

Aspectos interpretativos de Dilermando Reis e Marco Pereira sobre a obra *Xodó da Baiana*.

Resumo: Este artigo tem por objetivo fazer uma análise dos aspectos interpretativos presente em duas performances da obra para violão solo intitulada *Xodó da Baiana*, composta por Dilermando Reis. A primeira performance escolhida foi gravada pelo próprio compositor, em 1951, a segunda gravação foi a de Marco Pereira, realizada em 2016. Foram observados aspectos referentes ao arranjo, à variações rítmicas, rearmonização e forma.

Palavras chave: Violão Brasileiro, Dilermando Reis, Marco Pereira.

Interpretative aspects of Dilermando Reis and Marco Pereira over the work *Xodó da Baiana*.

This article aims to analyze the interpretative aspects present in two performances of the work for solo guitar entitled *Xodó da Baiana*, composed by Dilermando Reis. The first performance chosen was recorded by the composer, in 1951, and the second recording was done by Marco Pereira, in 2016. We analysed aspects related to the arrangement, rhythmic variations, rearmonization, articulation and form.

Keywords: Brazilian Guitar, Dilermando Reis, Marco Pereira.

Introdução

No decorrer da história da música brasileira o violão teve uma evidente importância, tanto no contexto erudito como no popular, no solo e no acompanhamento. No início do século XX a prática do solo era habitualmente realizada por alguns violonistas que também eram compositores dentre os quais se destacaram: Quincas Laranjeiras (1873-1935), João Pernambuco (1883-1947), Américo Jacomino (1889-1928) e Dilermando Reis (1916-1977). O repertório destes compositores consistia de choros, valsas, polcas e maxixes.

A partir da década de 1940, passaram a se destacar outros violonistas como Laurindo de Almeida (1917-1995), Aníbal Augusto 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 francesa, sendo que Garoto foi um dos que mais se destacou neste processo. Suas composições apresentavam grande densidade 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 improviso 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).

A segunda metade do século XX foi marcada pela hibridização da música brasileira com *jazz*, o rock entre outros gêneros internacionais, criando novos estilos e movimentos como a tropicália, o samba-*jazz*, etc. Dentre os principais violonistas da segunda metade do século XX ainda em atividade, que compõem para violão solo e possuem suas obras editadas e publicadas, e que se inserem nesta tendência, destacam-se Paulo Bellinati (1950), Althier Lemos Escobar (1950), conhecido como Guinga e Marco Pereira (1950).

Neste trabalho utilizaremos o seguinte roteiro: inicialmente examinaremos de forma breve o perfil de Dilermando Reis e Marco Pereira; a partir da transcrição das gravações de *Xodó da Baiana*, por Dilermando Reis em 1951¹ e Marco Pereira em 2016²; realizaremos as comparações de determinados trechos nos quais serão apontados alguns dos principais elementos que diferenciam as respectivas performances; por fim será realizada uma análise sobre a forma como esses elementos interferem quanto aos aspectos técnicos e interpretativos de ambos pautados no idiomatismo do violão brasileiro. Recomenda-se a apreciação auditiva das gravações para melhor compreensão dos elementos analisados neste artigo, podendo ser acessados na internet no site *Youtube* nos *links* indicados na nota de rodapé.

Dilermando Reis

Dilermando Reis nasceu em Guaratinguetá (SP), em 1916. Teve seu primeiro contato com o violão aos dez anos de idade, seus primeiros professores de teoria musical foram Bonfiglio de Oliveira e Benedito Cipoli e de violão Lauro Santos.

Em 1931, Dilermando conheceu Levino da Conceição (1895-1955), violonista concertista que, ao realizar um recital de violão em Guaratinguetá, foi apresentado ao jovem Dilermando Reis. Levino ficou impressionado com a desenvoltura do violonista, convidando-o para acompanhá-lo ao Rio de Janeiro e estudar violão. Nogueira afirma:

“Foi em 1936 que começou a verdadeira carreira artística de Dilermando Reis, exatamente no momento que foi apresentado ao radialista Renato Murce. Renato Murce, ao ouvir Dilermando executar a valsa *Gotas de Lágrimas*, de Mozart Bicalho, logo o incluiu em um dos dois mais famosos programas da emissora” (NOGUEIRA *apud* CORDEIRO, 2005, p. 20)

¹ REIS, Dilermando. *Xodó da Baiana*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iJfihVpKPQ>, acesso em 10/03/2018.

