



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**TARCÍSIO PAULO DA COSTA**

**FAZENDO ARRANJOS PARA PIANO SOLO DE OBRAS DE LUIZINHO DUARTE:**  
Entrevistas, Estratégias e Exemplos

**NATAL-RN**  
**2023**

TARCÍSIO PAULO DA COSTA

**FAZENDO ARRANJOS PARA PIANO SOLO DE OBRAS DE LUIZINHO DUARTE:**  
entrevistas, estratégias e exemplos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa - Processos e Dimensões da Produção Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Durval da Nóbrega  
Cesetti

**NATAL-RN**  
**2023**

**Catálogo de Publicação na Fonte**  
**Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN**

C837f      Costa, Tarcísio Paulo da.  
              Fazendo arranjos de piano solo de obras de Luizinho Duarte:  
              entrevistas, estratégias e exemplos/ Tarcísio Paulo da Costa.  
              Natal, 2023.  
              207f.: il.; 30 cm.

Orientador: Durval da Nóbrega Cesetti.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade  
Federal do Rio Grande do Norte, 2023.

1. Piano – Instrução e estudo – Dissertação. 2. Pianistas  
Brasileiros – Dissertação. 3. Música para Piano – Dissertação. I.  
Luizinho Duarte. II. Cesetti, Durval da Nóbrega. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 786.2

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

TARCÍSIO PAULO DA COSTA

**FAZENDO ARRANJOS PARA PIANO SOLO DE OBRAS DE LUIZINHO DUARTE:**  
Entrevistas, estratégias e exemplos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa - Processos e Dimensões da Produção Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

---

PROF. DR. DURVAL DA NÓBREGA CESETTI  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)  
ORIENTADOR

---

PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> NAN QI  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)  
MEMBRO DA BANCA

---

PROF. DR. MARCELO MATEUS DE OLIVEIRA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC)  
MEMBRO DA BANCA

Dedico este trabalho ao grande amigo e professor Luizinho Duarte (in memoriam).

Aqui está parte dos frutos de seus esforços e de sua obra. Gratidão!

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus pelo seu infinito amor.

Ao Prof. Dr. Durval Cesetti, por compartilhar seu conhecimento e seu tempo. Por sua grande paciência e empatia.

Agradeço a minha família, que me motiva ao crescimento, minha esposa Brena Lima e minha filha Sofia Lima.

Ao Prof. Dr. Marcelo Mateus e a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nan Qi, por aceitarem fazer parte da banca examinadora para a defesa desta pesquisa, trazendo suas importantes observações para o meu trabalho. Agradeço a Unifor por ceder o teatro Celina Queiroz para os dois recitais necessários para a conclusão do mestrado.

Aos entrevistados que me surpreenderam por aceitar o convite e gentilmente compartilharam suas experiências valiosas: André Mehmari, Hercules Gomes, Gilson Peranzetta, Salomão Soares, Thiago Almeida e Uaná Barreto.

## **RESUMO**

O presente trabalho tem como principal foco a criação de arranjo para piano solo. Tendo como objetivo geral identificar procedimentos utilizados na criação destes. Para tanto definiram-se os seguintes objetivos específicos: conceituar arranjo, compreender o processo criativo de pianistas, elaborar três arranjos de peças do compositor Luizinho Duarte e descrever os procedimentos utilizados para a criação dos arranjos. Abordar esta temática justifica-se pois a compreensão e descrição destes procedimentos pode nortear outros que queiram se dedicar a esta atividade, aumentando o apanhado de peças arranjadas para piano solo, impactando direta ou indiretamente a comunidade interessada. O presente estudo consiste em uma pesquisa-ação, com tratamento qualitativo dos dados que conta com um estudo bibliográfico acerca da temática e de entrevistas feitas a seis pianistas brasileiros com grande visibilidade no cenário atual: André Mehmari, Hercules Gomes, Gilson Peranzetta, Salomão Soares, Thiago Almeida e Uaná Barreto. Como resultados, foram criados três arranjos, sendo documentado e descrito o processo criativo dos mesmos. Espera-se que este trabalho possa inspirar outros que tratem dessa temática, assim como instigar uma reflexão aprofundada acerca da criatividade envolvida no processo artístico.

