

O arranjo de *Carinhoso* é quase uma exceção dentre os arranjos de Marco Pereira com relação à rearmonização, apresentando vários trechos rearmonizados com dimensões proporcionalmente maiores em relação à dimensão da peça, em comparação a outros arranjos. Observando os demais arranjos de Pereira, nota-se que o procedimento mais comum é o da rearmonização em trechos menores, como demonstram as análises de *Na Baixa do Sapateiro*, *Pedacinhos do Céu* e *Manhãs de Sol*, geralmente com a mudança de poucos acordes, quando não de somente um acorde.

Voltando às Figuras 186 e 187 referentes ao trecho de Choro Negro, Pereira rearmoniza os dois acordes do compasso. Embora haja somente a alteração no baixo, os acordes se tornam maiores [C7(9) e Bb7(9)]. Trata-se apenas de uma rearmonização funcional, conservando “a função harmônica [...] dos acordes originais aos quais substituem” (GUEST, 1996, p.81).

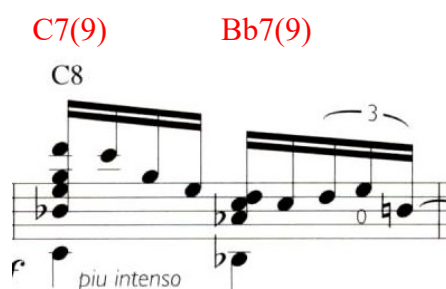


FIGURA 189 – 10º compasso de *Choro Negro* – Rearmonização funcional

Outra ilustração de rearmonização funcional nos arranjos de Marco Pereira pode ser vista em *Migalhas de Amor*. Durante a seção de variação melódica de caráter improvisatório na parte B, na tonalidade de Sol Maior (grau relativo maior (bIII) da tonalidade da parte A), Pereira emprega o acorde de F7(9/#11) – VII7 – substituindo a função de dominante menor do acorde Am7(b5) – IIIm7(b5):



FIGURA 190 – 52º e 53º compasso de Migalhas de Amor – Acorde Am7(b5) como função de subdominante menor

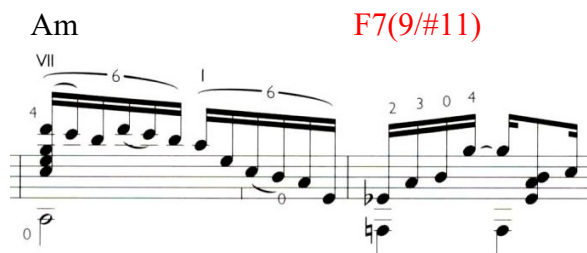


FIGURA 191 – 116º e 117º de compasso de Migalhas de Amor – Acorde F7(9/#11) rearmonizando o Am7(b5)

A troca do acorde de V7 pelo Sub7 é também comum nas rearmonizações funcionais, como se vê na análise de *Na Baixa do Sapateiro*, (Figura 30), e de *Pedacinhos do Céu* (Figura 81). Para atestar esta representatividade, reproduz-se a seguir outro exemplo de rearmonização de um acorde de V7 por SubV7, contido no arranjo de *Choro Negro*: o acorde F7(#9/#11), na primeira repetição da parte B no compasso 64, rearmoniza o acorde B7(13) (V7) do compasso 32.



FIGURA 192 – Compassos 32 e 64 de *Choro Negro* – Rearmonização de V7 por SubV7



Há, ainda em *Choro Negro*, no compasso 16, uma rearmonização que se assemelha à contida no arranjo de *Carinhoso*, no início do tema (Figura 81). Nesta, pode-se observar o cuidado na condução das vozes, criando movimentos contrários e oblíquos, e a mudança da função de alguns acordes em vista da harmonia do arranjo inaugural:

Harmonia do arranjo inaugural (Paulinho da Viola)  
F#m7                      Gº                      F#m7                      B7(b9)

Harmonia do arranjo de Marco Pereira  
F#m7                      A(add9)/C#                      C13                      B7(9/13)                      F7

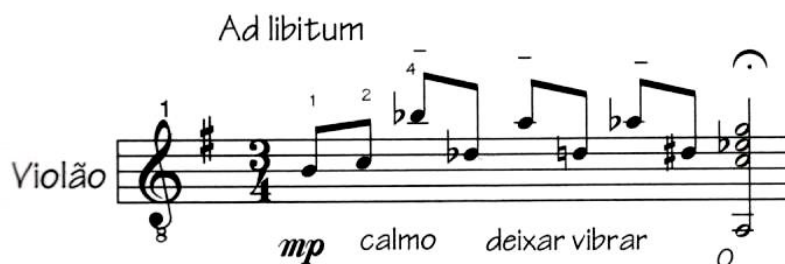
—→ Movimento ascendente                      —→ Movimento descendente  
—→ Mesma nota

