



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA - LICENCIATURA

***Carinhoso de Pixinguinha por Roland Dyens, Marco Pereira e
Isaías Sávio: um estudo de procedimentos***

Uberlândia 2022.

LUCAS BORGES SILVEIRA

***Carinhoso* de Pixinguinha por Roland Dyens, Marco Pereira e
Isaías Sávio: um estudo de procedimentos**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado em cumprimento da
avaliação da disciplina Pesquisa III, Curso
de Graduação em Música Licenciatura.
Orientador: Dr. Maurício T.
S. Orosco

Uberlândia 2022

Agradecimentos

Agradeço meus pais pelo apoio que sempre tive, em especial minha mãe que a todo momento me aconselhou e apoiou durante o curso. Ao meu professor e orientador Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco pela paciência durante todo processo da pesquisa e por todos ensinamentos que foram além da feitura deste trabalho.

Emfim, a todos que me apoiaram e auxiliaram de alguma forma durante esta caminhada.

Resumo

O presente estudo buscou, por um lado, uma compreensão geral a respeito da prática do arranjo, suas correlações com outras frentes de produção musical, bem como posturas diversas ao se arranjar, e por outro, conhecer os procedimentos práticos específicos empregados nos arranjos de *Carinhoso* por Isaías Sávio, Marco Pereira e Roland Dyens. Nosso estudo prático, então, se estabeleceu a partir da análise de cada um desses arranjos, buscando compreender como cada autor procedeu. Dentro dessas análises, decidimos organizar esses procedimentos nas categorias ritmo e melodia, reharmonização; chord melody; contraponto: recursos técnico-violonísticos e limites idiomáticos, e deste modo alcançarmos um detalhamento aprofundado que permita ao leitor violonista tanto compreendê-los para melhor interpretá-los, quanto para aplicar tais procedimentos na feitura de seus próprios arranjos.

Palavras chave: Arranjo; Análise; *Carinhoso* (Pixinguinha); Violão;

Abstract

The present study sought a general understanding of the practice of arrangement, its correlations with other fronts of musical production, as well as different postures when arranging. As a main aim, we were specific worried to know the practical procedures in *Carinhoso* arrangements by Isaías Sávio, Marco Pereira and Roland Dyens. Our analysis started ranged from these arrangements, seeking to understand how each author proceeded. We organized the founded procedures into the follow categories: rhythm and melody, reharmonization; chord melody; counterpoint; technical-guitar resources and

idiomatic limits, in order to reach an in-depth detail that allows the guitarist reader both to understand them for better interpretation them, as well as work with theses technical resources in your own futures arrangements.

Keywords: Arrangement; Analyze; *Carinhoso* (Pixinguinha); Guitar;

Lista de Figuras

Figura 1 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compasso 12.....	18
Figura 2 - Introdução de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compassos 1-5.	19
Figura 3 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compasso 2-3	23
Figura 4 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compasso 6.....	23
Figura 5 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compassos 21-24.....	23
Figura 6 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compasso 29.....	23
Figura 7 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compasso 11.....	25
Figura 8 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compasso 5 ao 8.....	26
Figura 9 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compasso 14.....	27
Figura 10 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compassos 2 e 3	28
Figura 11 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compassos 1 a 4	29
Figura 12 - Acompanhamento de Carinhoso compassos 1-2.....	29
Figura 13 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira - Compassos 5-8	30
Figura 14 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compasso 12.....	31
Figura 15 - Partitura de Carinhoso arranjo de Marco Pereira – Compasso 9 ao 11	31
Figura 16 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira - Compassos 26-27	32
Figura 17 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira - Compassos 13-15	32
Figura 18 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compasso 33.....	32
Figura 19 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Isaías Sávio – Compassos 5 ao 12.....	34
Figura 20 - Partitura de Carinhoso, transcrição de Isaías Sávio – Compassos 18 e 19.....	35
Figura 21 - Partitura de Carinhoso arranjo de Isaías Sávio – Compassos 20 e 21.....	36
Figura 22 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Isaías Sávio – Compassos 21 ao 23	36
Figura 23 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Isaías Sávio – Compassos 24 e 25	36
Figura 24 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Isaías Sávio – Compassos 27 e 28.....	37

Sumário

Introdução	8
CAPÍTULO I - CONCEITOS DE ARRANJO E CARACTERÍSTICAS GERAISEM ROLAND DYENS, MARCO PEREIRA E ISAÍAS SÁVIO.....	9
ROLAND DYENS.....	10
MARCO PEREIRA	12
ISAÍAS SÁVIO.....	14
CAPÍTULO II - ANÁLISE DE CARINHOSO DE PIXINGUINHA NAS VERSÕES DE ROLAND DYENS, MARCO PEREIRA E ISAÍAS SÁVIO	16
2. ROLAND DYENS.....	16
Introdução	16
2.1 Ritmo e melodia.....	17
2.2 Rearmonização.....	18
2.3 Contraponto.....	19
2.4 Recursos Técnicos-Violonísticos.....	24
2.5 Limites idiomáticos.....	24
3 MARCO PEREIRA	26
Introdução	26
3.1 Ritmo e melodia.....	27
3.2 Chord Melody	27
3.3 Rearmonização.....	29
3.4 Contraponto.....	31
3.5 Recursos técnicos-violonísticos	32
4 ISAÍAS SÁVIO.....	33
Introdução	33
4.1 Ritmo e melodia.....	33
2.1 Rearmonização.....	34
4.3 Contraponto.....	35
4.5 Recursos técnicos-violonísticos	37
Considerações Finais.....	37
REFERÊNCIAS.....	39

Introdução

Este trabalho tem como foco, analisar três arranjos de *Carinhoso* de Alfredo da Rocha Viana Filho, conhecido como Pixinguinha (1897-1973) e João de Barro (1907-2006), nas versões de Roland Dyens (1955-2016), Marco Pereira (1950 -) e Isaías Sávio (1900-1977). A motivação para este estudo foi a de compreender como se dá a elaboração de um arranjo e possibilitar ao violonista que deseja estudar a obra ou criar seu próprio arranjo, conhecer diversos procedimentos que possam ser aplicados neste intento. Desde minha iniciação nos estudos de música na graduação, sempre tive interesse pelo estudo da teoria musical, harmonia e percepção, portanto a ideia foi a de trabalhar um tema que englobasse todas essas áreas de alguma forma. Durante o percurso das análises no presente trabalho, foi possível alcançar estes objetivos e ir além, conhecendo as soluções, desde as superficiais até as mais complexas exploradas.

A estrutura do trabalho conta com dois capítulos e conclusão. No primeiro capítulo trouxemos alguns conceitos de arranjo e abrimos espaço para uma breve discussão acerca desta prática que por muitas vezes acaba sendo confundida com outros processos reelaborativos, dentre eles a transcrição, que talvez seja a que mais gera essa confusão. Após a exposição de conceitos apresentados por diferentes autores, seguimos esta discussão trazendo aspectos relacionados ao arranjo do ponto de vista de cada autordas três versões que foram analisadas. Para isto dividimos parte do capítulo em tópicos específicos para cada arranjador e trouxemos suas principais características partindo dos materiais que foram analisados.

No segundo capítulo damos início a parte prática do trabalho, trazendo as análises de cada arranjo. Durante este processo buscamos analisá-los com maior profundidade, nos detendo a compreender como se deu a aplicação de cada um dos procedimentos utilizados nas reelaborações. Para organizar a explanação de tais procedimentos, criamos as seguintes categorias: ritmo e melodia; rearmonização; contraponto; polifonia; chord melody; recursos técnicos-violonísticos e limites idiomáticos, endereçando a cada arranjo somente as categorias inerentes ao seu material, ou seja, a título de exemplo, chord melody não é algo presente em Isaías Sávio. Para melhor compreensão dos arranjos, foi necessário uma análise minuciosa de cada versão, além de estudá-las detalhadamente ao violão, a fim de entender como cada procedimento foi utilizado.

CAPÍTULO I - CONCEITOS DE ARRANJO E CARACTERÍSTICAS GERAISEM ROLAND DYENS, MARCO PEREIRA E ISAÍAS SÁVIO

Neste capítulo veremos alguns conceitos de arranjo enquanto processo bem como suas relações com outras práticas elaborativas buscando entender seus limites e alcances.

Segundo Rafael Martini, o termo “arranjo”, que foi tendo seu sentido, dentro do universo da música popular, construído desde o início do séc. XX, ainda suscita interpretações nebulosas, principalmente por designar uma área do fazer musical que apresenta múltiplas interfaces com outras áreas como a composição, orquestração, transcrição e performance. (MARTINI, 2017, p. 12).

