

O idiomatismo presente na composição para violão solo “*Samba Urbano*” de Marco Pereira.

Julio Cesar Moreira Lemos
Universidade Federal de Goiás – julioczar10@gmail.com

Resumo: Apresentamos neste artigo a relação entre aspectos da harmonia e o uso do recurso técnico-idiomático do violão no qual as formas de mão esquerda são utilizadas como elemento estruturante de determinados trechos de “Samba Urbano”, composição para violão solo do violonista Marco Pereira. Utilizaremos como referencial teórico, a pesquisa apresentada na dissertação de Cardoso (2006), para então realizarmos uma analogia do uso deste recurso idiomático presente nas peças para violão de Villa Lobos, Leo Brouwer e Guinga. Foram constatadas similitudes quanto ao uso deste recurso idiomático entre a obra “Samba Urbano” e as obras destes compositores, porém com diferentes abordagens com o sistema tonal.

Palavras-chave: Idiomatismo, Violão, Marco Pereira, Samba Urbano.

The guitar compositional idiomatism inside the work “*Samba Urbano*” of Marco Pereira.

Abstract: This article presents the relation between the aspects of harmony and the use of the guitar’s resource of idiomatic technique, in which the shapes of left hand are used as structural elements of some excerpts of “Samba Urbano”, a composition for solo guitar by the guitarist Marco Pereira. A research done by Cardoso (2006) will be used as a theoretical approach and then we will compare his idiomatic passage within the guitar Works of Villa Lobos, Leo Brouwer and Guinga. It has been found similar elements regarding such technique between the “Samba Urbano” and some compositions of these composers, however, they have different approaches when concerning the tonal system.

Keywords: Idiomatism, Guitar, Marco Pereira, Samba Urbano.

1. Introdução

O desenvolvimento do violão popular no Brasil foi marcado por transformações estilísticas e composicionais que se fundem com a própria história da música popular brasileira. Estas transformações ocorreram de forma significativa a partir de diferentes fontes e matrizes culturais: a música erudita, a música popular brasileira, o *jazz* etc. O violão apresenta uma difusão como instrumento solo ou de acompanhamento inserido em diversos contextos no panorama histórico da música brasileira, tanto o erudito como o popular.

A prática do solo era habitualmente realizada por alguns violonistas que também eram compositores da época: Quincas Laranjeiras (1873-1935), João Pernambuco (1883-1947), Américo Jacomino (1889-1928) e Dilermando Reis (1916-1977), cujo repertório era formado por choros, valsas, polcas e maxixes.

A obra de João Pernambuco dá o passo inicial para a formação do repertório de choros escritos para o violão no Brasil, compreendendo-se aqui na acepção mais abrangente do termo (valsas, maxixes, tangos e porque não, choros), uma produção

até então inexistente e que se destaca no campo instrumental pelo pioneirismo no casamento de soluções extremamente violonísticas a serviço de uma elaboração surpreendentemente musical. Sua obra é lírica sem ser derramada, é vibrante, virtuosística e explora com muita felicidade as peculiaridades do instrumento. Não teria sido por acaso, que tanto se tem divulgado a frase proferida por Heitor Villa-Lobos: "Bach não se envergonharia de assinar seus estudos" (TABORDA, 2004, p. 142).

Além destes, surgiram outros violonistas como Laurindo de Almeida (1917-1995), Aníbal Sardinha (1915-1955), conhecido por Garoto, e Luiz Bonfá (1922-2001), os quais, durante a década de 1940, já incorporavam em suas composições e arranjos elementos harmônicos oriundos do *jazz*, da música impressionista e francesa, sendo que Garoto foi um dos que mais se destacou neste processo. Suas composições apresentavam grande densidade¹ quanto ao uso destes elementos se comparadas às obras de seus contemporâneos.

Numa época em que a música popular urbana, a prática dos regionais de choro e a música do rádio em geral priorizavam a melodia, notamos que Garoto deixa-se "influenciar" pelo *jazz*, cujo contato mais próximo aconteceu durante suas viagens aos Estados Unidos da América. Através de sua música, percebemos uma utilização de acordes dissonantes, harmonia expandida, cadências com dominantes estendidas e substitutas. O improvisado e a experimentação devem ter imprimido, no músico atento e inquieto, um conceito sonoro que irá se estampar em sua música, nas composições, onde a liberdade e a tradição podem se encontrar. O conceito de "choro moderno" fica, então, adotado para definir um estilo onde o campo harmônico é alargado e imprevisível (DELNERI, 2009, p. 17).