FIGURA 193 – Compasso 16 de *Choro Negro* – Rearmonização e condução de vozes

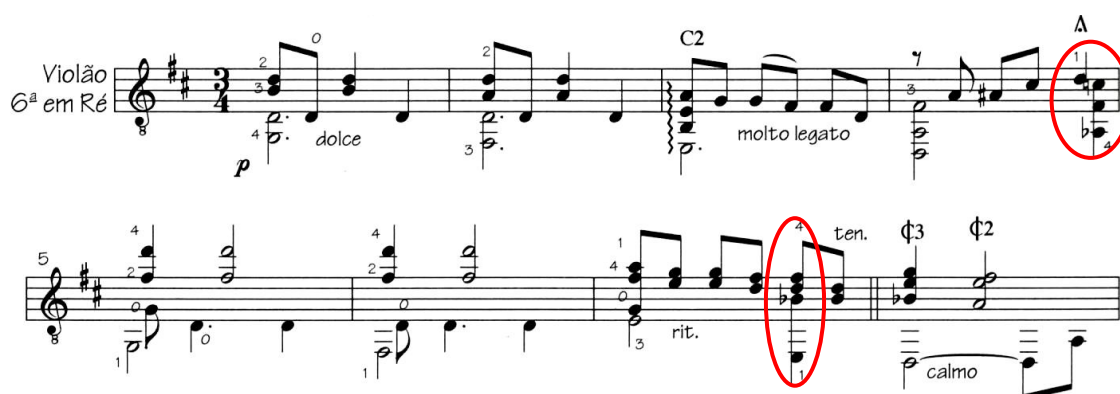
### 3.4 UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS DO ORIGINAL

Os arranjos de Marco Pereira podem ser classificados como arranjos “*de interpretação*” (NASCIMENTO, 2011, p.8), uma vez que, mesmo referenciados no original, trazem uma “abordagem alternativa”, nas quais aparecem “diferenças de alcance tão somente estilístico, de uma assinatura pessoal” (Id., p. 56). Seus arranjos conservam alguns elementos “originais”, dialogando, assim, com os demais arranjos da rede interpoética que constituem esses elementos como “originais”.

Em *Luiza*, por exemplo, vemos a citação inicial da frase melódica contida também na introdução de várias gravações de Tom Jobim. Aqui, porém, Pereira omite a segunda nota de Jobim (destaque em vermelho), remanejando o original, mas, permanecendo em sua essência:

FIGURA 194 – Instância de representação da frase original da introdução de *Luiza*FIGURA 195 – 1º compasso de *Luiza* – Elemento da introdução do original

Em outros arranjos, como *Beatriz* e *Cristal*, há as introduções dos originais nos arranjos. Em *Beatriz* é mantida a melodia, com um arpejo diferente no acompanhamento e com algumas reharmonizações (destaque em vermelho).

FIGURA 196 – Compasso 1 a 8 de *Beatriz* – Introdução semelhante a original

Em *Cristal*, Pereira também se utiliza da introdução original, de Cesar Camargo Mariano, mantendo a harmonia e a figuração rítmica dos acordes (destaque em vermelho na figura a seguir). O arpejo dos quatro primeiros compassos do arranjo de Pereira é semelhante ao de Mariano. Entretanto Mariano continua o mesmo arpejo durante toda a introdução, enquanto Pereira apenas mantém a repetição da nota Dó no baixo. Destacada pelo círculo verde na próxima figura, a variante da frase final do arranjo de Mariano, que Pereira utiliza em sua introdução, utilizando também a frase completa no final de seu arranjo.



FIGURA 197 – Compasso 1 a 14 de *Cristal* – Introdução semelhante a original

No arranjo de *Modinha*, Pereira de forma clara também utiliza elementos originais presentes nas gravações de Tom Jobim (como, por exemplo, no álbum *Elis e Tom*, de 1974) e também nas de tantos outros artistas – elementos estes presentes inclusive no arranjo para violão solo de Raphael Rabello (álbum *Todos os Tons*, de 1992). Trata-se dos contracantos do acompanhamento em torno do tema nos compassos iniciais:

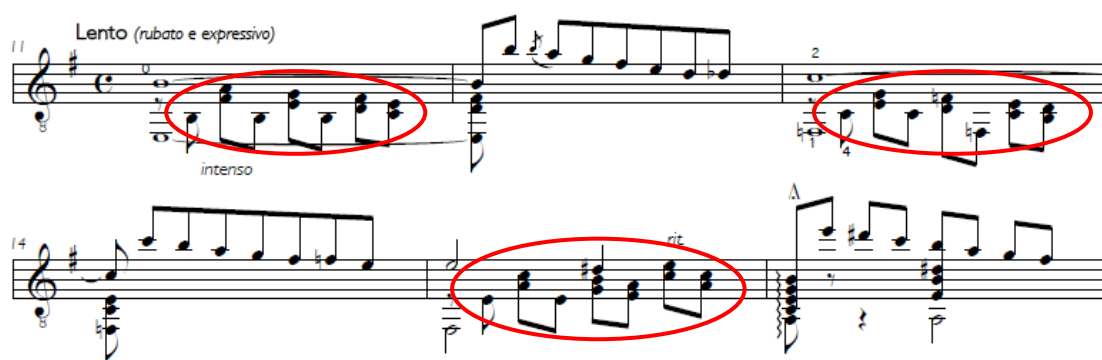


FIGURA 198– compasso 11 a 16 de *Modinha* – Elementos originais no acompanhamento

Em *Pedacinhos do Céu*, os elementos originais estão no acompanhamento, em algumas frases do violão de 7 cordas da gravação de Jacob do Bandolim e Época de Ouro, do álbum *Vibrações*, de 1967. E mesmo nas frases que não são idênticas há a intenção contrapontística do violão de 7 cordas. Na gravação de Jacob do Bandolim e Época de Ouro a tonalidade da música é Fá Maior, que transpondo para a tonalidade do arranjo de Pereira, Ré

Maior, se tornam idênticas. Vejamos as frases originais utilizadas por Pereira nas próximas três figuras:



FIGURA 199 – compasso 46 a 49 de *Ingênuo* – Frase original antes do início da parte B



FIGURA 200 – Compasso 79 a 86 de *Ingênuo* – Frases originais

Na segunda frase destacada em vermelho da figura a seguir há uma pequena diferença na nota Dó#, destacada em verde, que no original é nota Dó (natural). Entretanto as demais frases destacadas deste trecho são iguais ao contracanto do violão de 7 cordas.