**Palavras-Chave:** Arranjo. Piano solo. Pianistas brasileiros. Criatividade. Luizinho Duarte.

## **ABSTRACT**

The main focus of this work is the creation of an arrangement for solo piano. Having as general objective to identify procedures used in the creation of these. For this purpose, the following specific objectives were defined: conceptualize arrangements, understand the creative process of pianists, prepare three arrangements of pieces by composer Luizinho Duarte and describe the procedures used to create the arrangements. Approaching this theme is justified because the understanding and description of these procedures can guide others who want to dedicate themselves to this activity, increasing the collection of pieces arranged for solo piano, directly or indirectly impacting the interested community. The present study consists of an action-research, with a qualitative treatment of the data, which includes a bibliographic study on the theme and interviews with six Brazilian pianists with great visibility in the current scenario: André Mehmari, Hercules Gomes, Gilson Peranzzetta, Salomão Soares , Thiago Almeida and Uaná Barreto. As a result, three arrangements were created, and their creative process was documented and described. It is hoped that this work can inspire others who deal with this theme, as well as instigate a deep reflection about the creativity involved in the artistic process.

**Keywords:** Arrangement. Solo piano. Brazilian pianists. Creativity. Luizinho Duarte.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Fases da Criatividade.....	20
<b>Figura 2</b> - 1º CD do grupo instrumental Marimbanda, Marimbanda, 2001.....	38
<b>Figura 3</b> - 2º CD do grupo instrumental Marimbanda, Tente Descobrir, 2005.....	42
<b>Figura 4</b> - 3º CD do grupo instrumental Marimbanda, Caminhar, 2020.....	44
<b>Figura 5</b> - CD instrumental de Luizinho Duarte, Garimpo, 2009.....	46
<b>Figura 6</b> - Fragmento da peça “Famoso” na versão original de Ernesto Nazareth (c. 1-8).....	57
<b>Figura 7</b> - Fragmento da peça “Famoso” na versão de André Mehmari (c. 1-6).....	58
<b>Figura 8</b> - “Passeando com Nazareth” de André Mehmari, com com uma citação da música “Apanhei-te cavaquinho” de Ernesto Nazareth” (c. 158-159).....	60
<b>Figura 9</b> - Música “Apanhei-te cavaquinho” de Ernesto Nazareth (a.c.1-4).....	60
<b>Figura 10</b> - Linha melódica grave (a.c. 1).....	61
<b>Figura 11</b> - Introdução (c.1-9).....	62
<b>Figura 12</b> - Condução rítmica da mão esquerda de Chiquinha Gonzaga (c.5-12).....	63
<b>Figura 13</b> - Condução rítmica da mão esquerda de Hércules Gomes (c.14 - 17).....	63
<b>Figura 14</b> - Introdução de “Bala com bala”, arranjo de Gilson Peranzetta (c 1-6).....	64
<b>Figura 15</b> - Exemplo de acompanhamento de Samba (c. 1-4).....	65
<b>Figura 16</b> - Movimento harmônico em quintas no baixo, arranjo de Gilson Peranzetta, Bala com bala” (c 1-6).....	66
<b>Figura 17</b> - Preenchimento na “voz” intermediária (c. 29-32).....	66
<b>Figura 18</b> : Introdução com utilização de <i>Time-line</i> (c. 1-2).....	68
<b>Figura 19</b> - Seção “D” (c. 46-52).....	69
<b>Figura 20</b> - Seção “E”, improvisação. Célula rítmica: garfinho.....	69
<b>Figura 21</b> - Complementaridade rítmica a três vozes (c. 98-99).....	70
<b>Figura 22</b> - Poliacordes (c. 125-126).....	71
<b>Figura 23</b> - Célula rítmica do tresillo.....	72
<b>Figura 24</b> - Variação do tresillo utilizada no arranjo.....	72
<b>Figura 25</b> - Reutilização do contorno melódico.....	73
<b>Figura 26</b> - Macro-análise da comutação entre os temas do arranjo de Uaná Barreto de "Oração ao tempo e O velho Francisco".....	74
<b>Figura 27</b> - Correlação entre as fases do Processo Criativo e o processo de criação de arranjo.....	81
<b>Figura 28</b> - Introdução, frase de bateria e Kapustin (Frevo da Luz).....	86