O autor traz em seu trabalho a ideia de arranjo como uma reorganização de qualquer elaboração musical de um material inicial que é tido como “original”. Quanto ao processo, ele traz a ideia de que todas as áreas, como composição, orquestração etc., possuem algum vínculo técnico com a atividade do arranjo, compartilhando procedimentos. Desta forma, entende-se que não haveria necessidade de considerá-lo à parte de tais categorias no tocante às técnicas demandadas, pelo contrário, as interfaces são justamente técnicas, que em cada atividade se adaptam às respectivas exigências. O arranjo seria então, para o autor, uma reelaboração musical potencialmente reconhecida dentre composição, orquestração, transcrição ou performance.

Semelhante ao conceito apresentado por Martini, a concepção de arranjo de Hermilson Garcia do Nascimento trata da relação do arranjo para com outras atividades musicais, porém relacionando-a à atividade autoral. Vejamos o que o autor diz:

A conceituação do termo arranjo relacionado a práticas musicais é uma tarefa que exige certo cuidado e alguma clareza de posicionamento. Uma das dificuldades iniciais reside em considerar as distintas elaborações que o feitiço de um arranjo pode implicar. Em contextos diversos, ao se falar de arranjo, surgem as noções de orquestração, instrumentação, harmonização, acompanhamento, distribuição de vozes, rearmonização, variação, versão, adaptação, transcrição, redução, cópia, tradução, transporte, reelaboração ou recomposição, nova *roupagem*, entre outras, associadas à atividade de arranjar. Um mesmo arranjo pode trazer rearmonização, variar temas ou fragmentos melódicos, adaptar a formação instrumental para uma outra (ampliada, reduzida, alternativa), incluir trechos transcritos, apresentar diferentes texturas, pode em certos casos até “recompor” uma obra. Por outro lado, examinando os significados atribuídos a esses termos em variadas situações, notamos que um mesmo termo pode ser empregado em referência a realizações distintas, ou que mais de um deles igualmente abriguem certa ideia ou ação específica. Essa considerável multiplicidade de sentidos frequentemente permite uma acomodação do uso aos interesses e motivações circunstanciais, por vezes sujeitos a uma filtragem firmemente arraigada na tradição musical europeia, sobretudo no que tange a esfera autoral. (NASCIMENTO, 2011, p. 11)

Nascimento destaca a dificuldade em definir o termo arranjo, visto que este poder ter uma multiplicidade de sentidos. Não é objetivo de nosso trabalho definir o que é o arranjo, mas é importante que tenhamos em mente o que o processo abrange, visto que os arranjos analisados possuem demasiadas finalidades à exemplo dos de Dyens, que poderíamos inclusive considerar recomposições sob certos aspectos.

Tratando apenas do arranjo e da composição, partimos do exposto por Fanuel Maciel de Lima Júnior, que traz a concepção de arranjo como processo que guarda estreita relação como ato criativo da composição. Em suas palavras, (LIMA, 2003, p. 18), excetuando a “concepção da ideia”, que é “prerrogativa do compositor”, no momento da invenção de um discurso musical próprio, ambos lidam com “planejamento formal, tratamento textural, uso de técnicas de variação, exploração adequada do meio escolhido, etc.”, ou seja, igualmente para este autor o arranjo demanda as mesmas técnicas da atividade composicional. O arranjo, portanto, recebe influências dos procedimentos da composição e posteriormente influencia a performance tornando-se uma “atividade-meio”, termo utilizado por Aragão (2001), para ligar a composição à performance e que está posicionado de maneira estratégica para potencializar os aspectos da composição e trazer novos elementos advindos da prática performática.

Retomando a fala de Lima, notamos então que o arranjo se assemelha à composição quando tratados como processo em si, pois sua prática se utiliza dos recursos composicionais na sua elaboração, porém, à parte os procedimentos técnicos, penso que este paralelo entre as duas atividades não se estende muito. Podemos destacar, por exemplo, o material que cada um terá ao compor e arranjar. O compositor não possui nada concreto além de ideias que serão criadas e trabalhadas com as técnicas apontadas por Lima (2003). Já o arranjador terá em mãos o material que será a própria composição, tendo, a nosso ver, certa liberdade também para trabalhar e aplicar essas mesmas técnicas, porém com um intuito muito diferente do processo composicional.

ROLAND DYENS

Abordando os processos do arranjo e da composição do ponto de vista criativo, um de nossos autores analisados, Roland Dyens, fornece-nos também uma noção parcialmente ligada à composição, apontando as diferenças entre cada atividade. Em entrevista concedida a Guilherme Vincens (2009), Dyens afirma que o arranjo segue um caminho diferente da composição no que se refere à questão processual, referindo-se ao arranjo como algo

divertido e a composição como um processo mais trabalhoso. Para eletambém, o fato de a composição começar do zero com um papel em branco sinaliza a ideia de grande liberdade por não possuir nenhuma limitação imposta por qualquer outro processo. Ainda assim, Dyens afirma que mesmo o arranjo tendo limitações por ser posterior a composição e tendo como intenção aprimorar ou simplificar determinada obra,este acaba proporcionando igualmente grande liberdade durante sua elaboração, conforme veremos na análise de sua versão de *Carinhoso* (VINCENS, 2019, p. 2). Dyensacrescenta também a curiosa noção de que o arranjo se justifica realmente quando a partirde obras conhecidas:

Todos eles [os arranjos] deveriam ser peças / temas ou músicas famosas, na verdade. Porque? Porque senão o público não seria capaz de avaliar / julgar / saborear / apreciar o trabalho de arranjo que foi feito – entende o que quero dizer? Selecionando perfeitamente um tema desconhecido seria o mesmo que tocar uma composição original, não haveria diferença. Isso “mataria” o arranjo e seria inútil. Sim, de fato, arranjos devem ser feitos em coisas famosas para serem eficazes, sem dúvida. (VINCENS, 2009, p. 25)

Esta afirmação nos mostra sua preocupação em evidenciar seu trabalho criativo,no caso, de reelaboração musical, uma vez que, se realizado em obras desconhecidas, não seria notado. Vemos, assim, uma postura artística frente ao arranjo de mostrar essa atividade enquanto uma instância artística de expressão, com autonomia, tal como a composição ou a performance. No mesmo trabalho, Dyens segue sua analogia, exemplificando com relação à atividade do compositor:

Arranjador é ser um designer ou um *cuisinier* (cozinheiro) enquanto ser um compositor é ser um arquiteto. Eu me divirto quando arranjo e ‘sofro’ quando componho. Quando se começa a escrever um arranjo as fundações da casa já estão feitas. Aí você só tem que decorar a casa de maneira bem pessoal, originale criativa. Mas a fundação está ali, e isso não é nada. Quando você inicia uma composição é como um encontro com o vazio, vácuo, a página em branco e tal. Liberdade demais de certa forma. E a coisa é que eu gosto de limites na música. Para poder empurrá-los o máximo possível. Limites são liberdade na verdade. (VINCENS, 2019, p.2)

Em vista das palavras de Dyens, aparentemente temos que seu conceito de arranjo assume uma postura que preza pelo ineditismo, evitando se basear em outros arranjos que venham a interferir em suas ideias. Este posicionamento ocorre por exemplo em seus arranjos das *Quatro Estações Porteñas* de Astor Piazzolla que, segundo Vicens (2020, p.6), foram elaborados sem a escuta de nenhuma outra versão, nem mesmo a de Sérgio Assad – que talvez seja a mais conhecida e a que Dyens afirmava ser a melhor. Embora possam haver exceções, fato que nosso trabalho não teve pretensão em avaliar, nosso foco recaiu sobre *Carinhoso* de Pixinguinha, pois tal versão se diferencia diametralmente de todas as outras que pudemos conhecer, como veremos oportunamente.

Dyens demonstra em seus trabalhos o gosto pelo processo criativo que por sinal é apresentado com bastante desenvoltura. Fica evidente a amplitude deste processo em suas elaborações que demonstram todo conhecimento teórico e prático além de sua habilidade técnica em explorar amplamente o violão, aplicando diversos recursos como pizzicato, harmônicos naturais e artificiais além de algumas técnicas estendidas. Tudo isso resultou em um trabalho rebuscado, com vários procedimentos herdados de sua atuação como compositor, arranjador e performer, tanto em sua vertente popular quanto erudita.

Em síntese, a abordagem de Dyens em seus arranjos apresenta-se fortemente vinculada à composição enquanto processo, havendo diferenças somente quanto ao fato de a composição não trazer uma estrutura inicial qualquer pronta, e o arranjo sim.

Outro ponto que vale destacar, é o contato de Dyens com a música popular, que contribuiu fortemente para sua produção de modo geral, visto que ele teve uma formação híbrida englobando a música popular e também a erudita. Ele mesmo afirmava que sem o contato com o popular, não teria condições para elaborar arranjos da maneira como fez.