FIGURA 201 – Compassos 64 a 73 de *Ingênuo* – Frases originais

### 3.5 IDIOMATISMO DO INSTRUMENTO

Este subcapítulo trata-se de algumas questões referentes ao idiomatismo do violão presente nos arranjos de Marco Pereira, tais quais: as tonalidades mais utilizadas, recursos técnicos específicos do instrumento e questões de técnica violonística.

#### 3.5.1 As tonalidades mais utilizadas

A escolha da tonalidade contém uma questão de ordem técnica que se relaciona com os “recursos que cada região ou tonalidade oferece e também à maneira como estes recursos são explorados pelo arranjador” (LIMA JUNIOR, 2003, p.41). Isso implica que a tonalidade influencia intrinsecamente o grau de dificuldade da execução, além de efeitos a exemplo dos obtidos via acordes inusitados com cordas presas e soltas.

Para escolher uma tonalidade para uma obra levam-se em conta, dentre outros aspectos básicos, os recursos de cordas soltas e a tessitura da melodia. Pelas características intrínsecas do violão, quanto maior o número de cordas soltas, tendo principalmente nos bordões (quarta, quinta e sexta corda) os graus de tônica, subdominante e dominante, mais fáceis, em geral, serão as soluções de digitação no instrumento. E quanto à tessitura da melodia, é preferível aquela tonalidade que permita a execução da melodia, dentro do possível, nas duas primeiras cordas, para uma melhor harmonização e maiores possibilidades de elaboração do acompanhamento.

Entretanto, há alguns arranjos em que a tessitura é muito extensa, não sendo possível manter a melodia nas cordas primas. Quando isso acontece, Pereira opta por melodia e baixo juntos, quando não por cruzamentos, nos quais as vozes do acompanhamento apresentam-se mais agudas que a melodia:

FIGURA 202 – 21º ao 28º compasso de *Eponina* – Melodia harmonizada somente pelo baixo (em destaque)



FIGURA 203 – 13º ao 16º compasso de *Eponina* – Acompanhamento mais agudo que melodia (em destaque)

Quanto aos recursos de cordas soltas, há tonalidades que oferecem mais possibilidades e também maior fluência para a execução. Ao observar o repertório composto e transcrito para o violão, nota-se a predominância de certas tonalidades, como se pode constatar, a título de exemplo, nos álbuns *Vinte e Cinco Estudos para Violão op. 60*, de Matteo Carcassi, e *Doze Estudos para Violão*, de Heitor Villa-Lobos:

ESTUDO (Nº.)	TONALIDADE	ESTUDO (Nº.)	TONALIDADE
1	Mi Menor	7	Mi Maior
2	Lá Maior	8	Do# Menor
3	Ré Maior	9	Fa# Menor
4	Sol Maior	10	Si Menor
5	Dó Maior	11	Mi Menor
6	Mi Menor	12	Lá Menor

Tabela 1 – Tonalidades dos Doze Estudos para Violão, de Heitor Villa-Lobos

ESTUDO (Nº.)	TONALIDADE	ESTUDO (Nº.)	TONALIDADE
1	Dó Maior	14	Ré Maior
2	Lá Menor	15	Dó Maior
3	Lá Maior	16	Fá Maior
4	Ré Maior	17	Lá Menor
5	Sol Maior	18	Lá Maior
6	Dó Maior	19	Mi Menor
7	Lá Menor	20	Lá Maior
8	Mi Maior	21	Lá Maior
9	Lá Maior	22	Dó Maior
10	Ré Maior	23	Lá Maior
11	Ré Menor	24	Mi Maior
12	Ré Maior	25	Lá Maior
13	Lá Maior	-	-

Tabela 2 – Tonalidades de *Vinte e Cinco Estudos para Violão op. 60*, de Matteo Carcassi

Nota-se a preferência pelas tonalidades maiores naturais (exceto o Si Maior) e suas relativas: Dó maior, Ré maior, Mi maior, Fá maior, Sol maior e Lá maior; e Lá menor, Si menor, Dó sustenido menor, Ré menor, Mi menor e Fá sustenido menor.