<b>Figura 29</b> - 1) Transposição do ritmo frevo para o piano e 2) Independência das mãos.....	87
<b>Figura 30</b> - Preenchimentos: a) escala <i>bebop</i> e b) harmonia na escala de sexta diminuta, Barry Harris (c. 34 a 42).....	88
<b>Figura 31</b> - Seção com mudança de caráter expressivo (c.56 a 65).....	89
<b>Figura 32</b> - Passo Bêbado (c.138 a 145).....	91
<b>Figura 33</b> - Etude Op.10, No.1, Frederic Chopin (c.1 a 3).....	91
<b>Figura 34</b> - Parte A2, exemplo de compassos inspirados no Etude Op.10, No.1 de Frederic Chopin.....	92
<b>Figura 35</b> - a) Seção rítmica <i>apressando o folião</i> , b) citação e c) acorde final.....	94
<b>Figura 36</b> - Células rítmicas básicas do choro.....	95
<b>Figura 37</b> - Aproveitamento do contorno melódico (c. 5, 7, 13, 15 e 23).....	95
<b>Figura 38</b> - Arpejo ascendente, inflexão nota de tensão e arpejo descendente (Parte C1).....	96
<b>Figura 39</b> - Introdução inspirada em técnica do violão (abafado), clave de Fá e melodia pensada no <i>legato</i> tocado por flautistas de choro, clave de Sol.....	98
<b>Figura 40</b> - Garfinho no acompanhamento intercalado com contracanto de baixaria.....	99
<b>Figura 41</b> - Variação no acompanhamento ( <i>a, b e c</i> ) intercalado pela baixaria.....	100
<b>Figura 42</b> - <i>a)</i> Acorde do original A7/C# e <i>b)</i> Substituição de acorde por nota comum.....	101
<b>Figura 43</b> - Ponte 1 e Ponte 2.....	103
<b>Figura 44</b> - Acorde agridoce.....	104
<b>Figura 45</b> - a) Repetição de semicolcheias em Odeon, de Ernesto Nazareth (c. 37 a 41) e b) Exemplo no arranjo para piano solo (c. 80 a 83).....	105
<b>Figura 46</b> - Mudança de métrica (c.92 a 98).....	106
<b>Figura 47</b> - Parte C (c. 49 a 64).....	106
<b>Figura 48</b> - Desenvolvimento fraseológico da Parte C1 (c. 76 a 91).....	107
<b>Figura 49</b> - desenvolvimento fraseológico da Parte C1 (c. 92 a 110).....	108
<b>Figura 50</b> - Coda (c. 123 a 126).....	109
<b>Figura 51</b> - Exemplos de Motivos melódicos (a, b, c).....	111
<b>Figura 52</b> - <i>Time-line</i> irregular.....	114
<b>Figura 53</b> - Modificação da progressão harmônica por diminuição.....	117
<b>Figura 54</b> - Ponte 1, arpejo do acorde de Dm7(9) alternado por dominantes.....	117
<b>Figura 55</b> - (Re)combinações de formas.....	119

## QUADROS

<b>Quadro 1</b> - Estrutura formal de Frevo da Luz, melodia e cifra em anexo.....	82
<b>Quadro 2</b> - Descrição do Processo Criativo do arranjo de Frevo da Luz.....	83
<b>Quadro 3</b> - Estrutura formal do arranjo de Frevo da Luz, partitura para piano solo em anexo.....	85
<b>Quadro 4</b> - Estrutura formal de Choro na Chuva, melodia e cifra em anexo.....	94
<b>Quadro 5</b> - Descrição do Processo Criativo do arranjo Choro na Chuva.....	97
<b>Quadro 6</b> - Estrutura formal de Choro na Chuva, partitura para piano solo em anexo.....	97
<b>Quadro 7</b> - Estrutura formal de Oversea, melodia e cifra em anexo.....	110
<b>Quadro 8</b> - Descrição do Processo Criativo do arranjo Oversea.....	112
<b>Quadro 9</b> - Estrutura formal do arranjo de Oversea, partitura para piano solo em anexo...	113