² PEREIRA, Marco. *Xodó da Baiana*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gys_fycEifA, acesso em 2/03/2018.

Dilermando usava cordas de aço, fator que favorecia o timbre metálico e com maior sustentação sonora, além da clareza e expressividade dos vibratos. Após sua entrada nas rádios no Rio de Janeiro, sua carreira como instrumentista deu grande salto, tornando-se um dos violonistas mais conhecidos do Brasil. Em seguida, integrou um grupo regional junto com Lupercê Miranda e Pixinguinha, estreitando o seu laço com os chorões. Em 1941, Dilermando lançou seu primeiro disco de 78 rotações por minuto (RPM), com as peças de sua autoria *Magoado* e *Noite de Lua*, que se tornaram grande sucesso. Em 1951 gravou a obra *Xodó da Baiana* pela gravadora Continental. A estes se seguiram vários outros discos que o colocaram como o violonista mais conhecido do Brasil, principalmente com a gravação em 1952 da valsa *Se Ela Perguntar*, pela RCA Victor. No mesmo ano, lançou dois clássicos do repertório instrumental popular brasileiro, *Sons de Carrilhões*, de João Pernambuco, e a valsa *Abismo de Rosas*, de Américo Jacomino, o Canhoto. Em 1956, assinou contrato de um ano com a Rádio Nacional para um programa diário chamado *Sua Majestade o Violão*. Sobre a importância de Dilermando Reis no cenário do violão popular Brasileiro, Alan Rafael faz o seguinte comentário:

Dilermando Reis ressignificou o violão em um tempo em que este, associado à boemia, era bastante estigmatizado no Brasil. Quando a utilização deste instrumento se fazia presente principalmente nos grupos de chorões nos regionais ou no acompanhamento dos cantores na Era do Rádio, Dilermando mesclou seu conhecimento herdado da tradição dos pioneiros do violão com o crescente mercado do Rádio então em ascensão, fazendo a fusão da brasilidade de sua melodia saudosa e brejeira, com nítidos traços de erudição próprios de uma técnica particular, que fizeram a sonoridade de seu violão se tornar inconfundível. Sua importância é inegável, tanto como divulgador do violão no Brasil quanto pela importância de sua vasta obra. (RAFAEL, 2007, p.18)

Marco Pereira

No trabalho como *performer*, Marco Pereira se dedica à prática da música popular brasileira, e apresenta elementos técnicos interpretativos provenientes de sua formação consolidada a partir do estudo do violão erudito. Foi aluno de Isaias Sávio (1900-1977) uruguaio considerado um dos principais violonista disseminador do violão erudito no período no Brasil. Ganhou dois concursos internacionais de violão, concluiu o mestrado sobre a obra de Villa-Lobos na Universidade Sorbonne de Paris. Já gravou 24 discos, dentre solos, formação em duos, trios, e também orquestrais, contendo músicas de sua própria autoria e releituras de compositores renomados da música brasileira, também participou de gravações de vários discos de artistas reconhecidos no cenário da MPB. Desde 1988 é professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Observamos, em suas composições e arranjos, seções de improvisação, a influência do *jazz*, situação em que ocorre um distanciamento do tema: a criação é livre, baseada puramente na sequência harmônica da música. Suas improvisações diferem da improvisação tradicional do choro, que geralmente se fundamentam em variações melódicas que sempre recorrem ao tema.

O violonista apropriou-se, do aspecto improvisativo do *jazz*, esta influência se encontra presente a partir do *Cool Jazz* e do *Beb-bop*, segundo o próprio Marco Pereira, principalmente através de Charlie Parker (1920-1955) e John Coltrane (1926-1967), a partir o uso de acordes por quartas, escalas alteradas, de tons inteiros e uso intensivo de acordes alterados. 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 e de arranjador. Não nos cabe neste artigo espaço suficiente para analisar os trechos de desenvolvimento presentes nesta gravação de *Xodó da Baiana* na versão de Marco Pereira, porém iremos apontar alguns trechos onde ele faz citações de outras músicas em seus solos.