MARCO PEREIRA

Com processo de formação semelhante ao de Dyens temos o músico/violonista Marco Pereira, que também traz em seu arranjo de *Carinhoso* diversos procedimentos como os de harmonização, reharmonização, contraponto e variações rítmicas. Também assim como em Dyens, notamos uma conexão de seu lado criativo a um processo composicional. Sua formação musical passou da mesma forma pela tradição erudita e assim como a popular, proporcionando-lhe conhecimento suficiente para transitar entre estas linguagens. Como veremos no segundo capítulo, Pereira evita a sensação de

monotonia em suas reelaborações, não se restringindo a adaptações, mas buscando sempre algo novo. Para isso, uma das características básicas em Pereira, assim como em Dyens, é sua familiaridade e uso do Jazz, que se alinha com os procedimentos de variação harmônica e melódica (ao estilo bebop), harmonização, rearmonização e “improvisação escrita”¹, características estas já constatadas por Rafael Thomaz (2014), e Giovanni (2017). Thomaz, por exemplo, aponta o uso de shapes e melodias em blocos (chord melodys). Diversos arranjos analisados tanto por este autor como por Giovanni apresentam claramente estes elementos do jazz, facilmente identificados em arranjos como *Pedacinhos do Céu* (PEREIRA, 2010, p. 34). Também interpretações de Pereira sugerem uso das características desta frente, por vezes apenas modernizando o que um compositor escreveria caso estivesse vivo. Exemplo disso é o clássico *Se ela Perguntar* de Dilermando Reis (1916-1977), com acréscimo de tensões na harmonia triádica original da obra.

Outra frente de características e possibilidades provém, talvez de modo facilmente reconhecível, das práticas em torno da música erudita pelo autor. Exemplos destas práticas ou características são a polifonia, contraponto, condução de vozes e citações de obras de terceiros, bem como, igualmente, o procedimento de variação melódica sem recorrer ao bebop norte americano. Como exemplo, podemos apontar a mesma *Se ela Perguntar*, de Dilermando Reis na versão de Pereira (2016), que traz uma citação do *Prelúdio n. 3* de Villa Lobos.

As citações acima mencionadas se relacionam com uma prática amplamente cultivada no universo da música popular, denominada por Nascimento (2011, p. 30) como “Rede Interpoética”, na qual um determinado arranjo apresenta características que se mantêm em outros arranjos posteriores².

O fato de músicos contribuírem entre si é bastante comum na música popular e os arranjos acabam se tornando, de certa forma, coletivos. Na versão de *Carinhoso* do pianista e também arranjador Cesar Camargo Mariano temos um exemplo desta prática, visto sua reelaboração se estabelece como uma referência para Pereira, o qual traz em seu arranjo uma sonoridade semelhante, embora com rearmonizações distintas, além de diversos outros detalhes rítmicos e melódicos.

¹ Prática em que ocorre um improviso de forma espontânea, mas dentro de um processo de escolha/seleção de materiais, com vistas a eleger o que será fixado na versão final da obra via sua transcrição para a partitura.

² E não somente isso. Segundo Nascimento (2011, p.30), “haveria casos em que a música teria maior amadurecimento após algum tempo, transformada pelos efeitos desta rede que a envolve”.

Concluindo, a partir do exposto pelos estudos sobre Marco Pereira por Giovanni (2017), podemos apontar, portanto, a diversidade em sua escrita dos arranjos. As características englobam desde texturas de padrões tradicionais até o uso de convenções e shapes advindos do jazz, bem como o enriquecimento destes mesmos arranjos via uma abordagem coletiva de inspiração, a partir do que Hermilson Garcia do Nascimento nomeia como rede interpoética. Nesta rede, como vimos, existe uma lógica de complementaridade, na qual um material uma vez desenvolvido por um artista, pode ser aproveitado por outro.

ISAÍAS SÁVIO

Isaías Sávio, que também terá seu arranjo de *Carinhoso* analisado oportunamente, nos apresenta uma ideia de uma adaptação mais simples, como revela um rápido exame inicial da respectiva partitura, apresentando uma textura tradicional composta por um padrão de melodia, outro de acompanhamento e um último de baixos. Sua produção se caracteriza por inúmeros arranjos, métodos e composições, tendo sido vinte e oito métodos publicados e cerca de cento e quinze composições (OROSCO, 2001). Sobre o quantitativo de arranjos, não existe um número precisamente conhecido, mas estima-se que ultrapassem trezentas reelaborações. O dado inicial da textura padrão de melodia, acompanhamento e baixos de *Carinhoso* na versão de Sávio coincide com o que mais pôde ser constatado por Orosco nas composições originais do autor. Também a produção didática nos vários métodos, mas, sobretudo as *Coleções de Peças Clássicas e Estudos*³, que estão divididos em sete volumes, trazendo uma variedade de obras que abrangem todas as técnicas tradicionais do instrumento nas texturas mais comuns, obviamente contando também com o padrão de melodia, acompanhamento e baixos via repertórios de outros autores.

Os dados acima, que indicam o uso de procedimentos tradicionais junto a uma atividade toda ou quase toda voltada para a pedagogia do violão, permite-nos apontar *Carinhoso* como uma amostragem do padrão básico de textura inspirado em tais literaturas. Tal tendência para com a pedagogia de modo geral, tendo também em mente de que essa foi a maior empreitada de Sávio (que oficializou a primeira cadeira de ensino de violão erudito no país em 1947), permite-nos aludir à menção de Fanuel Maciel Lima

³ Ambos os métodos e outros foram publicados entre as décadas de 1960 e 1970.

Júnior, para fins de análise da versão de Sávio da obra estudada, a fim de verificar seu pendor didático:

A importância de se definir a função do arranjo, se didático ou artístico, reside no fato de que, conforme essa função, deve-se levar em conta determinadas premissas impostas pela escolha, pois cada uma terá distintas implicações na realização do trabalho. [...]. O grau de dificuldade técnica de um arranjo realizado com propósitos artísticos será estabelecido de acordo com o nível técnico/musical de seu executante e de suas intenções do ponto de vista estético. Um arranjo realizado para cumprir uma função didática levará em consideração o papel que essa obra terá na formação do estudante do instrumento” (LIMA, 2003: 34).

Partindo do exposto por Lima Júnior (2003), percebemos pelos poucos dados até então sinalizados que, *Carinhoso* na versão de Sávio se encaixa no contexto de utilização didática, visto seus planos musicais costumeiros. Há de se citar também, é claro, o valor artístico de seu trabalho. Vale lembrar que Sávio tem em sua obra uma parcela considerável de composições próprias onde predominavam intenções artísticas de sua parte. Orosco (2001, p.56) nos traz que “a partir de dados contidos no antigo acervo de Sávio com mais de 13 mil partituras há dados que comprovam o pensamento do compositor além dos limites didáticos”. Voltando ao nosso tópico, destacaremos oportunamente na análise de sua versão de *Carinhoso* as características que se alinham, ao menos em nossa percepção atual, com intenções didáticas por parte do autor ou, ao menos, um possível uso pedagógico dessa reelaboração.

CAPÍTULO II - ANÁLISE DE CARINHOSO DE PIXINGUINHA NAS VERSÕES DE ROLAND DYENS, MARCO PEREIRA E ISAÍAS SÁVIO

Neste capítulo serão analisados os arranjos da música *Carinhoso* de Pixinguinha realizados por Isaías Sávio (1900-1977), Marco Pereira (1950) e Roland Dyens (1955-2016). Partindo da terminologia instância de representação original de Paulo Aragão (2001), tomaremos como original para a melodia da obra a versão presente no Songbook *O melhor de Pixinguinha* (1997), coordenado por Maria José Carrasqueira, para as comparações que realizaremos. Criamos para cada autor uma lista de categorias para as características constatadas, sendo algumas comuns a todos e, vez por outra, algumas específicas conforme as classificações das mesmas. No total, são elas Ritmo e Melodia, Rearmonização, Contraponto (se desdobrando em níveis de polifonias) Chord Melody, Recursos técnico-violonísticos e Limites idiomáticos.

2. ROLAND DYENS

Introdução

Esta versão foi elaborada na tonalidade de Ré maior com uma estrutura ampla, que conta com variações da introdução, parte A e parte B. O fator tonalidade proporciona uma abrangência de tessitura, visto que para execução desta reelaboração é necessário afinar a 6ª corda em Ré. Esta alteração na afinação do instrumento aumenta as possibilidades do ponto de vista técnico instrumental e também contribui para outros procedimentos que iremos abordar oportunamente.

Outro ponto que vale ressaltar é a escrita do arranjo, que foi elaborada de maneira bastante detalhada com indicações de dinâmica e digitação por toda partitura, se assemelhando, portanto, à uma linguagem textual das músicas do universo erudito. O arranjo em si é também bastante preenchido, reduzindo a maleabilidade em termos de expressão visto que a execução no geral fornece, via de regra, apenas a possibilidade de dedilhados e digitações expressas pelo autor na partitura, conduzindo aos mesmos caminhos expressivos.