Quanto aos arranjos de Marco Pereira, as tonalidades restringem-se a Dó maior, Ré maior, Mi maior, Sol maior, Lá maior, Lá Menor, Mi Menor, Si menor e Ré Menor, como se vê no quadro a seguir:

MÚSICA / COMPOSITOR	TONALIDADE
Pixinguinha (Radamés Gnattali)	Dó Maior
Cristal (Cesar Camargo Mariano)	Dó Maior
Luz negra (Nelson Cavaquinho / Irani Barros 'Amâncio Cardoso')	Lá Menor
Ingênuo (Pixinguinha / Benedito Laceda)	Ré Maior
Migalhas de amor (Jacob do Bandolim)	Mi Menor
Pedacinhos do céu (Waldir Azevedo)	Sol Maior
Ternura (Sebastião Barros 'K-Ximbinho')	Lá Menor
Choro Negro (Paulinho da Viola / Fernando Costa)	Mi Menor
Beatriz (Edu Lobo / Chico Buarque)	Ré Maior

Eponina (Ernesto Nazareth)	Lá Maior
Manhãs de Sol (Américo Jacomino ‘Canhoto’)	Mi Menor
Carta de Pedra (Guinga / Aldir Blanc)	Sol Maior
Valsinha (Chico Buarque / Vinícius de Moraes)	Mi Menor
Emotiva nº1 (Hélio Delmiro)	Mi Maior
Luiza (Tom Jobim)	Mi Menor
Carinhoso (Pixinguinha)	Dó Maior
Frevo (Egberto Gismonti)	Ré Menor (modal)
Lamentos (Pixinguinha)	Mi Maior
Modinha (Tom Jobim)	Mi Menor
Mulher Rendeira (Zé do Norte)	Ré Maior
My Funny Valentine (Rodgers e Hart)	Si Menor
Na Baixa do Sapateiro (Ary Barroso)	Mi Maior

Tabela 3 – Tonalidades dos arranjos de Marco Pereira

Obviamente, existe a possibilidade de compor e arranjar para violão em tonalidades com menos recursos de cordas soltas. Enfatiza-se, porém, a diferença entre as abordagens de compor e arranjar. Na composição, o instrumentista tem maior liberdade, ou, pelo menos, tende a conceber música conciliada ao funcionamento do instrumento, podendo assim pensar as soluções técnicas, digitações, dedilhados etc. Já no arranjo, há delimitações pré-existentes, melodias, harmonias e efeitos que se pode conservar e/ou traduzir. Em suma, a obra já existe, devendo ser analisada para as possíveis soluções necessárias que se colocam no percurso de elaboração. No tocante a questão da digitação (mão esquerda) no processo de pensar ou tornar um arranjo exequível, Lima Júnior (2003) comenta que tonalidades que demandam muitas pestanas, são naturalmente difíceis, pois “além de exigirem muita resistência física do instrumentista, o resultado geral em termos da realização do arranjo é de menos *fluência digital*<sup>47</sup>. (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 45). Não é este o caso dos arranjos de Marco Pereira, como podemos ver pela predominância das tonalidades ditas fáceis, segundo a tabela:

<sup>47</sup> Fluência de digitação no instrumento, facilidade ou dificuldade com que os dedos da mão esquerda se movimentam.



TONALIDADES MAIORES		TONALIDADES MENORES	
Do Maior	3	Lá Menor	2
Ré Maior	3	Mi Menor	5
Mi Maior	3	Si Menor	1
Lá Maior	1	Ré Menor	1
Sol Maior	2	-	-

Tabela 4 – Tonalidades utilizadas nos arranjos de Marco Pereira

### 3.5.2 Recursos técnicos específicos do instrumento

O violão possui recursos técnicos, alguns deles específicos do instrumento. Nos arranjos de Pereira, foram observados a *Scordatura*<sup>48</sup>, sons harmônicos naturais e artificiais, *pizzicato*, *campanella*, bariolage, rasgueio, *pizzicato a la Bartok*<sup>49</sup> e baixo cantante.

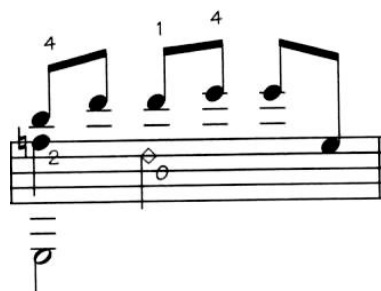
Pereira utiliza a *Scordatura* nos três arranjos em Ré Maior, afinando a sexta corda em Ré, um tom abaixo do convencional (Mi). Os arranjos são: *Beatriz*, *Ingênuo* e *Mulher Rendeira*.

FIGURA 204 – Scordatura no arranjo de *Beatriz*

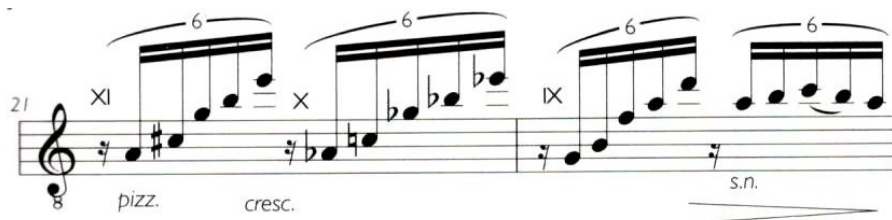
Marco Pereira recorre aos sons harmônicos naturais e artificiais com pouca frequência. Em *Valsinha* e *Carinhoso* tem-se harmônicos naturais e, em *Carta de Pedra*, os artificiais.

<sup>48</sup> Afinação alternativa, com a finalidade de obter recursos diferenciados.

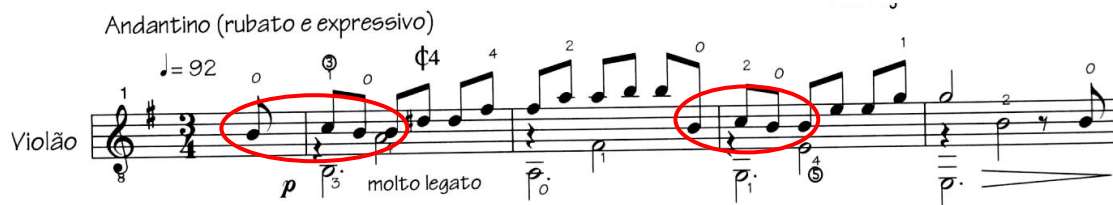
<sup>49</sup> Técnica em que se puxa a corda fazendo com que ela bata na escala do violão.