Comparação entre as gravações de Dilermando Reis e Marco Pereira sobre *Xodó da Baiana*

Uma primeira e evidente diferença que podemos apontar entre as versões de *Xodó da Baiana* de Dilermando Reis e Marco Pereira, a partir de uma simples audição, é a instrumentação. A gravação de Dilermando Reis é com violão solo e a de Marco Pereira é em conjunto composto por violão, baixo, percussão, e clarineta. Apesar da diferente instrumentação o violão de Marco Pereira tem uma relação próxima com o violão de Dilermando Reis no sentido de se apresentar como um instrumento polifônico e solista no conjunto. Em alguns momentos de improvisação observamos dois violões, um tocando somente a harmonia e o outro somente a melodia, ambos gravados por Marco Pereira.

Dentre as principais diferenças encontradas nas gravações podemos citar: alterações na forma, expansão rítmico-harmônica, variação rítmica e melódica, variação rítmica e de textura, a mudança da contrametricidade para a cometricidade e rearmonização, a alteração rítmica e métrica baseada no paradigma do *tresillo*, a presença do solo de improvisação.

Forma

Dilermando Reis compôs *Xodó da Baiana* em duas partes A e B, seguindo uma forma recorrente em composições de choro como veremos a seguir, observamos que a coda da

música é semelhante ao mesmo trecho da introdução, que se repete antes de todas aparições da seção *A*, formada pela seguinte progressão em dois compassos ||: Dm | Gm A7 :||. A seção *A*, em Ré Menor, com 32 compassos considerando a casa 1 (16 compassos) e casa 2 (16 compassos), e a seção *B* em Ré Maior, com 16 compassos, casa 1 (8 compassos) e casa 2 (8 compassos).

A modulação ocorre entre as diferentes seções para tons homônimos, Ré menor para Ré maior, gerando um contraste harmônico que é recorrente nas formas do Choro e Maxixe.

Tabela 1: Forma de *Xodó da Baiana*, versão original de Dilermando Reis.

<i>Intro + seção A</i>	c. 1 e 2 (intro) c. 3 ao 21 (Tema - casa 1 e casa 2)
<i>Intro + seção A</i>	c. 1 e 2 (intro) c. 3 ao 21 (Tema - casa 1 e casa 2)
<i>Seção B</i>	c. 23 ao 34
<i>Intro + seção A</i>	c. 1 e 2 (intro) c. 3 ao 21 (Tema - casa 1 e casa 2)
<i>Coda</i>	c. 36 ao 39

Já no arranjo de Marco Pereira sobre *Xodó da Baiana* ele cria a seguinte forma apresentada na tabela abaixo, introduzindo improvisos sobre o mesmo esqueleto harmônico que compõe as seções da obra original.

Tabela 2: Forma de *Xodó da Baiana*, arranjo de Marco Pereira.

<i>Intro + seção A</i>	c. 1 ao 9 (Intro), c. 10 ao 28 (tema, casa 1 e casa 2)
<i>Seção B</i>	c. 30 ao 42 (tema, casa 1 e casa 2)
<i>Seção A</i>	c. 43 ao 72 (Improvisação)
<i>Seção B</i>	c. 73 ao 92 (improvisação)
<i>Seção A</i>	c. 93 ao 122 (Citação de Night in Tunisia + improvisação)
<i>Seção B</i>	c. 123 ao 142 (improvisação)
<i>Intro + seção A</i>	c. 1 ao 9 (Intro), c. 10 ao 27 (tema, casa 1 e casa 2)
<i>Seção B</i>	c. 30 ao 42 (tema, casa 1 e casa 2, coda <i>Segura o Tchan</i>)

<i>Intro + seção A</i>	c. 1 ao 9 (Intro), c. 10 ao 28 (tema, direto casa 2)
<i>Coda</i>	c. 158 ao 161 (coda final)

Expansão rítmico-harmônica

Observa-se na introdução de *Xodó da Baiana* na versão de Marco Pereira que a quantidade de compassos dobra, de 2 para 4, dobrando também a duração de cada acorde. Ele aplica uma variação rítmica do acompanhamento em que o primeiro acorde é tocado de forma arpejada no primeiro compasso.

Já no quarto compasso Marco Pereira substitui a presença do acorde da versão de Dilermando, por uma frase de dois tempos em que utiliza um *slap*³ sobre a nota *Lá*.

Figura 1 – Introdução de *Xodó da baiana*, versão de Dilermando Reis (LEMOS, 2019)

Figura 2 – Introdução de *Xodó da baiana*, versão de Marco Pereira (LEMOS, 2019).

Variação rítmica e melódica.