Iniciaremos nossa análise expondo alguns aspectos rítmicos e melódicos aplicados ao arranjo. Em seguida abordaremos o procedimento de rearmonização e daremos sequência analisando o contraponto, procedimento em que recai grande parte do tratamento inventivo do arranjo de Dyens, como veremos em sua respectiva categoria. Para finalizar a análise da versão de Dyens, iremos abordar os procedimentos realizados a partir dos recursos técnicos violonísticos e também apontar características do arranjo que estão ligadas aos recursos e limites idiomáticos do instrumento.

2.1 Ritmo e melodia

Um ponto interessante que merece destaque no arranjo de Dyens é o uso da polirritmia⁴ que, basicamente, é uma sobreposição de ritmos contrastantes via choques de subdivisões binárias e ternárias. Vejamos os momentos em que ela ocorre:

- Compassos 12, 20 e 42: trata-se de uma polirritmia de três notas (tercinas) contra duas colcheias nos segundos e quartos tempos dos compassos. Nos segundos tempos, a tercina encontra-se nos baixos na voz inferior, formada pelas notas Fá# - Mi - Ré, enquanto os quartos tempos abrigam a tercina com a melodia Mi - Ré - Mi, em uma clara inversão de procedimento contrapontístico;
- Compasso 13: servindo de desfecho para a primeira, dentre as frases expostas no item anterior, a tercina Mi - Ré - Mi presente no baixo se contrapõe a quatro semicolcheias regulares Sib - Si - Ré - Sib;
- Compassos 15-16 e 17: no compasso 15 temos no quarto tempo duas colcheias representadas pela nota Ré, se contrapondo a tercina formada pelas notas Lá - Sol# - Fá#. O mesmo acontece nos dois próximos compassos, porém com notas diferentes;
- Compasso 22: temos nos primeiro e segundo tempos, quatro semicolcheias se contrapondo a uma sextina de fusas, representada por uma colcheia e quatro fusas;

⁴ Polirritmia: trata-se de um “fenômeno relacionado ao aspecto vertical, onde será possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, mas todos estarão baseados em uma mesma fórmula de compasso. É bastante frequente a utilização de quiálteras nos procedimentos polirrítmicos, como os encontrados na música africana em geral, podendo haver também uma série de combinações possíveis para este procedimento.” (Fridman, 2012, p. 359).

- Compasso 36: no quarto tempo temos a tercina representada pelas notas Fá# - Mi - Ré presentes no baixo se contrapondo a duas semicolcheias e uma colcheia, representadas pela nota Ré;
- Compassos 38-39: ocorrem no quarto tempo. No compasso 38 a tercina secontrapõe a duas semicolcheias e uma colcheia e no compasso seguinte temos duas colcheias se contrapondo a tercina.

A seguir um exemplo por amostragem do procedimento de polirritmia:

Figura 1 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compasso 12.



Fonte: DYENS. *Carinhoso* (2009)

2.2 Rearmonização

Embora o foco do tratamento inventivo do arranjo recaia sobre o contraponto, a introdução aproveita acordes da harmonia da versão de Edilson Capelupi e Toninho Carrasqueira, a qual tomamos como original para fins comparativos. Diferindo, porém, dos demais arranjos bem como da versão original da música, Dyens cria uma introdução que por sua vez não se baseia na parte B da música, mas sim em seu momento inicial. Dyens enfatiza o movimento ascendente e cromático que parte da quinta (nota Lá) do acorde de Ré Maior vai até a nota Si (quinta de Mi menor) que salta um tom para nota Dó# (sexta aumentada de Mi menor). O mesmo movimento se repete, porém, o salto ocorre de Si para Fá# que irá preceder o mesmo movimento inicial, agora uma oitava acima. Notamos que Dyens faz então uma variação em cima do famoso movimento cromático de acompanhamento característico da música – temos também variações presentes na maioria dos outros arranjos assim como especificamente nos que foram analisados neste trabalho, porém sempre em cima da parte B.

Figura 2 - Introdução de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compassos 1-5.



Fonte: DYENS. *Carinhoso* (2009)

2.3 Contraponto

Veremos a seguir como Dyens procede com o contraponto em seu arranjo, explorando movimentos paralelos, oblíquos e contrários, bem como procedimentos de imitação imediatos ou posteriores de modo a sempre obter uma textura densa.

- Compassos 1-3: No primeiro compasso temos uma progressão cromática na melodia com as notas Lá, Lá#, Si, e em seguida o salto para Dó#, enquanto o baixoproporciona uma linha contrária, iniciando-se em Fá#, Fá, Mi, repousando momentaneamente em Mib, o que caracteriza um movimento contrário. Esta proposta segue como a principal na introdução, em meio a uma harmonia sutilmente modificada que a acolhe. A tessitura melódica e o movimento contrário aparecem ampliados no compasso 2, com o preenchimento tornando-se mais denso conforme a melodia caminha para o agudo (agora, de duas notas iniciais, passando ao fim do mesmo compasso para quatro). A melodia apresenta-se já oitavada no compasso 3, comunicando, ao final, uma proposta arrojada de planos de vozes;
- Compassos 6-9: nestes temos movimentos oblíquos nos dois primeiros em relação ao baixo Ré, estático, enquanto a tônica é arpejada. Nos compassos 8 e 9 o mesmo ocorre sobre o acorde de F#m. Trata-se sempre da conhecida introdução de *Carinhoso*, que por definição é derivada de um movimento oblíquo. Disso resulta

a conclusão parcial de que a introdução proposta por Dyens deriva da própria

construção temática da composição;

- Compassos 11-12: trata-se de contraponto de preenchimento basicamente, pois ao final do motivo melódico principal que termina em Fá# no compasso 12, a sustentação do canto não ocorre (temos pausa no lugar), sendo recompensada, preenchida por um contraponto relativamente denso. Este preenchimento é composto por uma imitação inicial exatamente da melodia principal Fá#, Mi, Ré, Fá#, iniciada no compasso 11 (terminando no 12), sendo ela mesmo imitada oitava abaixo no decorrer do compasso 12. Durante o processo imitativo, Dyens amplia o contraponto ainda mais, operando duas vezes, sendo uma a da imitação grave e a outra uma linha cromática mais aguda que parte de Ré e atinge o Sib. Na continuidade, ainda dentro deste compasso o Sib pode ser interpretado tanto como um fechamento em Lá, junto à então dominante da tonalidade, quanto em Si natural, nesse caso, uma tensão (9ª. maior) da mesma função;
- Compassos 12-13: retomada da imitação anterior, agora entre as notas Mi, Ré, Mi, Ré agudos do compasso 12, sendo imitados duas oitavas abaixo no compasso 13, novamente junto com um contracanto harmônico um pouco mais agudo;
- Compassos 20 e 21: mesmo procedimento dos compassos 12 e 13, porém, sem a imitação duas oitavas abaixo – relativa à letra (“foges de mim”);
- Compassos 22: nestes compassos temos duas imitações imediatas, sendo a primeira a imitação da anacruse (último tempo) do compasso 21 no compasso 22, oitava abaixo. A segunda imitação é a do grupo de fusas do segundo para o terceiro tempos do compasso 22, novamente oitava abaixo. Em seguida, Roland Dyens encerra este mesmo compasso com movimento contrário padrão entre as vozes extremas;
- Compasso 23: Contracanto de preenchimento no grave nos três primeiros tempos enquanto a melodia principal é abreviada e “auto” imitada oitava acima, na mesma voz. De modo igual ao compasso 22, Dyens encerra este atual com também um movimento contrário entre as vozes extremas, sendo melodia e baixos dobrados em oitavas. Essa oitavação nos baixos, por sua vez, não é usual no violão, ocorrendo sim, do modo abundante, no piano, o que nos remete a ideia de que Dyens não se pauta exclusivamente no funcionamento, possibilidades e limites do violão.