## Sumário

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE	1
ESCOLA DE MÚSICA	1
<b>PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA</b>	<b>1</b>
1 Introdução e Metodologia	14
2 Fundamentação teórica: Conceitos sobre a criatividade	17
2.1 Pensamento convergente e pensamento divergente	18
2.3 Fases da Criatividade	21
3 Recorte biográfico: Luizinho Duarte, “o sujeito”	33
4 Entrevistas com seis pianistas-arranjadores	51
4.1 O conceito de arranjo	52
4.2. Arranjo e/ou recomposição	53
4.3. Estratégias na elaboração de arranjos	54
4.4 Improvisação como instrumento da criatividade	55
4.5. Razões para a criação de arranjos	57
5 Exemplos das estratégias utilizadas pelos entrevistados em seus arranjos	58
5.1 André Mehmari - Famoso e Passeando com Nazareth	58
5.2 Hercules Gomes - Gaúcho, o Corta-Jaca	63
5.3 Gilson Peranzetta - Bala com bala	66
5.4 Salomão Soares - Boizinho Universal	70
5.5 Thiago Almeida - Pra te dizer algo assim	74
5.6 Uaná Barreto - Oração ao Tempo e O Velho Francisco	76
6 Processo de criação de três arranjos para piano solo	81
6.1 Frevo da Luz	84
6.2 Processo criativo do arranjo para Frevo da Luz	85
6.3 Choro na Chuva	96
6.4 Processo criativo do arranjo para Choro na Chuva	98
6.5 Oversea	113
6.6 Processo criativo do arranjo para Oversea	115
7 Considerações Finais	124
<b>Referências</b>	<b>125</b>
APÊNDICE A - Frevo da Luz (melodia e cifra)	134
APÊNDICE B - Frevo da Luz (Piano Solo)	138
APÊNDICE C - Choro na Chuva (melodia e cifra)	148
APÊNDICE D - Choro na Chuva (Piano Solo)	150
APÊNDICE E - Oversea (melodia e cifra)	157
APÊNDICE F - Oversea (Piano Solo)	159
APÊNDICE G - Entrevista com o pianista Uaná Barreto	166
APÊNDICE H - Entrevista com o pianista Thiago Almeida	173
APÊNDICE I - Entrevista com o pianista Salomão Soares	185

APÊNDICE J - Entrevista com o pianista Hercules Gomes	193
APÊNDICE L - Entrevista com o pianista Gilson Peranzetta	200
APÊNDICE M - Entrevista com o pianista André Mehmari	205
APÊNDICE N - Entrevista com o compositor Luizinho Duarte	212
APÊNDICE O - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)	221

## 1 Introdução e Metodologia

Existe uma vasta quantidade de obras para piano solo, tanto no universo da música erudita - de compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827), Fryderyk Chopin (1810-1849), Claude Debussy (1862-1918), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) - como no universo da música popular, de autores como Ernesto Nazareth (1863-1934), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Radamés Gnattali (1906-1988), Hermeto Pascoal (1936-), Amilton Godoy (1941-), Cesar Camargo Mariano (1943-), Egberto Gismonti (1947-), entre outros. No jazz, também é perceptível obras que foram transcritas para o piano por artistas renomados como Oscar Peterson (1925-2007), Chick Corea (1941-2021) e Bill Evans (1929-1980).

O piano é um instrumento para o qual pode-se escrever obras com melodia e harmonia, integrando diversos elementos múltiplos, portanto sendo extremamente útil para a realização de transcrições e arranjos que reúnam elementos de obras antes destinadas a um grupo de instrumentos. Todavia, nota-se escassa pedagogia relacionada à elaboração de arranjos para piano solo, principalmente em relação à música brasileira.

Desta forma, esta dissertação está dedicada ao tema do arranjo para piano solo, utilizando como material três obras do compositor Luiz Duarte do Nascimento (1954-2022), mais conhecido como Luizinho Duarte. Esta dissertação soma-se então a alguns outros esforços recentes de pesquisa sobre este tema, como os seguintes trabalhos: “Alma: o estilo pianístico de Egberto Gismonti” de Vinicius Bastos Gomes (2015), “O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano” de Rafael Tomazi Gomes (2012) e “Elaboração de arranjo para piano solo a partir dos procedimentos composicionais de Gilson Peranzetta” de Everson Ribeiro Bastos (2018).