No trecho adiante, observamos no compasso 11, no segundo tempo, que Marco Pereira antecipa a nota *Lá* em uma semicolcheia, e no quarto compasso, no segundo tempo, ele faz uma variação melódica substituindo as notas do arpejo pela repetição da nota *Lá* em 4 semicolcheias.

³ A corda do violão é puxada e solta imediatamente contra o braço do instrumento promovendo uma sonoridade semelhante ao estalar da corda contra o braço, também conhecido como *pizzicato Bartokiano*.

Figura 3 – Compassos iniciais do tema de *Xodó da Baiana*, versão de Dilermando Reis (LEMOS, 2019).

Figura 4 – Compassos iniciais do tema de *Xodó da Baiana* versão de Marco Pereira (LEMOS, 2019).

Variação rítmica e de textura.

Nota-se no trecho a seguir que Marco Pereira prioriza a textura do violão de acompanhamento rítmico-harmônico. A melodia realizada por Dilermando Reis nos acordes de Gm e F, nos compassos 12 e 14, é substituída por acordes em blocos na versão de Marco Pereira, na qual a melodia é transferida para a clarineta. No segundo tempo dos compassos 20 e 22, observamos que Marco Pereira faz uma célula rítmica diferente da melodia de Dilermando Reis, mudando a sequência (duas semicolcheias e uma colcheia) por (semicolcheia, colcheia e semicolcheia), evidenciando a contrametricidade a partir do uso da síncope.

Figura 5 – Compassos 11 – 15, versão de *Xodó da Baiana* de Dilermando Reis (LEMOS, 2019).

The image shows a musical score for Violão and Clarineta. The Violão part is in the upper staff, and the Clarineta part is in the lower staff. Both parts start at measure 18. The Violão part has chords: D7/F#, Gm, C7/E, F, Em7(b5)/G, and A7/G. The Clarineta part has notes corresponding to these chords. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in both parts.

Figura 6 – Compassos 18⁴ – 22 da versão de *Xodó da Baiana* de Marco Pereira (LEMOS, 2019).

A mudança da contrametricidade para a cometricidade e rearmenização.

Constatamos no trecho adiante que Dilermando Reis faz uma antecipação dos acordes de E7 e A7, evidenciando a contrametricidade⁵, enquanto Marco Pereira faz uma rearmenização inserindo o acorde de Lá maior no primeiro tempo do compasso 24 e toca os acordes junto à marcação métrica, contradizendo as antecipações e síncopes realizadas por Dilermando Reis neste trecho. No Acorde E7, constatamos que Dilermando Reis antecipa notas do acorde junto ao baixo, este é o único trecho que isto acontece na sua interpretação.

Além dos acordes, as notas da melodia também foram ritmicamente alteradas por Marco Pereira. Tocadas de forma cométrica, isso acontece com a nota Mi no acorde de Lá maior e com a nota Dó# no acorde de A7. Ainda na versão de Marco Pereira a nota Si do acorde de E7 é transferida do segundo para o terceiro quarto de tempo retirando-se a síncope apresentada na melodia de Dilermando Reis. Acreditamos que tais alterações rítmicas na melodia no tempo 2 são decorrentes da levada rítmica presente em seu arranjo que apresenta uma clave na percussão, com o seguinte ostinato rítmico:

The image shows a rhythmic ostinato notation in 2/4 time. It consists of two measures of music. The first measure has a quarter note followed by three eighth notes. The second measure has a quarter note followed by three eighth notes. The notes are marked with 'x' to indicate the rhythmic pattern.

Figura 7: Clave da percussão no arranjo de Marco Pereira sobre *Xodó da Baiana*, com a prevalência da cometricidade.

⁴ A diferença dos números de compassos se deu devido a expansão dos compassos da introdução que antecedem as seções A, conforme observado na gravação.

⁵ Contrametricidade refere-se a parte fraca de tempo, e cometricidade as partes fortes do tempo sobre a métrica. Para maiores informações vide SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.

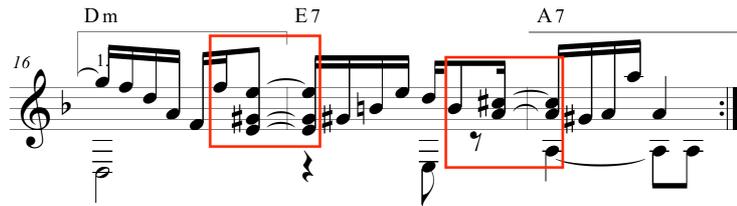


Figura 8 – Compassos 16 – 18 da versão de *Xodó da Baiana* de Dilermando Reis (LEMOS, 2019).