Pode-se tratar também apenas de um tratamento timbrístico, onde se evidencia e se polariza o grave no trecho;

- Compasso 25 e 47: ocorre um movimento contrário com duas vozes (notas) diferentes na linha inferior em contraposição à voz superior (principal). À primeira vista, o movimento que se contrapõe as notas da melodia não é identificado com clareza, devido a quantidade de vozes (notas) presentes nos acordes. Porém, se nos atentarmos a nota Lá, notamos sua presença no baixo e ainda em duas oitavas acima, sendo a do segundo espaço do pentagrama, que permite enxergarmos um contraponto contrário em relação à linha melódica, que é ascendente. No compasso 47, temos apenas um desfecho cromático descendente depois, que enche a passagem de um sentido de variação em relação ao ocorrido no compasso 25. Sobre esta ação, notemos, mais vez, o intento de Dyens em promover minimamente uma variação ao invés de uma repetição literal, consonante com a ideia da variação como de maior interesse, como expõe Arnold Schoenberg, em seus *Fundamentos da Composição Musical* (1991, p. 203);
- Compasso 29: temos contraponto por movimento oblíquo. A nota Ré, presente no baixo, se repete durante os dois primeiros tempos enquanto a voz intermediária faz um movimento semelhante ao realizado nos compassos 6 e 7, quando ocorre a realização do conhecido acompanhando da obra. Podemos notar que Dyens tem a intenção de rerepresentar este fraseado em diversos momentos, porém de formas diferentes, resgatando o cromatismo que tornou *Carinhoso* conhecido. Evidenciamos também que, na continuidade do compasso 9, tempos 3 e 4, Roland Dyens continua o caminho ascendente cromático de seu plano intermediário (Lá, Lá#, e então Si e Si#), fazendo com que este preencha o espaço de semibreve da melodia com um conteúdo altamente coerente. Assim, tal preenchimento se amalgama à brecha em questão, não somente resgatando a sonoridade da introdução, mas também integrando-o ao plano melódico, fazendo-o um todo orgânico, do grave ao clímax agudo do compasso seguinte. A sonoridade em si, introdução e outros elementos desenvolvidos a partir do cromatismo estarão todos relacionados entre si, por meio do exercício contrapontístico empreendido pelo autor;
- Compasso 30 e 52: estes momentos não possuem um tratamento polifônico estrito, mas sim, três planos musicais densamente intrincados, cuja melodia, sobretudo no compasso 30, estabelece um sutil contraponto

oblíquo com relação ao F^á# presente na harmonia dos três primeiros acordes;

- Compasso 31: pequeno movimento contrário nos tempos 3 e 4, com Mi, F^á#, Sol, Lá e S^{ib} na melodia e Mi, Ré, Sol no baixo;
- Compasso 32 e 54: ocorre uma imitação indireta, temos frases com ideias diferentes, porém com um mesmo padrão rítmico que se repetem imediatamente; estas frases preenchem os tempos em que a melodia fica soando;
- Compasso 32 e 54: ocorre uma sequência de imitação do padrão rítmico e gesto fraseológico de três notas entre dois planos, totalizando três células de três notas e uma (a quarta) de duas, cujo desfecho em ambos os compassos ocorrem nos compassos seguintes. Esta célula de duas notas ocorre em figuras desemicolcheias no compasso 32 e em fusas no compasso 54. Interessante notar que as células do primeiro plano são lineares (diatônicas) enquanto as células de acompanhamento/preenchimento constituem arpejos, mas que de qualquer forma resultam muito similares, parecendo anacruses que remetem o ouvinte sempre ao tempo seguinte;
- Compasso 33: Temos um movimento oblíquo em que a nota Lá fica em evidência, sendo repetida, enquanto temos uma movimentação na linha do baixo que gira em torno da nota S^{ib}. Este movimento é aplicado no compasso 55 em forma de preenchimento invertido, em que temos uma movimentação cromática entre as notas D^ó-S^{ib} alternando com a nota Ré.
- Compasso 58: Temos uma imitação imediata por meio de harmônicos naturais. Neste caso a imitação ocorre com a repetição das notas, F^á#, Mi e Ré, uma oitava abaixo.

Resumindo, podemos subdividir esta categoria reunindo momentos em que ocorrem cada procedimento e acompanhar algumas figuras de compassos que os exemplifique por amostragem:

Movimento contrário: compassos 1-3, 25 e 47:

Figura 3 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compasso 2-3



Fonte: DYENS. *Carinhoso* (2009)

Movimento Oblíquo: Compassos 6 e 9, 30 e 52 e 33:

Figura 4 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compasso 6



Fonte: DYENS. *Carinhoso* (2009)

Imitação Compassos 21-24, 32,54 e 58:

Figura 5 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compassos 21-24



Fonte: DYENS. *Carinhoso* (2009)

Prenchimento: Compasso 29 e 55:

Figura 6 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compasso 29



Fonte: DYENS. *Carinhoso* (2009)

2.4 Recursos Técnicos-Violonísticos

Consideramos o arranjo de Dyens o mais difícil entre os três arranjos estudados. Neste nos deparamos com algumas dificuldades que vão interligando-se ou ocorrem simultaneamente. Começando pelas aberturas de mão esquerda, encontramos várias no arranjo. São aberturas de cinco casas em que devemos tocar a corda 6 e corda 1, e não se trata de uma abertura em que tocamos notas de passagem, mas sim aberturas em que devemos sustentar as notas da melodia nas quatro vozes intermediárias que se movem realizando o contracanto. A sustentação seria outra dificuldade no arranjo, pois temos muitos pontos em que ocorre polifonia junto ao contraponto secundário, o que acaba demandando um grau elevado de domínio técnico do(a) violonista. Também podemos apontar a presença de alguns acordes complexos que aparecem progressivamente, demandando agilidade em suas trocas. Ritmicamente temos alguns trechos que necessitam de cuidado. Tal como vimos também no arranjo de Pereira, teremos aqui também a presença do 3 contra 2 (tercinas sendo contrapostas a duas colcheias). Porém, no arranjo de Dyens nos deparamos com um ritmo ainda mais complexo, em que temos 4 contra 3 (quatro semicolcheias se contrapondo à tercinas). Como experiência própria, tive que tocar o ritmo percussivamente até internalizá-lo. Além de todos esses recursos que demandam técnica, também temos o da demanda por resistência do violonista, que são as pestanas. O arranjo conta com várias delas, fato que exige preparo do(a) violonista, assim também como certa malícia para perceber a necessidade dos momentos de descanso durante o estudo a fim de evitar qualquer tipo de lesão.

2.5 Limites idiomáticos

No arranjo de Dyens é recorrente o uso do contraponto, como vimos, sendo que o uso desta técnica é alternado criativamente com outros procedimentos, em geral texturas harmônicas. Em outras palavras, o autor trabalha de modo a harmonizar a melodia como consequência do próprio contraponto, mas oferecendo uma lógica no emprego das texturas, sejam elas acordes cheios, arpejos e linhas melódicas. Vejamos a seguir alguns trechos em que Dyens utiliza tais recursos:

- Compassos 7 (15), 8 (16) e 9 (17): nestes, o autor insere um bloco ao final junto à melodia, fechando as sequências de arpejos anteriores, onde os acordes de acompanhamento apresentam-se horizontalmente. Os compassos 15, 16 e 17 apresentam o mesmo material de blocos verticais nos últimos tempos, porém como intensificação da figura dos baixos, de semínima para colcheias. Isso contribui para aumentar a densidade, e com isso, rerepresentar tal material de

modo variado;

- Compassos 10 (18), 11 (19) e 12 (20): nestes compassos o autor nitidamente acelera a alternância entre blocos e arpejos à maneira da melodia novamente, conferindo um tempo para cada. Temos então uma sequência de desdobramentos regulares (subdivisões) nos tempos ímpares, com tercinas nos tempos pares, sendo que estes abrigam os blocos verticais. Vê-se que Dyens planejou tal figuração de blocos verticais nas tercinas. Nos compassos 12 e 20, o autor mantém o padrão de alternância dos anteriores e, para isso, acrescenta tercinas nos segundos tempos (onde a melodia se sustentava). Com esses acréscimos, mantém-se a uniformização rítmica. Quanto à textura em si conseqüente, o autor abandona a ideia de arpejos, optando por graus conjuntos descendentes que precipitarão a cadência nos compassos 13/21 que veremos a seguir.
- Compasso 13 (21): com estes o autor fecha a alternância entre as texturas de blocos e arpejos provenientes da melodia original, inserindo uma poliritmia no desfecho do compasso 13 (que não se repete no 21), com uma sensação de precipitação/aceleração por contrapor subdivisões ágeis (semicolcheias e tercina), no segundo tempo, mantendo a padronização proveniente dos compassos anteriores de tercinas nos segundos tempos (derivadas da melodia original, como dissemos). Em suma, observando desde o compasso 7, vemos claramente o aproveitamento do ritmo original melódico para o trabalho do contraponto e de sua resultante textura harmônica.
- Compasso 41: no segundo tempo a nota Sol é harmonizada pelo acorde de Si Maior 7.