Atualmente, dentre os principais violonistas em atividade que compõem para violão solo e possuem suas obras editadas e publicadas; se destacam neste panorama: Paulo Belinati (1950), Althier Lemos Escobar (1950), conhecido como Guinga e Marco Pereira (1950), sendo este o foco da nossa pesquisa.

Marco Pereira possui formação erudita como violonista, tendo sido aluno do uruguaio Isaias Sávio (1900-1977). No trabalho como *performer*, Marco Pereira também se dedica à prática da música popular brasileira, e apresenta em suas interpretações elementos técnicos interpretativos provenientes de sua formação consolidada a partir do estudo do violão erudito. O violonista apropriou-se, também, do aspecto improvisativo do *jazz*, devido ao intenso contato que manteve com a linguagem jazzística. A somatória dos aspectos presentes nestas vertentes musicais – música erudita, música popular brasileira e *jazz* – confluem não apenas como características de suas performances, mas também de seu estilo composicional.

¹ Referimo-nos a "densidade" considerando o termo quanto ao grau de domínio e de recorrência do uso de elementos do *jazz* em aspectos melódicos, harmônicos e fraseológicos.

Pretende-se realizar uma abordagem sobre a “expansão” do aspecto harmônico presente na obra “Samba Urbano” de Marco Pereira. Esta abordagem ocorrerá a partir da análise de determinados trechos onde encontramos o procedimento idiomático-violonístico que se desenvolve a partir da repetição de uma mesma forma fixa de mão esquerda ao longo do braço do instrumento, apresentado sobre uma mesma disposição dos dedos. Esta forma pode se movimentar tanto no sentido vertical, horizontal e transversal no braço do violão. A recorrência da utilização deste recurso idiomático do instrumento foi encontrada em parte das obras eruditas de Villa Lobos (1897-1959) e Leo Brouwer (1939), bem como nas composições de Guinga.

Villa-Lobos usa as fôrmas com um propósito bastante radical, típico da vanguarda modernista com a qual apresenta afinidade, buscando um efeito característico do instrumento, num universo mais francamente atonal, ou poli-tonal – apesar da melodia sugerir arquétipos tonais, e nunca se desligar completamente da tonalidade, muitos dos acordes não podem ser pensados em termos de funções harmônicas. Já Guinga trabalha com esses elementos dentro de um limite tonal mais claro, onde podemos facilmente enxergar as relações harmônicas (CARDOSO, 2006, p. 109).

Após a apresentação de exemplos do emprego deste recurso idiomático presente em determinados trechos de obras de Villa Lobos, Leo Brouwer e Guinga apresentaremos este recurso também presente em determinados trechos de “Samba Urbano” de Marco Pereira, logo identificaremos a correlação entre a harmonia e o uso deste recurso idiomático. Para a realização da análise harmônica foram utilizados as nomenclaturas apresentadas por Guest (2006).

2. O idiomatismo violonístico presente em Vila Lobos, Leo Brouwer e Guinga.

Cardoso (2006) realizou uma pesquisa sobre o idiomatismo violonístico e sua relação composicional quanto à estrutura harmônica presente na obra de Villa Lobos, Leo Brouwer e Guinga, os exemplos abaixo foram extraídos de sua dissertação¹ de mestrado sobre a obra de Guinga.



Fig. 1. Leo Brouwer. Elogio de la danza, compassos 6 e 7. Digitação original (CARDOSO, 2006, p. 102).

Na Fig. 1, Cardoso (2006) apresenta Leo Brouwer como um compositor não preocupado quanto ao tipo configuração tonal realizada a partir do uso deste elemento idiomático e ainda demonstra que Leo Brouwer utiliza prioritariamente o movimento das formas no sentido vertical do braço do violão.

Constatamos o uso, nesta fig. 1, de fôrmas de mão esquerda deslocadas verticalmente pelas cordas do instrumento, de maneira estrita, sem nenhum movimento horizontal. Colocamos mais uma vez esta diferença encontrada entre Guinga e Brouwer no tocante à técnica composicional e à orientação estética, evidenciadas por estas comparações: o uso, em Guinga, desta técnica composicional violonística não implica em uma despreocupação com os resultados tonais da peça, enquanto Brouwer aplica os procedimentos de uma maneira mais estrita e radical, apresentando assim seus elos mais diretos com o momento de vanguarda de onde se origina (CARDOSO, 2006, p. 102-103).

Abaixo podemos observar um exemplo de um trecho de “Nítido e obscuro” de Guinga no qual o compositor utiliza-se do recurso idiomático com alterações das formas para darem sentido tonal ao trecho.