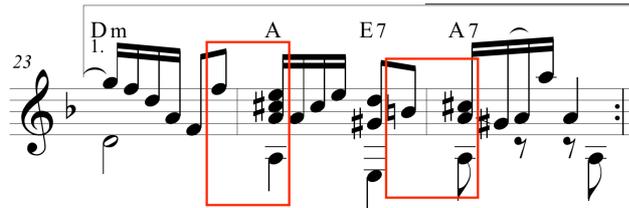


Figura 9 – Compassos 23 – 25 da versão de *Xodó da Baiana* de Marco Pereira (LEMOS, 2019).

No exemplo a seguir, nota-se que Marco Pereira altera ritmicamente a melodia retirando as síncopes, da nota Fá no primeiro tempo do segundo compasso e da nota Ré do primeiro tempo do terceiro compasso. Acontece também a mudança rítmica da nota Sol no primeiro compasso, para o terceiro quarto de tempo, neste caso, retira-se a síncope, o mesmo acontece com a nota Mi no segundo tempo do segundo compasso. Observamos que ele faz alterações do trecho trazendo-o para a cometricidade. Ele também faz uma rearmonização do terceiro compasso deste trecho, colocando o acorde de A7 no segundo tempo, enquanto na versão de Dilermando Reis tem-se os baixos Ré e Lá. Que configuram fundamental e quinta do acorde de Ré menor

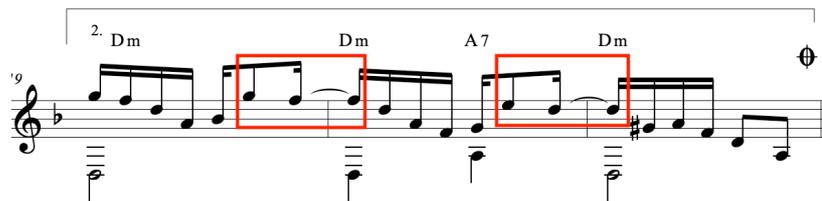


Figura 10 – Casa 2 do final da parte A, versão de *Xodó da Baiana* de Dilermando Reis (LEMOS, 2019).

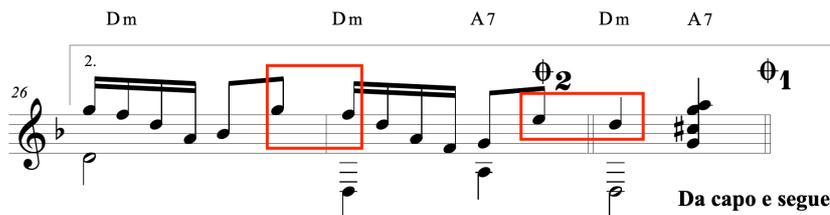


Figura 11 – Casa 2 do final da parte A, gravação de *Xodó da Baiana* de Marco Pereira (LEMOS, 2019).

Citações de outras músicas.

Em entrevista Marco Pereira, ao falar sobre seu arranjo de *Xodó da baiana*, comenta sobre o fato de Dilermando Reis gostar de fazer citações de outros compositores.

O batusque *Xodó da Baiana* ganhou uma versão bem-humorada. O fato de Dilermando ter praticamente decalcado o maxixe *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga, incentivou Pereira a brincar com outras melodias nessa releitura. ‘Dilermando gostava de fazer empréstimos de outros compositores’, comenta o violonista, que bem ao estilo dos jazzistas se diverte citando em seus improvisos trechos de “*Night in Tunisia*” (clássico do trompetista norte-americano Dizzy Gillespie) e “*Segure o Tchan*” (sucesso do grupo baiano Gera Samba). (CALADO, 2016)⁶

Tanto no *Corta Jaca* quanto em *Xodó da Baiana*, a partir do quinto compasso, o trecho inicial da melodia é exatamente o mesmo até a nota Mi, presente no segundo tempo do sexto compasso. Tal constatação de similaridade fica nítida a partir da observação das partituras publicadas:

Como reafirmação de simpatia e amizade ao grande guitarrista ABEL FLEURY

Xôdó da Baiana

BATUQUE

de DILERMANDO REIS

Todos os baixos em pizz. até o 4º compasso

6ª em Ré

Figura 12: *Xodó da Baiana*, partitura publicada por Dilermando Reis.