O problema de pesquisa pode ser definido da seguinte forma: como são criados arranjos para piano solo? O objetivo geral desta pesquisa é identificar procedimentos utilizados na criação de arranjos para piano solo; para esta finalidade, foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos:

- a) Conceituar arranjo, segundo as perspectivas encontrada na literatura pertinente e nas entrevistas feitas a seis pianistas brasileiros de grande visibilidade;
- b) Compreender o processo criativo, através da literatura e de entrevistas feitas aos pianistas;
- c) Pesquisar a obra do compositor Luizinho Duarte;
- d) Elaborar três arranjos para piano de peças deste compositor;

- e) Apresentar descrições do procedimento utilizado para a realização dos arranjos.

A discussão sobre procedimentos para elaboração de arranjos para piano solo é de extrema relevância, pois a compreensão de tais procedimentos permitirá que outros músicos também se dediquem a esta atividade, criando portanto um aumento de repertório para piano solo. Pode impactar direta ou indiretamente pessoas que têm interesse pelo tema, a comunidade acadêmica e até mesmo artistas de instrumentos ou de áreas diferentes, pois a compreensão do processo criativo não está limitada à prática de arranjos.

Este trabalho consiste em uma pesquisa-ação, com tratamento qualitativo dos dados, reunindo em um primeiro momento dados secundários dispostos na literatura pertinente, produções acadêmicas e conteúdos publicados por especialistas em plataformas digitais, e por dados primários em entrevistas feitas com seis pianistas brasileiros com grande visibilidade no cenário da música instrumental brasileira. Estas entrevistas semiestruturadas serão utilizadas como instrumento de pesquisa, sendo posteriormente transcritas, a fim de promover a coleta de dados com assertividade. O estudo dos seis pianistas

focaliza [em] uma comunidade, que não é necessariamente geográfica, já que pode ser uma comunidade de trabalho, de estudo, de lazer ou voltada para qualquer outra atividade humana. Basicamente, a pesquisa é desenvolvida por meio da observação direta das atividades do grupo estudado e de entrevistas com informantes para captar suas explicações e interpretações do que ocorre no grupo. (GIL, 2002, p. 53):

Esta investigação se realizou através da cooperação da comunidade descrita, no caso, seis pianistas entrevistados. Assim, a partir dos dados coletados acerca do problema de pesquisa foram tomadas ações que caracterizam este tipo de pesquisa. Onde têm-se um diagnóstico inicial acerca do objeto de pesquisa e a partir deste são planejadas estratégias e ações práticas devidamente documentadas. Nesse desenvolvimento, de acordo com Michel Thiollent (2011): “a metodologia desempenha um papel de bússola na atividade dos pesquisadores, esclarecendo cada uma de suas decisões por meio de alguns princípios de cientificidade”(p.26).

Essas medidas têm como finalidade a construção de uma base de conhecimento que trata de dois eixos distintos na criação de arranjo: o eixo objetivo, referente a técnicas (práticas e teóricas) da música, e o eixo subjetivo, referente à criatividade, sendo a informação de ambos eixos usada para a criação dos arranjos para piano solo.

O corpo da dissertação está dividido em sete capítulos. Após o presente capítulo introdutório, temos um capítulo com a fundamentação teórica, utilizando dados sobre a literatura a respeito da criatividade. Em seguida, apresentamos um breve recorte biográfico do compositor Luizinho Duarte, o qual autorizou e incentivou o uso de suas composições neste trabalho. No quarto capítulo, apresentamos dados das seis entrevistas, focando em uma discussão sobre a conceituação da palavra “arranjo” e o processo de criação de arranjos dos entrevistados, cruzando estes dados com a literatura pertinente. A fim de melhor compreender as técnicas de forma prática, o quinto capítulo oferece exemplos específicos retirados de arranjos dos pianistas entrevistados. O capítulo seis então versa sobre o processo de criação de arranjos de três peças de Luizinho Duarte: Frevo da Luz, Choro na Chuva e Oversea. Finalmente, no último capítulo, apresento as considerações finais deste trabalho, recapitulando os pontos principais e sintetizando os resultados alcançados.