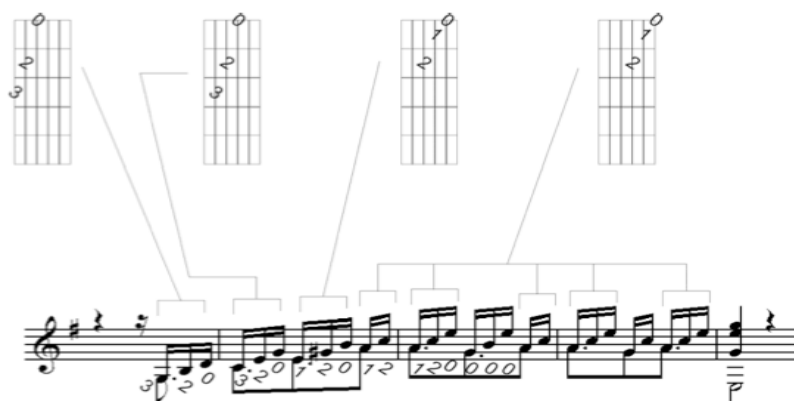


Fig. 2. Guinga. Nítido e obscuro compasso 30 a 34. Digitação nossa (CARDOSO, 2006, p. 101).

Cardoso (2006), faz o seguinte comentário sobre este trecho da Fig. 2:

Neste fragmento, vemos uma adaptação horizontal dos desenhos – as duas primeiras fôrmas situam-se nas casas 2 e 3, enquanto que as duas seguintes encontram-se nas casas 1 e 2 -, transparecendo uma preocupação tonal de Guinga, já que em todos os quatro casos o resultado obtido são tríades perfeitas – maiores nos três primeiros, menor no último (o que não ocorreria caso o compositor tivesse seguido o padrão sem adaptar horizontalmente as fôrmas). Uma outra relação tonal é ainda visível neste trecho, a relação dominante-tônica do primeiro desenho com o segundo (Sol maior para Dó maior) e do terceiro para o quarto (Mi maior para o Lá menor) (CARDOSO, 2006, p. 101).

Sobre uso do paralelismo na obra de Villa Lobos Cardoso (2006) apresenta um trecho do prelúdio N°3.



Fig. 3. Villa Lobos. Preludio N° 3. Compasso 15 ao 18 (CARDOSO, 2006, p. 118).

Sobre este exemplo, Fig. 3, do prelúdio n° 3 de Villa Lobos, Cardoso (2006) nos chama a atenção sobre a relação constantemente utilizada por Villa Lobos entre a repetição de formas de mão esquerda associado à utilização de cordas soltas:

Observemos com atenção a relação das cordas soltas com a fôrma fixa de mão esquerda. Na música de Villa-Lobos, a corda si solta representa a terça da primeira fôrma (Sol com sétima), a nona da segunda fôrma (Lá com sétima e nona), a décima-primeira aumentada da quarta fôrma (Fá com sétima e décima-primeira aumentada), e a quinta justa da quinta fôrma (Mi com sétima). A corda si solta funciona como um pedal, desempenhando um papel harmônico diferente dependendo do deslocamento realizado pela fôrma fixa de mão esquerda, fôrma esta que guarda as relações entre os dedos idênticas – será sempre um acorde maior com sétima, somando-se a este a tensão resultante da interação com a corda si solta (CARDOSO, 2006, p. 119).

Observamos que a utilização de formas fixas de mão esquerda como recurso composicional pode se apresentar com diferentes abordagens quanto ao direcionamento harmônico dado pelo compositor em uma obra. Observa-se a partir das análises apresentadas por Cardoso que o compositor Leo Brouwer está mais ligado ao atonalíssimo quanto à aplicação deste recurso, enquanto é perceptível em Guinga uma preocupação quanto a relação e ao sentido harmônico tonal. Já em Villa Lobos encontra-se exemplos relacionados à concepção atonal e poli-tonal porém não fugindo totalmente dos padrões da música tonal, especialmente quanto ao aspecto melódico.

3. A presença do idiomatismo na obra “Samba Urbano” de Marco Pereira.

Encontramos na obra “Samba Urbano”, alguns trechos em que ocorre o uso da repetição de formas fixas de mão esquerda, sobre o qual apresentaremos determinados trechos realizando as concernentes descrições.