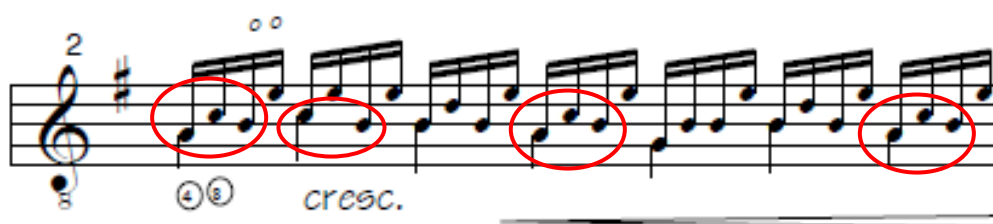
FIGURA 205 – Compasso 11 de *Valsinha* – Harmônico naturalFIGURA 206 – Compasso 9 de *Carta de Pedra* – Harmônico artificial

O recurso de *pizzicato* é também pouco explorado. Pereira o utiliza em *Pixinguinha*, no mesmo trecho em que o bandolim o executa no arranjo inaugural.

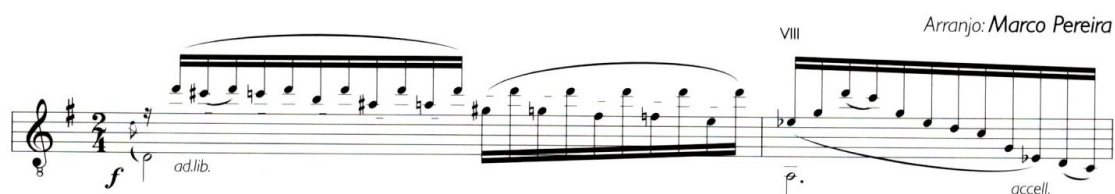
FIGURA 207 – 21º e 22º compasso de *Pixinguinha* – Pizzicato

O recurso de *campanella* é mais comum aos arranjos de Pereira, estando presente na melodia e também no acompanhamento, como ilustra a figura a seguir:

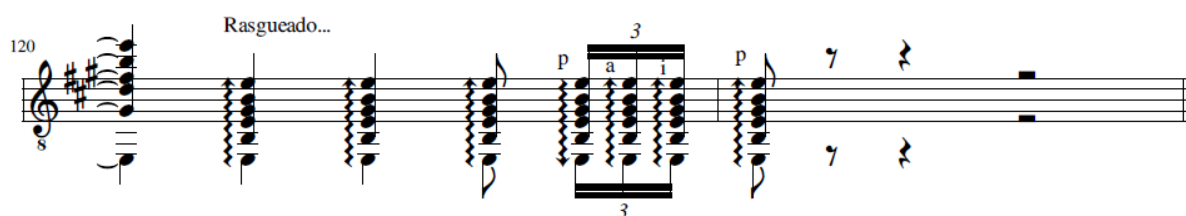
FIGURA 208 – 1º ao 4º compasso de *Valsinha* – Campanella na melodia

FIGURA 209 – 2º compasso de *Manhãs de Sol – Campanella* no acompanhamento

Nos arranjos de Pereira também se encontra a bariolage em grande quantidade, o que aponta a influência da música erudita em seus arranjos. Dentre tantos exemplos, reproduzimos abaixo o início da introdução de *Pedacinhos do Céu*:

FIGURA 210 – 1º e 2º compasso de *Pedacinhos do Céu – Bariolage*

O rasgueio também está presente como recurso técnico, como se vê na figura abaixo, ao final de *Na Baixa do Sapateiro*:

FIGURA 211 – Rasgueio no fim de *Na Baixa do Sapateiro*

Outro recurso também presente em *Na Baixa do Sapateiro* é o *pizzicato a la Bartók*.

FIGURA 212 – 50º compasso - *Pizzicato Bartók*

Por fim, enumera-se aqui também o conhecido recurso do baixo cantante, presente também na análise de *Na Baixa do Sapateiro*, na figura 27.

### 3.5.3 Técnica alinhada ao arranjo

Compete aqui destacar a utilização da técnica em função do arranjo. Alude-se a isto na análise de *Manhãs de Sol* (figura 119), ao referir-nos à influência da técnica da música erudita na digitação de arpejos em que se utiliza a corda solta para saltar de posição com a mão esquerda. Na figura a seguir, é reforçado este entendimento com um trecho do arranjo de *Ingênuo*, onde o arpejo inicia-se na 1ª posição e muda-se para a 7ª aproveitando a nota si, executando-a em corda solta.