## 2 Fundamentação teórica: Conceitos sobre a criatividade

O ato de criar e elaborar obras musicais envolve tanto o fazer técnico e como objetivos sistemáticos da área, os quais desdobram-se em temáticas como composição, arranjo, improvisação, forma, harmonia, intervalos, condução de vozes, entre outros. A seção desta dissertação que trata sobre exemplos de arranjos discorre um pouco sobre alguns destes temas. Porém, para além dos fazeres objetivos e técnicos da música, encontram-se os fazeres subjetivos, que envolvem o processo criativo e “consequentemente” a intuição, esta que foi apontada de forma unânime como o método pelo qual os entrevistados criam seus arranjos. O caráter mais abstrato destes procedimentos faz com que sejam frequentemente deixados de lado no processo de ensino e aprendizagem de arranjo ou de outras áreas, as quais tendem a se deter apenas na teoria e na técnica.

A criatividade está comumente ligada a idéias inovadoras e soluções de problemas. Conseguimos percebê-la e identificá-la, mas há uma certa dificuldade em defini-la. Para Kneller (1978, p. 24), ela se caracteriza como uma forma de solução de problema, mas não deve ser reduzida apenas para este fim, sendo um fenômeno autônomo. As definições acerca da criatividade pertencem a quatro categorias: 1) da pessoa que cria; 2) dos processos mentais; 3) das influências culturais; e 4) em função de seus produtos (KNELLER, 1978, p.15). O fazer artístico engloba as categorias descritas, assim como as invenções e teorias, apresentando um produto final passível de observação; isto, para Webster (2002), “separa o verdadeiro pensamento criativo de sonhar acordado ou fantasia” (p. 13). Assim, para garantir o entendimento acerca do assunto, é pertinente compreender as definições que permeiam a temática da criação e os processos que estão envolvidos no fazer criativo, os quais serão as questões que serão tratadas neste capítulo.

Devido a ampla gama de possibilidades em que a criatividade é inserida, restringi-la a uma definição única não seria satisfatório, porém tentativas de definições são necessárias para uma compreensão, ainda que esta não seja definitiva. Para Ostrower (1987), “criar é basicamente formar” (p. 10), sendo que Amabile (2012), afirma que “a criatividade é a produção de uma resposta, produto ou solução nova e apropriada para uma tarefa em aberto” (p. 2), sendo estes adequados para um determinado objetivo. Podemos conceber a criatividade como o resultado de uma atitude pessoal que é acrescentada qualitativamente na atividade que se está realizando, com a visão íntima daquele que está criando (OSHO, 2016, p. 103). Sobre isso, Osho (2016) argumenta que a pessoa criativa muitas vezes é incompreendida por seus

contemporâneos, pois as soluções/criações que esta apresenta carregam em si a característica de serem “inovadoras” e, por isso, muitas vezes não se tem um parâmetro para julgá-la se são adequadas ou não, por este mesmo motivo (p. 110).

Compreendendo a criatividade em certa medida requer que respondamos à questão sobre quem é criativo e o que significa sê-lo. Há certa unanimidade entre pesquisadores deste tema que a “criatividade é [...] inerente à condição humana” (OSTROWER *et al*, 1977, p. 53), relacionando-se com a “capacidade do indivíduo de organizar e reorganizar seus próprios processos psicológicos” (MARTÍNEZ, 2009, p. 13). Para Osho (2016), a criatividade pode ser aplicada até mesmo às atividades corriqueiras, as quais ganham uma nova essência. Kneller (1978) observa que as pessoas criativas são exploradoras, aventureiras e inconformadas, transitando entre os estímulos interiores e exteriores para trazerem à tona seu potencial criativo (p. 19).