Segue um exemplo de amostragem de uma escrita que flerta com o limite da exequibilidade instrumental, não pelo virtuosismo, mas pelo detalhismo de sua execução:

Figura 7 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Roland Dyens – Compasso 11

Fonte: DYENS. *Carinhoso* (2009)

3 MARCO PEREIRA

Introdução

Elaborado na tonalidade de Dó maior, o arranjo de Pereira traz em sua estrutura a aplicação de procedimentos técnicos e musicais que abrangem desde a tonalidade acessível ao instrumento, e com isso, um funcionamento relativamente cômodo por meio de cordas soltas, mas também toda uma gama de procedimentos advindos de sua inspiração jazzística combinada com características do repertório erudito do violão. Os procedimentos básicos em torno do funcionamento idiomático do violão provêm um resultado sonoro contínuo e encorpado, que não requer tanto esforço do instrumentista. Estes giram em torno do uso de cordas soltas propiciadas pela tonalidade como dissemos. Exemplo representativo desta adequação pode ser a não tão coincidente nota Mi (primeira corda solta) como melodia entre os compassos 5 e 8:

Figura 8 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compasso 5 ao 8



Fonte: PEREIRA, *Carinhoso* (1982)

Em relação às sonoridades advindas do jazz, podemos apontar diversas outras ações que dizem respeito a efeitos sonoros específicos, e também aqueles que se conciliam com o funcionamento idiomático do violão. Como sonoridades gerais aproximativas ao jazz, além das de inspiração ou autoria do próprio autor, citamos também as inspiradas na versão de *Carinhoso* de Cesar Camargo Mariano. No entanto, conforme já mencionamos e iremos demonstrar, Pereira reelabora substancialmente sua versão com sua própria rearmonização, predominando seus próprios acréscimos, em geral, na forma de tensões acrescentadas à harmonia tradicional, sem mudar suas funções. Do funcionamento do instrumento, colaborando com esta sonoridade mencionada, podemos citar especificamente o uso dos Chords Melodys como veremos, bem como variações ou sobreposições rítmicas diversas dentre os momentos polifônicos.

Iniciaremos nossa exposição a partir dos procedimentos rítmicos e melódicos (passando pela adoção dos planos múltiplos e mesmo momentos polifônicos), procedimentos provenientes do Jazz como Chord Melody, rearmonizações e variações rítmicas, além do contrapontos secundários e seus efeitos musicais resultantes, bem como o tratamento violonístico de modo geral.

3.1 Ritmo e melodia

Comparado à versão de Toninho Carrasqueira e Edmilson Capelupi da música *Carinhoso*, a qual tomamos como original, Marco Pereira enfim, elabora seu arranjo enriquecendo planos musicais com certo requinte rítmico, impactando também, junto à harmonia sofisticada (conforme veremos no item rearmonização), em um efeito final inovador, mesclando novos acordes resultantes à melodia original.

Ao analisarmos o ritmo implementado no arranjo, notamos a presença constante de uma alternância entre divisões regulares e irregulares (quíalteras) derivadas da própria construção melódica da composição. Na Seção A, a melodia é disposta por colcheias e tercinas, enquanto na seção Bocorre maior movimentação, com a melodia representada por tempos de semicolcheias, ocorrendo uma aceleração gradual que gera maior movimento.

Apenas com uma análise visual já é possível notar esta aceleração, em que a melodia é apresentada inicialmente por colcheias, em seguida por tercinas e posteriormente em semicolcheias. Pereira propõe inclusive uma fusão destes padrões rítmicos no compasso 14, resultando em uma polirritmia.

Figura 9 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compasso 14



Fonte: elaborada pelo autor

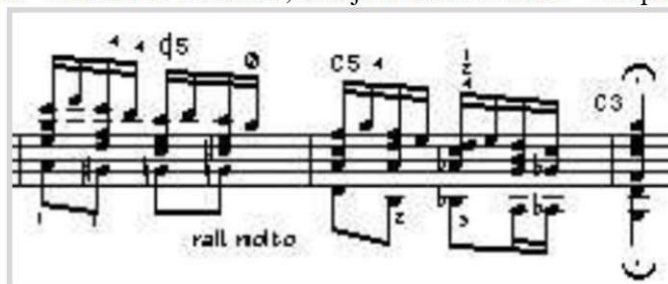
3.2 Chord Melody

Trata-se de uma técnica que surgiu por volta das décadas de 30 e 40, com a intenção de rearmonizar melodias dos instrumentos de sopro, sendo posteriormente adaptada para guitarra. Segundo Thomaz (2014, p. 88), existe a possibilidade de rearmonizar melodias a partir de quatro Drops (voicings mecânicos)⁵, que são os Drops 4-way (posição fechada); Drop 2 (em que a segunda nota mais aguda é transposta uma oitava abaixo no acorde em posição fechada); Drop 3 (em que a terceira nota mais aguda do acorde é transposta uma oitava abaixo no acorde em posição fechada); e o Drop 2+4

(que consiste em transpor uma oitava abaixo a quarta e segunda nota do acorde em posição fechada). Ainda segundo o autor, os Drops que proporcionam maior exequibilidade ao violão são os de números 2 e 3.

Os compassos 2 e 3, ou seja, assim quando o arranjo se inicia, já revelam acordes em padrão de colcheias em formatos ou shapes que indicam uma textura geral de melodia mesclada com Chord Melodys:

Figura 10 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compassos 2 e 3



Fonte: PEREIRA, *Carinhoso* (1982)

Outros dois momentos ao menos inspirados nos Chord Melody são os dos compassos 23-24, nos quais Pereira harmoniza somente as notas melódicas da primeira e terceira semicolcheias a cada tempo de semínima, e dos compassos 49-50, onde tal qual a introdução exemplificada anteriormente, a melodia se mescla com os blocos.

⁵ Drop trata-se de uma técnica que consiste em “soltar” (tradução de Drop), uma nota específica. Temos o Drop 2, 3 e 2+4. Para realizarmos um Drop 2, dispensamos a segunda nota mais aguda de uma acorde em posição transpondo-a uma oitava abaixo. No Drop 3, fazemos o mesmo com a terceira nota mais aguda e no 2+4, novamente, porém com a terceira e quarta notas mais agudas. Note que não se trata de inversão de acorde, mas sim da abertura deste.

3.3 Rearmonização

Esta categoria consiste em modificar a harmonia original da música, dando a ela características específicas segundo o que se pretende ressaltar no tema e em consonância ou não com o gênero musical. Neste processo, o reelaborador emprega diferentes tensões disponíveis aos acordes, podendo até mesmo substituir os acordes originais. As motivações para estas alterações são, em geral, de origem estética, buscando realçar características inerentes das obras, ou trazer novas sonoridades.

Na versão de Pereira, nos deparamos com uma sofisticação logo de início, com a presença de tensões tais como o acorde de C/E 6 (9), ao invés de uma opção triádica simples, e toda a introdução é formada por blocos de acordes desta natureza (tétrades) que se alternam com uma melodia proveniente da parte B da composição original (“Ah se tu soubesses como sou...”):

Figura 11 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compassos 1 a 4



Fonte: PEREIRA, *Carinhoso* (1982)

Assim que o canto se inicia, temos possivelmente uma das mais intrigantes rearmonizações de Marco Pereira, entre os compassos 5 e 8. Trata-se do momento do famoso acompanhamento cromático que atua como resposta à melodia principal:

Figura 12 - Acompanhamento de Carinhoso compassos 1-2



Fonte: Elaborada pelo autor

Este cromatismo aparece transfigurado na versão de Pereira. Sua rearmonização consiste em transferir as notas cromáticas para linha do baixo e, em tornodelas, portanto, ditando uma nova harmonia. Como veremos na figura a seguir, nos compassos 5 e 6, dentre a 5ª do acorde do I primeiro grau até a 6ª [do “ir e vir cromático”: I – I (#5) – I6 – I (#5)], temos uma ocultação do cromatismo tanto via supressão da 5ª (Sol) no primeiro acorde de Dó maior, quanto pelo fato deste cromatismo inexistir de fato

em um único plano musical como conhecemos, por estar incorporado em meio aos acordes acrescentados:

Figura 13 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira - Compassos 5-8



Fonte: elaborada pelo autor

Ainda conforme a mesma figura, o baixo do compasso 6 coincide com a nota do acompanhamento cromático, nota Lá, tendo, portanto, função dupla, também como baixo harmônico. E na mesma bandeira do primeiro tempo desde mesmo compasso, Pereira habilmente apresenta o bloco Fá- Lá- Dó, cujo Lá agora oitava acima, prepara o Lá bemol do mesmo acompanhamento cromático, por sua vez sendo a tensão de 9ª. menor do acorde de dominante, Sol Maior, que propicia o recomeço da sequência.