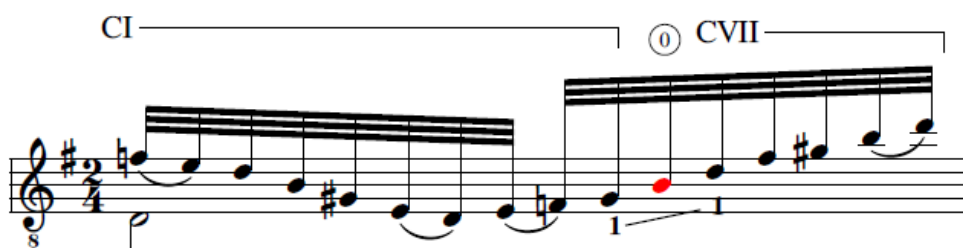


FIGURA 213 – 86º compasso de Ingênuo – Mudança de posição em arpejo utilizando corda solta

No arranjo de *Na Baixa do Sapateiro* encontra-se uma técnica pouco recorrente na escrita para violão: nos compassos 30 a 33, e demais repetições, a melodia escrita a quatro vozes exige ser executada com o dedo mínimo da mão direita.



FIGURA 214 – 30º a 35º compasso de *Na Baixa do Sapateiro* – Trecho utilizando o dedo mínimo para execução

## CONCLUSÃO

Com este trabalho, por meio das análises realizadas, foi possível verificar que Marco Pereira, em parte de sua obra, valeu-se dos seguintes recursos: variações melódicas nas repetições, variações no acompanhamento nas repetições, harmonizações e reharmonizações, utilização de elementos “originais” e idiomatismo do instrumento.

Constatou-se que as variações melódicas decorrem tanto de sua influência da música erudita, por imprimir a ideia de variar nas repetições a fim de evitar a monotonia, quanto da influência do *jazz*, pela maneira da utilização de diferentes escalas, aplicando-as em seções de caráter improvisatório.

Por sua vez, a influência da música erudita em variações nas repetições encerra uma ideia de desenvolvimento do motivo, podendo oferecer à melodia características diferentes a cada variação. Algumas dessas características foram: mudança na duração das notas, repetição de notas, acréscimo ou omissão de intervalos, preenchimento de intervalos com notas auxiliares, transposição para outros graus e diminuição dos valores das figuras rítmicas.

A influência do *jazz* tende a ser subjetiva, em razão da amplitude do gênero, que sofreu mutações praticamente em todas as décadas do século XX. A análise concentrou-se em observar tal influência sobre a prática das variações melódicas de caráter improvisatório. Essa prática e esse caráter improvisatório figuram sempre, subentendidos como tais nas seções escritas por Pereira, mas apenas evocam improvisos *jazzísticos* tão somente, não sendo improvisos propriamente, criados no momento da execução do arranjo. Ainda assim, podemos verificar toda sorte de escalas nestas seções de modo a configurarem o caráter de uma real improvisação.

Foram analisadas e ilustradas por meio de exemplos as escalas mais utilizadas por ele em seus “improvisos escritos”. Constatou-se a recorrência de algumas escalas em suas variações de caráter improvisatório, além da maior e menor natural: menor harmônica, menor melódica, lócrio 9, mixolídio #4, alterada, Dominante Diminuta e Hexafônica.

A forma que o *jazz* se utiliza de tais escalas, além da aplicação nas seções de caráter improvisatório, também implica no enriquecimento harmônico dos arranjos de Pereira. Esta prática que também influenciou a música popular brasileira oferece à harmonia novas possibilidades de harmonização – abrindo um leque para as escolhas de tensões disponíveis aos acordes – e reharmonização – substituindo os acordes originais por outros que podem fazer a mesma função ou não.

Verificou-se que a mesma ideia utilizada na realização de variação melódica na repetição, também é aproveitada no acompanhamento, que busca variações nas repetições por meio de mudanças rítmicas, novas harmonizações, reharmonizações, diferentes conduções das vozes.

Constatou-se, também, que Pereira vale-se da escrita polifônica, com um cuidado à parte na condução de vozes, ocasionando movimentos contrários e oblíquos, escrita esta que enriquece a elaboração do acompanhamento.

A análise também se propôs a verificar os elementos do original e da rede interpoética utilizadas por Pereira, pelo que foi possível constatar que a maioria dos arranjos preserva vários elementos. Concluiu-se que, devido à preservação dos elementos originais, o arranjador confere importância aos elementos que foram construídos na rede interpoética, assumindo uma proposta aos seus arranjos de *Interpretação*.

No tocante ao idiomatismo do instrumento, notou-se as tonalidades recorrentes por Marco Pereira na elaboração de arranjos para violão solo, as quais entende-se terem sido escolhidas visando oferecer maiores recursos de cordas soltas e uma região melhor da tessitura da melodia, a fim de obter melhores possibilidades para a elaboração do acompanhamento.

Ainda, quanto ao idiomatismo, percebeu-se a utilização de recursos técnicos-tímbricos oferecidos pelo instrumento, tais como: harmônicos naturais e artificiais, *Campanella*, *bariolage*, *pizzicato*, *pizzicato a la Bartok*, *Scordatura* e baixo cantante.

Por todo o exposto, na elaboração desta dissertação foi detectado o maior número quanto possível de procedimentos utilizados por Marco Pereira, o que facilmente permite conceber, diante da qualidade de seus arranjos, que ele transpõe para sua obra o espírito das experiências adquiridas e das características de seus influenciadores.

Neste contexto, é certo que cada arranjador se deixa inspirar, modificar e se influenciar pelos mais variados aspectos culturais, estilísticos, regionais, etc., pelo que cada um tem sua forma única de proceder e se expressar quando da elaboração de arranjos.