A produção criativa muitas vezes é associada a grandes feitos históricos como teorias científicas, cálculos matemáticos, inovações tecnológicas e artísticas. Ao observar grandes feitos criativos, pode-se criar um distanciamento “ilusório”, levando o artista a questionar a sua própria criatividade, sendo a comparação das criações de outras pessoas com as próprias ideias criativas uma das barreiras apontadas como possível bloqueio criativo para o ato de criar as próprias obras. Acerca disso, Nachmanovitch (1993) afirma que: "bloqueamos a criatividade quando a rotulamos como incomum, extraordinária... E a segregamos ainda mais quando criamos um sistema de estrelismo" (p. 111). Kneller (1978) observa que as diferenças entre esses “gênios” e a pessoa “comum” é quantitativa (p. 27), sendo que as habilidades que estes desenvolvem têm como um plano de fundo a imaginação, a persistência e a energia como características de uma mente criativa. Há profissões e atividades que têm como parte de sua rotina procedimentos que dependem da criatividade, pois estas precisam de um olhar capaz de produzir ideias inovadoras; a publicidade e o ensino são apontados por possuírem mais dessas características e exigirem certa originalidade na forma de pensar (KNELLER, 1978), não se tratando de juízo de valor entre as atividades, mas sim da natureza do fazer em si, que, em algumas, oferece mais espaço para a criatividade do que em outras.

## 2.1 Pensamento convergente e pensamento divergente

Acerca da compreensão sobre as formas de pensar, o psicólogo norte-americano Joy Paul Guilford (1950) introduz dois conceitos que são amplamente aceitos em diversos

segmentos do estudo da criatividade: pensamento convergente e pensamento divergente. A este princípio de pensamento dualista, observamos nomenclaturas distintas que tratam da mesma área de estudo do pensamento como analítico e intuitivo (GUENTHER, 1986), subjetivo e objetivo (NICOLAU, 2018; SIQUEIRA, 2015), ou consciente e inconsciente (JUNG, 2000; OSHO, 2016), entre outros. O estudo dessas características de tipos distintos de pensamento é amplamente corroborada pelo estudo e mapeamento cerebral, no qual as características são assinaladas pelo uso dos hemisférios direito e esquerdo (LEVITIN, 2010; JOURDAIN, 1998). A partir desses dados bibliográficos acerca do assunto, nota-se que o assunto é de grande interesse para áreas distintas como a psicologia, a neurociência, o empreendedorismo e o desenvolvimento pessoal, além da área a qual este trabalho se refere, a prática criativa na arte, especificamente na música instrumental para piano solo.

Guilford (1958) refere-se ao dualismo observado, tratando o pensamento convergente como o emprego de um método padronizado já conhecido do pensador para a resolução de um problema, com um teor de predeterminação usual, enquanto que o pensamento divergente move-se por diferentes caminhos em busca de diversas respostas apropriadas a um dado problema, sendo este de característica especulativa-inovadora. Estas formas de pensamento geram novas informações acerca do problema investigado, ou seja, a partir de uma informação gera-se outra informação consequente. Kneller (1978) afirma que é característica do pensamento convergente a inquirição de “uma solução dentro de um número finito de passos” (p. 53); já a produção divergente “vai em busca, muda de rota e dá respostas múltiplas” (SISK, 2021, p.174).

Cabe a observação de que todos utilizamos os dois processos no pensamento produtivo, sendo que as pessoas ditas “criativas” geram muitas ideias através do pensamento divergente, combinando, fazendo novas conexões, explorando e depois selecionando as melhores ideias. Esse tipo de pensamento é associado ao lado direito do cérebro, que se relaciona aos afetos, emoções e criações mentais. Como observa Levitin (2010): “Ambos os lados do cérebro se envolvem na análise e no pensamento abstrato [...] [sendo que] essas atividades requerem coordenação dos dois hemisférios, embora algumas das funções específicas sejam nitidamente lateralizadas” (p. 142). O pensamento convergente se caracteriza pela objetividade, a racionalidade, tendendo a ser linear e sistemático, afinando as ideias, levando-as comumente para que se encontre uma única solução; este tipo de processo de pensamento está ligado ao lado esquerdo do cérebro, que compreende-se por

características analíticas. De acordo com Padovez<sup>1</sup> (2018), no dia a dia tendemos a gerar mais pensamentos convergentes devido à natureza das tomadas de decisões. O pensamento divergente, por sua vez, tem uma natureza especulativa, que aborda incertezas e pontos desconhecidos do pensador, algo que comumente não é bem aceito nas resoluções diárias. Para um entendimento geral das características dos dois tipos de pensamento proposto por Guilford, elaboramos a tabela a seguir:

**Tabela 1 - Pensamento Produtivo**

Pensamento Produtivo	
<b>Pensamento Convergente</b>	<b>Pensamento Divergente</b>
Uso de metodologia pré-existente	Cria o próprio meio
Melhor solução possível	Múltiplas soluções
Conectado	Desconexo
Consciente	Inconsciente
Racional	Emocional
Hemisfério esquerdo do cérebro	Hemisfério direito do cérebro

Fonte: Elaboração própria.