Além deste início emblemático, podemos apontar diversos outros momentos de rearmonização seguindo os mesmos padrões gerais, ou seja, ora com acréscimos de tensões tal qual o primeiro exemplo deste item e de como ocorre nos compassos 10-11 com inserções da tensão b13, ora com substituições de acordes como vimos no segundo exemplo anterior. No compasso 14, como exemplo por amostragem, a alteração de Fá# para Fá natural provoca mudança da função do acorde (G7M para G7), tornando-o uma dominante. Ainda muitos outros compassos entram nesta lista, como os de número 9 ao 12, 17 ao 24, 29 ao 31, 33-34 e 42 ao 44. Mas cumpre-nos destacar uma sonoridade distinta ao das tensões puramente acrescentadas com função colorística, como a do momento abaixo. Aqui temos uma espécie de fricção que também ocorre em certo número, porém decorrente do tratamento/agrupamento dos planos musicais. Notemos a necessidade de caracterizar a harmonia no momento da formulação da Dominante de Am, ou seja, E7 (porém com a 7M - Ré#), de modo aproximado à tessitura da melodia. Tal agrupamento promove uma resultante harmônica de impacto consideravelmente agressivo quando da passagem do fragmento do canto pela nota Sib:

Figura 14 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compasso 12



Fonte: elaborada pelo autor

Assim como este último exemplo, citamos também o momento dos compassos também derivados do acompanhamento cromático tradicional de *Carinhoso*, localizado nos compassos imediatamente anteriores, 9 a 11. No momento correspondente aqui, temos uma sonoridade menos cortante, mas ainda assim, com muitas dissonâncias decorrentes das inversões geradas pelos baixos bem como da distribuição do acompanhamento cromático em vozes diferentes:

Figura 15 - Partitura de Carinhoso arranjo de Marco Pereira – Compasso 9 ao 11

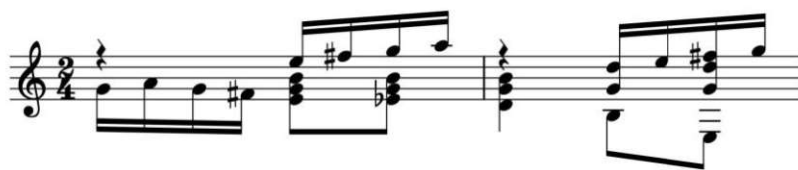
Fonte: PEREIRA, *Carinhoso* (1982)

Assim, podemos sintetizar este terceiro procedimento harmônico como a resultante de um tratamento textural de planos distintos contrapostos, complementando os dois primeiros procedimentos, de inserções de tensões e substituição de acordes. Passemos agora ao estudo específico de procedimentos de contraponto, não mais avaliando sua resultante sonora enquanto evento harmônico, mas sim enquanto técnica de escrita, a seguir.

3.4 Contraponto

No arranjo de Pereira podemos constatar apenas três momentos em que ocorre a prática do contraponto via movimentos contrários que por sua vez são caracterizados por linhas que se movimentam ao mesmo tempo em direções opostas. Estes momentos irão ocorrer nos compassos 26-27 entre o baixo e a melodia no segundo tempo.

Figura 16 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira - Compassos 26-27



Fonte: elaborada pelo autor

Digno também de nota é o trabalho de Marco Pereira para com os baixos harmônicos, onde aparentemente, sempre que possível, o autor adota o mesmo movimento seguindo o padrão melódico de cada momento (diversos exemplos via compassos 13, 15 e 28).

Figura 17 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira - Compassos 13-15



Fonte: elaborada pelo autor

Chamemos a atenção também a uma fusão que Pereira realiza no compasso 33, com a melodia alternando com a nota Mi do acompanhamento, resultando em uma espécie de bariolage⁶:

∴

Figura 18 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Marco Pereira – Compasso 33



Fonte: elaborada pelo autor

⁶ Bariolage: Um termo do século 19 usado em instrumentos de arco para descrever várias maneiras ligeiramente heterodoxas de misturar cordas abertas com notas interrompidas para um efeito especial, caracteriza-se por uma alternância sistemática entre uma nota estática e outra que delinea uma linha melódica (BOYDEN, WALLS, 2001).

3.5 Recursos técnicos-violonísticos

No arranjo de Pereira encontramos um certo grau de dificuldade do ponto de vista técnico-violonístico. Nos deparamos com acordes encorpados, que são executados consecutivamente, alternados com a melodia, que por sua vez demandam do violonista

maior velocidade nessas passagens. Outro detalhe técnico que ocorre poucas vezes no arranjo, porém vale ressaltar, é o uso da polirritmia. Conforme identificamos anteriormente, temos tercinas contraspostas a duas colcheias e também um contraste rítmico entre tercinas, duas semicolcheias e uma colcheia, ocupando um tempo do compasso. Ainda tratando do ritmo como já evidenciamos antes, destacamos a alternância de tempos no arranjo. Ocorre um jogo de 4 contra 3 além do uso de sextinas. Portanto devemos nos atentar a esses momentos, pois ao mesmo tempo que estamos tocando os tempos subdivididos em duas colcheias ou quatro semicolcheias, alternamos para tercina e também para sextina. Nestes casos recomendamos o uso do metrônomo para uma segura compreensão no trânsito entre estas métricas.

Já de caráter musical, mas também originado do funcionamento técnico do instrumento, está o processo de harmonização pontual, que se caracteriza por ataques rítmicos através de blocos harmônicos que firmam a harmonia em pontos específicos. Segundo Thomaz (2014, p. 92), a harmonização pontual ocorre por conta de limites técnicos do instrumento ou por implicações exclusivamente estéticas. Vejamos momentos deste processo no arranjo de Pereira:

- Compassos 2 e 3: os acordes acrescentados aqui estão presentes na primeira e terceira semicolcheias do primeiro e segundo tempos;
- Compassos 26, 49, 50: ocorrendo nos segundos tempos, repetindo os mesmos acordes apresentados nos compassos 2 e 3, igualmente com a alternância entre acorde e melodia (harmonizando a melodia da primeira e terceira semicolcheias de cada tempo).

4 ISAÍAS SÁVIO

Introdução

Elaborado na tonalidade de Lá maior, esta versão apresenta proximidade com a partitura original, sobretudo no ritmo melódico. Elementos harmônicos tendem também a se aproximarem do original, e quando com alterações, o fazem de modo a facilitar a leitura e a execução. Vejamos estes e outros aspectos:

4.1 Ritmo e melodia

O ritmo em todo arranjo de *Carinhoso* nesta versão de Sávio suprime as tercinas que tanto caracterizam as demais transcrições. Enquanto as outras versões tendem a valorizar esse ritmo irregular de subdivisão ternária, a versão de Sávio padroniza todo o texto em uma métrica de subdivisão binária, como na versão original de Toninho

Carrasqueira e Edmilson Capelupi. Esta ação tende a facilitar a leitura de sua versão, principalmente se repararmos também que diversos acordes do acompanhamento se encaixam exatamente na mesma subdivisão, ou seja, sem apresentar qualquer tipo de sobreposição de três contra dois, ou seja, sem polirritmia. Notemos a facilidade relativa (quanto à leitura rítmica) advinda de se evitar uma métrica de subdivisão ternária em contexto binário:

Figura 19 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Isaías Sávio – Compassos 5 ao 12

Fonte: SÁVIO. *Carinhoso* (1968)

2.1 Rearmonização

Nesta categoria, iremos analisar alguns trechos em que Sávio altera a harmonia da música original. Para isto vamos fazer um comparativo da harmonia presente no arranjo com a versão de Toninho Carrasqueira e Edmilson Capelupi, que tomamos como original:

- Compasso 9: neste Sávio opta por suprimir o acorde de F#m, presente na versão original, indo diretamente ao acorde seguinte, B7, e nele permanecendo por todo o compasso;

- Compasso 38: igual a harmonia do original quanto ao uso da Tônica e Dominante da tonalidade na segunda parte no compasso em questão e também ao passar para o compasso 39, com a Dominante neste. Porém, Sávio acrescenta um cromatismo, preenchendo simplesmente a melodia na colcheia do segundo tempo deste mesmo compasso (equivalente à sílaba “rei”, de “serei feliz...”).

4.3 Contraponto

Compassos 18 e 19: partindo do fato de que a harmonia no compasso 18 contém apenas um acorde, o de Dó# menor, permitindo assim a representação harmônica de um único baixo, Sávio parece se importar ao menos minimamente com o efeito contrapontístico, adotando Mi ao invés da fundamental Dó# no segundo tempo. Com este Mi, por sua vez, Sávio alcança três notas subsequentes em movimento por grau conjunto (Mi - Fá# e Sol#), caracterizando então um pequeno fragmento melódico/horizontal ascendente (ver linha dos baixos):

Figura 20 - Partitura de Carinhoso, transcrição de Isaías Sávio – Compassos 18 e 19

Fonte: SÁVIO. *Carinhoso* (1968)

Compassos 20 e 21: Sávio imita o motivo dos compassos 17 (casa 2) e 18 com função de preenchimento na passagem dos compassos 20 ao 21, enquanto a melodia principal sustenta o canto. Notemos que Sávio conecta o preenchimento e a melodia principal estrategicamente via um plano ascendente de textura passando por três oitavas, iniciando na mais grave, passando por uma intermediária e chegando novamente ao registro agudo, do canto principal. Neste trecho nos deparamos com algo inusitado: Sávio se utiliza da ascensão do motivo como preenchimento para voltar ao registro agudo desejado de modo natural (de onde havia saído), para seguir com a melodia principal na mesma oitava.