⁶Acesso em 07/07/2020 em <http://www.boranda.com.br/marcopereira>

A minha irmã Rosinha
GAÚCHO
O Corta-Jaca de CÃ E LÃ
Tango Brasileiro

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Figura 13: – Partitura publicada de *Corta Jaca*, Chiquinha Gonzaga.

Ambas músicas apresentam duas partes, com modulações recorrentes do choro.

	Parte A	Parte B
<i>Corta Jaca</i>	Ré Menor	Fá Maior (relativo maior)
<i>Xodó Da Baiana</i>	Ré Menor	Ré Maior (homônimo)

Tabela 3: Tonalidades de *Xodó da Baiana*

No arranjo de *Xodó da Baiana*, Marco Pereira mantém as seções de forma separada seguindo a sequencia tradicional do jazz, tema – improviso – tema, acrescentando no improviso sobre a terceira seção A, a citação de um trecho do jazz *Night in Tunisia* de Dizzie Gillespie⁷.

Ao compararmos o tema⁸ original de *A Night in Tunisia* com o arranjo de Marco Pereira, podemos observar a partir do compasso 94 algumas diferenças; rítmica: a substituição da quiáltera, as 3 colcheias, por semicolcheias seguida com a quarta nota antecipada; harmônica: o acorde dominante de A7 ao invés do acorde substituto da dominante, Eb7; e melódica: um acréscimo de notas em forma de arpejo descendente sobre a nota Lá no acorde

⁷ John Birks Gillespie, conhecido como Dizzy Gillespie, (Cheraw, 21 de outubro de 1917 — Englewood, 6 de janeiro de 1993) foi um trompetista, líder de orquestra, cantor e compositor de jazz, sendo, a par de Charlie Parker, uma das maiores figuras no desenvolvimento do movimento *bebop* no jazz moderno. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Dizzy_Gillespie Acesso em 14/01/2020.

⁸ O tema inicia-se na segunda linha da partitura publicada no Real Book, a partir da clave de Sol.

de Ré Menor. Mesmo com essas alterações está clara a citação do trecho em meio à seção de improviso.

Figura 14: Trecho inicial de *A Night In Tunisia*, tema da melodia a partir da segunda linha de pentagrama (clave de sol) publicada no *Real Book*,⁹ published by Hal Leonard.

Figura 15: Citação de *Night in Tunisia* entre os compassos 94 ao 98, minuto 2:19 da gravação, no trecho de desenvolvimento sobre a harmonia da parte A de *Xodó da Baiana* no arranjo de Marco Pereira.

No final da terceira vez em que ocorre a seção B notamos novamente outra citação desta vez um trecho do tema *Segura o Tcham*¹⁰, que surge no final da quarta seção B como uma

⁹ Vale ressaltar que D- é um tipo de cifragem usada nos Estados Unidos que significa *Ré menor*, ou simplesmente Dm.

¹⁰ Pagode baiano, por vezes também chamado pagodão, swingueira ou quebradeira. é uma variante do pagode criada em Salvador, capital do estado da Bahia.^[5] Por ser um gênero de origem baiana, é erroneamente confundido com o axé music. Grupos como *Terra Samba*, *Companhia do Pagode*, *Harmonia do Samba*, *Gera*

extensão ou coda de finalização desta seção sobre um baixo pedal da nota Ré. Podemos constatar que na citação feita por Marco Pereira ocorre a adaptação da tonalidade original da gravação de *Segura o Tcham* de Sol Maior para a tonalidade de Ré maior, de acordo com o tom de *Xodó da Baiana*, porém mantém a nota Ré como nota de baixo pedal. Ele executa a melodia juntamente com as notas do acorde em bloco, com a mesma rítmica, na qual ele usa a técnica do rasgueado, conforme podemos verificar na transcrição abaixo.

Figura 16: Transcrição do refrão da música *Segura o Tcham* do grupo baiano Gera Samba.

Figura 17: Transcrição do trecho do arranjo de *Xodó da Baiana* de Marco Pereira onde se encontra presente a citação de *Segura o Tcham* entre os compassos 152 ao 156, no minuto 4:05.