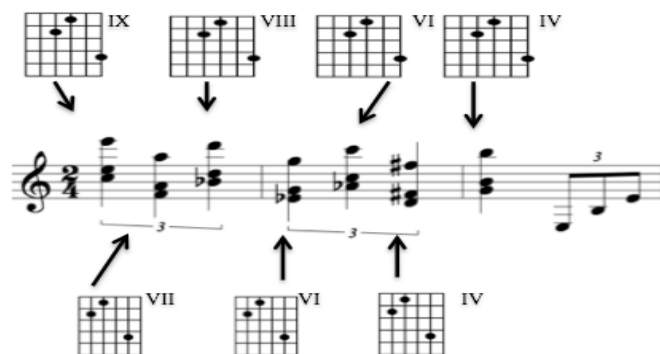


Fig. 4. “Samba Urbano” (compassos 33 e 34).

Na figura 4, notamos uma sequência de acordes formados por tríades maiores cuja as notas movimentam paralelamente seguindo pelo ciclo das quintas consubstanciando-se uma semelhança à uma progressão harmônica de dominantes estendidos², apesar da ausência da sétima menor, provocando um afastamento do centro tonal Lá Menor. Observamos que ocorre o movimento da forma fixa dos acordes em dois sentidos: diagonal e vertical. No exemplo abaixo encontramos o uso do paralelismo através de quartas sobrepostas.

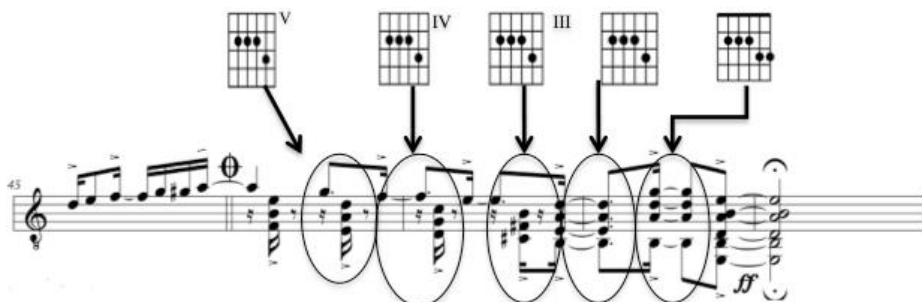


Fig. 5. “Samba Urbano” (compassos 45 ao 49).

Na Fig. 5, sobre o aspecto harmônico, observamos dois tipos de relação entre as quartas sobrepostas, o primeiro tipo ocorre entre os três primeiros acordes, G7(13, 9)/F, Em7(11) e Dm7(11), dentre os quais o compositor sobrepõe as quartas respeitando-se as notas da escala Lá Menor natural, ou seja, a partir das notas diatônicas da escala. O segundo tipo de sobreposição de quartas, ocorre a partir do segundo acorde entre os acordes, Em7(11), Dm7(11), C#m7(11), Bm7(11) e Bm7(4, b13) nos quais o compositor sobrepõe as quartas repetindo-se a mesma forma fixa de mão esquerda no braço do violão, configura-se o uso deste recurso idiomático no sentido horizontal.

Observamos no trecho abaixo a seguinte sequência de tríades perfeita maiores.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The melody consists of eighth notes. Above the staff, four chords are indicated: Bb, Db, Gb, and Ab. Below the staff, four guitar chord diagrams are shown, labeled IV, IV, IV, and VI from left to right. The first diagram (IV) has dots on the 2nd, 3rd, and 4th strings at the 2nd fret. The second diagram (IV) has dots on the 2nd, 3rd, and 4th strings at the 3rd fret. The third diagram (IV) has dots on the 2nd, 3rd, and 4th strings at the 4th fret. The fourth diagram (VI) has dots on the 2nd, 3rd, and 4th strings at the 5th fret. The dynamic marking 'f subito' is written below the first measure. Arrows point from the chord diagrams to the corresponding chords in the notation.

Fig. 6. “Samba Urbano” (compassos 63 e 64).

Observa-se na Fig. 6 que ocorre movimento da mesma forma do acorde no sentido horizontal e vertical, com a seguinte seqüência de acordes: Bb, Db, Gb e Ab. Estes acordes não pertencem ao campo harmônico de La Menor, portanto observamos a suspensão harmônica neste trecho, uma característica da música atonal.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The melody consists of eighth notes. Above the staff, two chords are indicated: G and C. Below the staff, three guitar chord diagrams are shown, labeled V, VIII, and X from left to right. The first diagram (V) has dots on the 2nd, 3rd, and 4th strings at the 5th fret. The second diagram (VIII) has dots on the 2nd, 3rd, and 4th strings at the 6th fret. The third diagram (X) has dots on the 2nd, 3rd, and 4th strings at the 7th fret. The dynamic marking 'preciso' is written below the first measure. Arrows point from the chord diagrams to the corresponding chords in the notation.

Fig. 7. “Samba Urbano” (compasso 65).