Portanto, por mais que um músico se guie pelos arranjos elaborados por um influenciador ou pela sistemática por trás dos processos envolvidos na confecção de tais arranjos, ele jamais será capaz de criar obras com a mesma personalidade já que, por sua vez, é conduzido por outros caracteres.

## REFERÊNCIAS

ADOLFO, Antônio. **O livro do músico: harmonia e improvisação para piano, teclados e outros instrumentos**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1989.

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

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

Biografia de **Marco Pereira**. Disponível em: <http://marcopereira.com.br/biografia.htm>  
Acesso em: 10/nov/2015.

CARCASSI, Matteo. **25 Estudios para guitarra**. Buenos Aires: Ricordi Americana.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação 1**. 21ª. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

\_\_\_\_\_. **Harmonia e Improvisação 2**. 12ª. ed. Rio de Janeiro: Lumiar.

\_\_\_\_\_. **Songbook João Bosco, volume 1**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

\_\_\_\_\_. **Songbook Tom Jobim, volume 1**. Irmãos Vitale, 1994.

\_\_\_\_\_. **Songbook Tom Jobim, volume 2**. Irmãos Vitale, 1994.

\_\_\_\_\_. **Songbook Vinícius de Moraes, volume 1**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

ELLENDERSEN, Atli. **Parâmetros interpretativos para a sonata para violino solo em lá menor, BWV 1003 de J. S. Bach**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**. V. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**. V. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

LEMO, Julio Cesar 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 (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2012.

LEMO, Julio Cesar Moreira. **O idiomatismo presente na composição para violão solo “Samba Urbano” de Marco Pereira**. Artigo (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2013.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e interpoética na Música Popular**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. São Paulo, 2011. 302f. Tese (Doutorado em música). USP, 2011.

PEREIRA, Marco. **Cadernos de Harmonia (para violão)**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas Ltda., 2011.

\_\_\_\_\_. **Cristal**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas Ltda., 2010.

\_\_\_\_\_. **Dois Destinos**. São Paulo: Borandá, 2016.

\_\_\_\_\_. **Heitor Villa-Lobos**, sua obra para violão. Brasília: Ed. Musimed. 1984.

\_\_\_\_\_. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas Ltda., 2007.

\_\_\_\_\_. **Valsas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas Ltda., 1999.

PUJOL, Emilio. **Escuela de la Guitarra**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1933.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EDUSP, 1991 [1967].

TAGG, Philip. **A análise de música popular: teoria, método e prática**. 1982.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação**. São Paulo: Rondó, 2011.

THOMAZ, Rafael. **A linguagem musical e violonística de Marco Pereira – Uma simbiose criativa de diferentes vertentes**. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2014.

ZAMPRONHA, E. S. **Where is music?** ARTEunesp (São Paulo), v. 12, p.115-133, 1996.

ZANON, Fábio. **O violão no Brasil depois de Villa-Lobos**. Artigo publicado no Fórum de Violão Erudito em Maio de 2006. Disponível em: <[http://www.violaobrasil.mus.br/wp-content/uploads/pdf/A\\_ZANON-Fabio--O\\_violao\\_no\\_Brasil\\_depois\\_de\\_Villa\\_Lobos.pdf](http://www.violaobrasil.mus.br/wp-content/uploads/pdf/A_ZANON-Fabio--O_violao_no_Brasil_depois_de_Villa_Lobos.pdf)> Acesso em: 10/out/2012.



## APÊNDICES

Foi realizada a transcrição/editoração do arranjo de Marco Pereira da música Na Baixa do Sapateiro, de Ary Barroso, diante da necessidade de um texto musical pouco mais “concreto” para a análise de tal arranjo. A transcrição/editoração foi realizada a partir de um vídeo da execução de Pereira no Teatro do Sesc Bom Retiro, da série *Movimento Violão*, o qual encontra-se disponível no canal do *YouTube* “SescTV”.

# Na Baixa do Sapateiro

Ary Barroso

Arrangement.: **Marco Pereira**

Transcription: Carlos Giovanni

Ad libitum

The musical score is written for piano and consists of 16 measures. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'Ad libitum'. The score includes various musical notations such as triplets, quintuplets, and sixteenth-note runs. The first measure is marked with a fermata. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a quintuplet of eighth notes. The fourth measure has a triplet of eighth notes. The fifth measure has a quintuplet of eighth notes. The sixth measure has a triplet of eighth notes. The seventh measure has a quintuplet of eighth notes. The eighth measure has a triplet of eighth notes. The ninth measure has a quintuplet of eighth notes. The tenth measure has a triplet of eighth notes. The eleventh measure has a quintuplet of eighth notes. The twelfth measure has a triplet of eighth notes. The thirteenth measure has a quintuplet of eighth notes. The fourteenth measure has a triplet of eighth notes. The fifteenth measure has a quintuplet of eighth notes. The sixteenth measure has a triplet of eighth notes.

This musical score is for a piece in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The music is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The score is divided into measures, with measure numbers 19, 21, 23, 25, 27, 30, 33, and 36 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, as well as dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some measures showing complex chordal structures and others featuring more rhythmic patterns. The overall style is that of a classical or romantic-era instrumental piece.

19

21

23

25

27

30

33

36

39

42

45

48

51

53

56

58

ad. lib. (acell.)

ad. lib. (cantabile)

acell.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of two sharps (D major). The time signature is 8/8. The score consists of nine staves of music, numbered 39 through 58. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings and performance instructions: 'ad. lib. (acell.)' appears below measures 51 and 56, and 'ad. lib. (cantabile)' appears above measure 56. The score also features several triplets and sextuplets, indicated by the numbers 3 and 6 above the respective groups of notes. The piece concludes with a double bar line at measure 58.