Conclusões sobre as versões de *Xodó da Baiana*

Observamos que as duas versões de *Xodó da Baiana* possuem diferenças significativas quanto aos aspectos interpretativos, com características singulares de cada intérprete. A liberdade interpretativa característica da música popular é algo em comum em

Samba, É O Tcham, Gang do Samba, foram os precursores do ritmo. Já nos anos 2000 surgiram outros grupos de destaque como Psirico, Parangolé, Pagodart e Fantasmão. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Pagode_baiano. Acesso em 14/01/2020.

ambas versões. Dilermando Reis tem sua obra original dentro da vertente do choro e do maxixe: nota-se a contrametricidade através do uso de síncopes, e a antecipação dos baixos dos acordes.

Marco Pereira usa variações rítmicas, melódicas e harmônicas além de improvisações dentro do estilo do *jazz* e do *samba-jazz*, com momentos em que o tema é substituído pela livre improvisação juntamente com citações de trechos de outras músicas sobre a mesma progressão da harmonia original de *Xodó da Baiana*.

Observamos que Marco Pereira realiza o processo de variação por aumento da introdução, de forma proporcional ao dobro da versão original na introdução com alteração rítmica e com o uso da técnica chamada *slap*. Como consequência observamos a mudança do estilo da obra original para um outro caráter, apresenta uma nova condução rítmica baseada em uma nova clave que se repete como um ostinato na percussão. Isso acaba por interferir e gerar novas alterações rítmicas na melodia mudando a disposição de notas da contrametricidade para a cometricidade. Estas alterações dialogam dentro do universo das possibilidades rítmicas da música popular brasileira.

Em determinados momentos, substitui a melodia tocada originalmente por Dilermando Reis no violão pelo acompanhamento, transferindo trechos da melodia para a execução da clarineta. Desta forma, ele realiza uma espécie de “diálogo” entre os instrumentos, valoriza o discurso musical apresentado no arranjo, alternando as texturas do violão e o timbre da melodia sem alterar as notas da versão original.

Em *Xodó da Baiana*, Marco Pereira faz algumas rearmonizações inserindo novos acordes, porém sem utilizar notas complementares, tais como: nona, décima primeira e décima terceira, fator que mantém a harmonia mais próxima da original possível. Ele utiliza também citações de trechos de outras músicas tais como *Nigth in Tunisia* e *Segura o Tcham*, como uma forma descontraída de seguir as idéias de Dilermando Reis sobre a citação que faz da música *Corta Jaca* de Chiquinha Gonzaga no início do tema de *Xodó da Baiana*.

Marco Pereira apresenta uma perspectiva contemporânea para a música de Dilermando Reis, com uma nova condução rítmica e de andamento configurando-se uma nova “roupagem”. Notamos o novo caráter da obra através da diferente instrumentação e de diferentes texturas, e diferentes levadas de acompanhamento da percussão sem descaracterizar ou tornar irreconhecível a obra original de Dilermando Reis. Ele consegue realizar isso principalmente por preservar as notas da melodia, fazendo somente alterações rítmicas dentro das possibilidades permitidas de acordo com o contexto estético da linguagem da música popular brasileira.

REFERENCIAS

ALMADA, Carlos. **A Estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

CORDEIRO, Alessandro. **A Obra Para Violão Solo De Dilermando Reis**: Transcrição de Peças não Publicadas e Revisão das Publicações a Partir de Fontes Primárias. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música e Artês Cênicas da Universidade Federal de Goiás. (UFG), Goiânia, 2005.

CALADO, CARLOS. **DOIS DESTINOS - Marco Pereira toca Dilermando Reis por Carlos Calado**. Acesso em 07/07/2020 em <http://www.boranda.com.br/marcopereira>.

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.

RAFAEL, Alan. **Dilermando Reis (1916-1977)**: Sua Majestade, O Violão II Seminário de Pesquisa em Artes da FAP. ISSN: 1981-6073. Curitiba, 5 de Junho de 2007.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.

DISCOGRAFIA

PEREIRA, Marco. **Dois Destinos - Marco Pereira toca Dilermando Reis**. Produzido por Swami Jr. Borandá, São Paulo, 2016.

REIS, Dilermando. **Xodó da Baiana** – Rio de Janeiro, gravadora: Continental. 1951.

PARTITURA

PARTITURA **Xodó da Baiana**. Transcrição de Julio Lemos da gravação de Marco Pereira, CD *Dois Destinos*. Rio de Janeiro: 2019.

PARTITURA **Xodó da Baiana**. Transcrição de Julio Lemos da gravação de Dilermando Reis de 1951 do Disco *Chão de Estrelas*. Rio de Janeiro 2019.