Na Fig. 7, ocorrem os acordes G e C que também se apresentam em tríades perfeitas maiores em movimento paralelo ascendente, constitui-se uma cadência perfeita formada por acordes do campo harmônico de La menor, sobre a seguinte análise funcional: V/bIII – bIII (GUEST, 2006).

4. Conclusão

Observamos na composição “Samba Urbano” de Marco Pereira o uso de formas fixas de mão esquerda como recurso idiomático violonístico encontrado em determinados momentos da peça sendo exposto de diferentes maneiras. Em alguns momentos nota-se uma clara afinidade tonal, com acordes possíveis de serem analisados no campo harmônico, e em outros momentos observa-se a suspensão do campo harmônico a partir do uso de seqüências de acordes não deparados no campo harmônico. Portanto podemos correlacionar o uso deste recurso idiomático presente em “Samba Urbano” de Marco Pereira equiparando-o aos estilos

composicional de três compositores, Villa Lobos, Leo Brouwer e Guinga que também apresentam o uso deste recurso.

A partir da análise estrutural de determinados trechos de “Samba Urbano” identificamos o uso repetido de formas de mão esquerda utilizadas como elemento idiomático estruturante, observamos o emprego deste recurso composicional presente nas obras para violão de Villa Lobos, Leo Brouwer e Guinga a partir da pesquisa de Cardoso (2006).

Quanto ao uso deste recurso, Cardoso (2006) depara Leo Brouwer como um compositor ligado às concepções estéticas do modernismo musical em especial ao atonalismo. Cardoso (2006) apresenta Villa Lobos sendo vinculado às relações harmônicas atonais e politonais, porém concomitantemente ligado ao tonalismo principalmente no que tange ao aspecto melódico. Observa-se também em Villa Lobos o uso deste recurso idiomático associado à cordas soltas utilizadas como nota pedal. Ressaltamos a partir dos exemplos de Cardoso (2006) que Guinga utiliza as formas de mão esquerda direcionada para uma proposta tonal, provavelmente devido à sua ligação com a música popular brasileira e o jazz. É notável que o estilo composicional de Guinga se aproxima ao de Villa Lobos quanto a utilização de cordas soltas associadas às repetições de formas de mão esquerda, principalmente no sentido horizontal do braço.

Consideramos que os trechos extraídos de “Samba Urbano” que utilizam o idiomatismo da repetição da forma de mão esquerda se aproximam do estilo composicional de Leo Brouwer por apresentar deslocamentos no sentido vertical, além do horizontal e também pelo fato de ambos não utilizarem as formas de mão esquerda associadas às cordas soltas. Quanto a alguns trechos nos quais observamos a suspensão da relação harmônica tonal encontramos a conexão do estilo composicional de Marco Pereira com o de Villa Lobos e Leo Brouwer. Contudo também foi possível encontrarmos trechos em que Marco Pereira utiliza as formas de mão esquerda com acordes com claras funções na harmonia tonal, sendo esta uma característica que o aproxima do estilo composicional de Guinga.

Nota-se que Marco Pereira expõe em “Samba Urbano” o uso do idiomatismo violonístico como um recurso composicional, sendo uma possível influência destes compositores, tanto de Villa Lobos como de Leo Brouwer, como foi apresentado por Cardoso (2006). Constatamos que tal recurso também se correlaciona à produção contemporânea de Guinga, que o apresenta em suas composições de forma sistematizada a partir da década de

1970³, equiparando tal influência à produção contemporânea de Marco Pereira que também compôs “Samba Urbano” na década de 1970. Conclui-se que o uso deste recurso idiomático pode ser compreendido como uma importante ferramenta composicional idiomática presente na produção da música escrita para violão solo na contemporaneidade.

Referencias

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga*. A presença do idiomatismo em sua música. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DELNERI, Celso Tenório. *O violão de garoto*. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

GUEST, Ian. *Harmonia: Método Prático*. Rio de Janeiro: Lumiar. 2006. 2 v.

TABORDA, Marcia E. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2004.

Discografia:

PEREIRA, M. *Violão Popular Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo. Gravadora: Nosso Estúdio, fevereiro de 1985.

Partituras:

PEREIRA, Marco. *“Samba Urbano”*. Rio de Janeiro. Garbolighths, 1980.

¹ Um violonista compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua obra (CARDOSO, 2006).

² A série de dominantes se estende por vários tons passageiros, daí o nome *dominantes estendidos* (GUEST, 2006, p. 99).

³ Cardoso aponta este marco transitório quanto ao aspecto estilístico-composicional de Guinga ocorrido a partir da década de 1970 (CARDOSO, 2006, p. 92).