59

60

61

62

64

66

69

72

This musical score is for a piano piece, spanning measures 59 to 72. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 8/8, indicated by a stylized '8' in a circle at the beginning of each staff. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score features several complex passages, including sixteenth-note runs, triplets, and sixteenth-note chords. Measure 59 begins with a sixteenth-note run in the right hand, followed by a sixteenth-note chord in the left hand. Measure 60 continues the sixteenth-note run in the right hand, with a sixteenth-note chord in the left hand. Measure 61 features a sixteenth-note run in the right hand, followed by a sixteenth-note chord in the left hand. Measure 62 shows a sixteenth-note run in the right hand, followed by a sixteenth-note chord in the left hand. Measure 64 begins with a sixteenth-note run in the right hand, followed by a sixteenth-note chord in the left hand. Measure 66 features a sixteenth-note run in the right hand, followed by a sixteenth-note chord in the left hand. Measure 69 shows a sixteenth-note run in the right hand, followed by a sixteenth-note chord in the left hand. Measure 72 begins with a sixteenth-note run in the right hand, followed by a sixteenth-note chord in the left hand. The score concludes with a final sixteenth-note run in the right hand and a sixteenth-note chord in the left hand.

74

76

78

80

82

84

87

89

This musical score is for a piano piece, spanning measures 92 to 109. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 8/8. The notation is written on a single staff with a treble clef. The score is divided into eight systems, each beginning with a measure number (92, 94, 96, 98, 100, 103, 106, 109). Measures 92-98 show a melodic line with various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, often accompanied by a steady eighth-note bass line. Measure 99 is a whole rest. Measures 100-109 feature a more complex texture with frequent sixteenth-note runs and chords in the right hand, while the left hand continues with a consistent eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 109.

[illegible]



A fim de facilitar a análise do arranjo de Manhãs de Sol, a peça original foi editada e tonalidade transposta para Mi Menor (mesma tonalidade do arranjo de Marco Pereira).

## Manhãs de Sol

p/ piano

Américo Jacomino  
(Canhoto)

*Lento*

7

14

21

27

*p*

*cresc.*

*f*

*p*

1. 2.

34

System 34-41: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#). The system contains 8 measures of music.

42

System 42-49: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#). The system contains 8 measures of music, ending with a double bar line and first/second endings.

51

System 51-58: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system contains 8 measures of music.

60

System 60-67: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system contains 8 measures of music.

68

System 68-75: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system contains 8 measures of music.

76

System 76-83: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system contains 8 measures of music, ending with a double bar line and first/second endings. The word "rall." is written above the bass staff in measure 79, and "FIM" is written above the bass staff in measure 83.

D.C tutto

## **ANEXOS**

A seguir, a partitura da peça Manhãs de Sol, de Américo Jacomino.

2

*A minha esposa.*

# MANHÃS DE SOL.

VALSA.

A. Jacomino.  
(Canhoto.)

*Lento.*

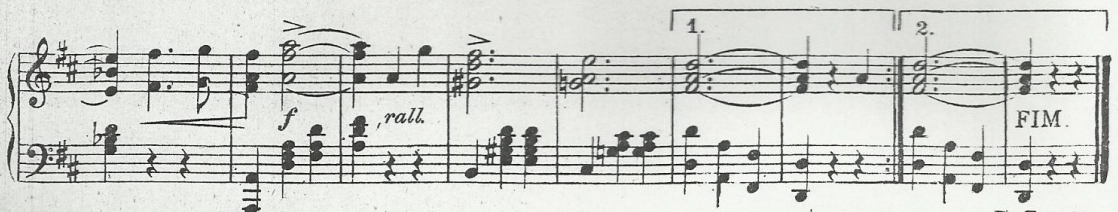
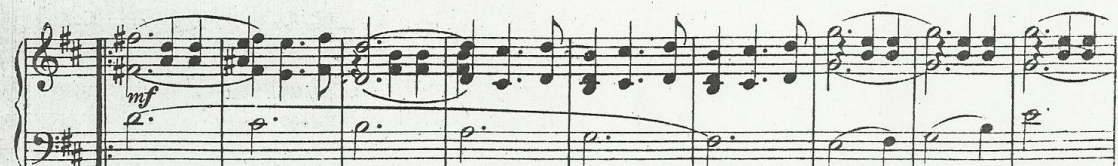
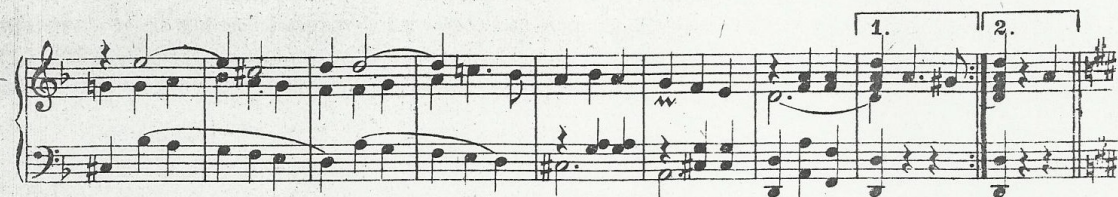
PIANO. *p*

*cresc.*

*p*

1. 2.





D. C. tutto.