Figura 21 - Partitura de Carinhoso arranjo de Isaiás Sávio – Compassos 20 e 21



Fonte: SÁVIO. *Carinhoso* (1968)

Compassos 21 e 23: nestes, temos contraponto por movimento contrário. No compasso 21, no segundo tempo, o baixo faz um movimento descendente de Dó#, Dó enquanto a melodia segue ascendente com as notas Ré – Mi – Fá#. Já no compasso 23, o processo é o inverso, com os contornos resultando em baixo ascendente e a melodia descendente. Entre os compassos 21 e 23, Sávio subverte o contraponto da forma como o mesmo está sendo desenvolvido, criando um movimento descendente e paralelo entre a melodia e a linha dos baixos. Tal movimento, porém, tende a ser compensando pelos já comentados movimentos contrários antes e depois.

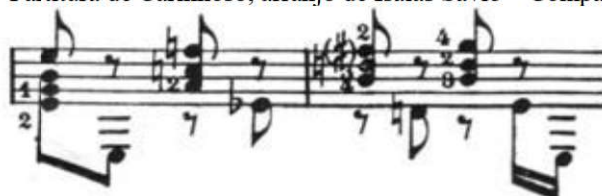
Figura 22 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Isaiás Sávio – Compassos 21 ao 23



Fonte: SÁVIO. *Carinhoso* (1968)

Compassos 24 e 25: ocorre contraponto por movimento contrário em todo o compasso 24 até o primeiro tempo do 25. Podemos notar um movimento ascendente partindo da nota Mi até Sol# (junto dos blocos harmônicos originais da obra), e outro descendente cromático entre Mi e Ré da linha dos baixos. Tal trecho fornece um efeito contrapontístico eficiente, valorizando a melodia, também pelo fato do baixo ser deslocado em valores de colcheia.

Figura 23 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Isaiás Sávio – Compassos 24 e 25



Fonte: SÁVIO. *Carinhoso* (1968)

Compassos 27 e 28: no compasso 27, ocorre um movimento contrário entre a linha do baixo (Lá, Dó#) ascendente e a melodia principal (Lá, Sol#, Fá#, Mi, Dó#, Lá) descendente. Esta passagem coincide com um tratamento idiomático/confortável dispensado pelo autor, que utiliza as notas da harmonia que estão localizadas em uma região que promove maior facilidade em sua execução.

Figura 24 - Partitura de Carinhoso, arranjo de Isaías Sávio – Compassos 27 e 28



Fonte: SÁVIO. *Carinhoso* (1968)

4.5 Recursos técnicos-violonísticos

No arranjo de Sávio temos uma melodia e acompanhamento mais simples. Como temos um samba estilizado (descrição do próprio autor), nos deparamos com uma predominância de síncopes no arranjo. Portanto, dominando este ritmo em um primeiro momento, por certo não encontraremos muitas dificuldades em outras etapas de estudo. Do ponto de vista harmônico, temos momentos mais simplificados, em que Sávio suprime alguns acordes, como vimos no compasso 9, na categoria de rearmonização. Podemos notar também alguns momentos em que Sávio opta por alterar a oitava dos preenchimentos melódicos, o que proporciona maior facilidade na execução. A oitavação acaba sendo uma saída útil e estratégica para o arranjo de Sávio, visto que, ao termos estes preenchimentos no baixo, para que prosseguíssemos neste registro, teríamos de trocar a afinação do instrumento, devido a sua tessitura.

Considerações Finais

Após as análises dos arranjos escolhidos para realização deste trabalho, podemos destacar diversos pontos que nos chamam a atenção para distintas possibilidades que um processo reelaborativo engloba através de recursos e procedimentos semelhantes. Comparando as três versões, poderíamos destacar a de Roland Dyens como a mais elaborada musicalmente e também a que demanda maior empenho na execução instrumental. Dyens demonstra trabalhar por acumulação, buscando sempre surpreender o ouvinte ao longo de seu trabalho de reelaboração, intensificando gradualmente o arrojo em suas soluções.

Já no arranjo de Pereira, temos características muito interessantes do ponto de vista harmônico e estrutural como vimos em sua análise. O autor possui grande

familiaridade com o Jazz e também com a improvisação. Isso traz ao arranjo acordes mais sofisticados seja via acréscimo de tensões ou via substituição de acordes, além de colorações de passagens intrigantes resultantes de procedimentos contrapontísticos. Porém, de modo geral, embora com momentos que demandem maior precisão na tocabilidade do violão, o arranjo de Pereira permite inflexões maiores que o de Dyens, que tem uma escrita detalhista e estarplenamente preenchido, não restando outra opção que seguir seus dedilhados e aberturas obrigatórias. Na versão de Marco Pereira, é possível ainda, se o intérprete assim desejar, fazer uso de recursos improvisatórios como forma de expressão, enriquecendo o discurso na direção ou no sentido de um improviso. Em sua execução própria do arranjo, Pereira trabalha com a improvisação espontânea (aparentemente espontânea), acrescentando um trecho improvisatório antes da introdução, ausente na partitura analisada.

Por último, a versão de Isaías Sávio nos traz uma escrita clara, derivada de uma proposta acordal em planos musicais básicos. Seu aspecto geral lembra exatamente o que se tem de modelo como trabalhos de arranjo de gerações mais antigas, onde a terminologia referia-se, na maioria das vezes, a um trabalho de acomodação de um canto em partitura com as características do instrumento de destino, ou seja, para a qual foi pensada a respectiva adaptação. Aparentemente de origem ou inspiração mais modestas, tais trabalhos geralmente são diferenciados e por vezes até rejeitados em estudos atuais como sendo arranjos. *Carinhoso* na versão de Sávio guarda, no entanto, elementos musicais suficientes para tais fins, sobretudo contrapontisticamente. A resultante dos

processos musicais e violonísticos deste trabalho do autor sem dúvida o habilita a um produto artístico, mas infere-se que tenha tido uma inspiração também de uso pedagógico no momento de sua elaboração, via seus planos musicais (melodia e acompanhamento) claros, sendo também, sem dúvida uma versão eficiente ou apropriada para uso pedagógico atual neste sentido. Em suma, parece atender a distintos propósitos e, sendo utilizado em sua vocação didática, pode constituir um interessante degrau para o entendimento de estéticas mais arrojadas.

Esperamos que nosso trabalho traga contribuições e inspirações para outros de mesma natureza ou diversas, potencializando sempre o entendimento do que reside nas entrelinhas da reelaboração musical.

REFERÊNCIAS

BOYDEN, David .and WALLS.Peter, “**Bariolage**”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell (London: Macmillan Publisher, 2001).

FRIDMAN, A.L. **Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade**. Revista DAPesquisa. Vol.8, p. 355-371, Revista do centro de artes da UDESC, Santa Catarina, 2012.
<https://doi.org/10.5965/1808312906082011355>

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. 2003. 172 f. Dissertação (Mestrado), Curso de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MARTINI, Rafael Andrade. **O gesto do arranjador na música popular**. 2017. 82 f. Dissertação (Mestrado), Curso de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

NASCIMENTO, Hermilson. **Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo eInterpoética na Música Popular**. 2011. 254 f. Tese (Doutorado), Curso de música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PEREIRA, Marco. Marco Pereira – Se Ela Perguntar. YouTube, jun. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wPt4bdAuQsk>>. Acesso em: 24 mar. 2022.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp, 1991.

THOMAZ, Rafael. **A linguagem musical e violonística de Marco Pereira: Uma simbiose criativa de diferentes vertentes**. 2014. 180 f. Dissertação (Mestrado) curso de Música, Unicamp, Campinas, 2014.

VAZ, Carlos Giovanni Domingos. **Arranjos para violão solo de Marco Pereira: análise de procedimentos**. 2017. 156 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Música, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

VINCENS, Guilherme. **Complexidade e criatividade nos arranjos de Dyens e Assad para o Verano de Piazzolla**. Revista Vórtex, [S.L.], v. 8, n. 3, p. 1-17, 2020. Universidade Estadual do Paraná - Unespar.
<http://dx.doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.22>.

VINCENS, Guilherme. **The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in adapting jazz standards and jazz-influenced popular works to the solo classical guitar**. 2009. 92 f. Tese (Doutorado) - The University of Arizona, [S. l.], 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10150/195065>. Acesso em: 18 mar. 2022.

VICENS, Guilherme. **Roland Dyens, violonista cuisinier: suas ideias sobre arranjo para violão clássico solo e uma análise de seu arranjo do jazz standard misty**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2019, Pelotas. **SIMPÓSIO PANORAMA DA PESQUISA SOBRE VIOLÃO NO BRASIL**. Pelotas: Anppom, 2019. p. 1-8.