A partir da compreensão dos tipos de pensamento e os processos produtivos dos mesmos, pode-se desenvolver atividades que exercitem tais habilidades, estimulando a criatividade, a qual é caracterizada pelos dois tipos de pensamento que, apesar de parecerem ser antagônicos, complementam-se, sendo que ambos são necessários, entrelaçando-se diversas vezes na geração de um produto final e passando por etapas, nas quais o pensamento divergente é usado para gerar ideias, que são posteriormente analisadas pelo pensamento convergente, o qual seleciona dentre as ideias geradas as que são realmente úteis. Não cabe atribuir predominância a um ou outro tipo de pensamento, pois o ato criador é “sempre ato de integração, adquire seu significado pleno só quando entendido globalmente” (OSTROWER, 1987, p. 55), sendo que esta compreensão na geração de ideias pode levar alguém a tê-las em maior quantidade e qualidade. A criatividade, dessa forma, é produto da integração das características dessas dualidades, a partir das quais o/a criador(a) faz uma combinação para a elaboração de sua obra.

<sup>1</sup> Disponível em

[https://www.youtube.com/watch?v=DMg\\_3klfBn8&list=PLzmqAyn5z2Bz-hXiVRH8RjjgeiRK8LJjW&index=59](https://www.youtube.com/watch?v=DMg_3klfBn8&list=PLzmqAyn5z2Bz-hXiVRH8RjjgeiRK8LJjW&index=59), acessado em 22 de dezembro de 2022.

### 2.3 Fases da Criatividade

Podemos perceber de antemão que, além da divisão descrita acima, na qual as etapas podem ser observadas como caracterizadas pela complementaridade entre pensamento convergente e divergente, há uma “ordenação” cronológica até se chegar ao produto final, sendo necessária a compreensão deste processo em etapas, nas quais desdobram-se as formas de pensamento e as ações tomadas no processo criativo.

A ação criativa pode se perder em bloqueios criativos e na estagnação, sendo que a não compreensão do processo criativo faz com que muitas vezes a pessoa desista em meio ao processo. Diante dessas circunstâncias, foi proposta a existência de fases da criatividade como uma tentativa de esclarecer o processo criativo: preparação, incubação, iluminação e verificação (WALLAS, 1926; PATRICK, 1955; KNELLER, 1978). A estas fases, Kneller (1978) também adiciona uma fase inicial, chamando-a de “Primeira Apreensão”.

Ao nos depararmos com a literatura pertinente à criatividade, foi possível observar a longevidade dessa teoria, sendo que as fases descritas têm sido amplamente aceitas no processo criador em diversos segmentos, mesmo após muitos anos já passados da idealização da teoria. Isso nos leva a sustentar que ela possui congruência e consistência, tendo sido amplamente validada e reestruturada na literatura corrente. Observa-se também que há certa justeza ao que se refere às fases do processo criativo, sendo levemente modificadas por alguns autores, como já observado. Para Kneller (1978), pensá-las como etapas, fases ou estágios distintos é justificável, pois isto acontece durante um período de tempo. Essa divisão é uma tentativa de entender o processo de forma pedagógica, devendo as fases ser encaradas mais como “ideais ou conveniências de pesquisa do que dicotomias do próprio processo” (1978, p.63).

Este trabalho propõe uma atualização das fases da criatividade, na qual elas ficarão assim descritas: primeira apreensão, preparação, incubação, intuição e análise. Desta forma, trocamos a terminologia de duas palavras – iluminação para intuição e verificação para análise –, para que estejam melhor inseridas em um contexto da época atual e também propiciarem um entendimento consistente e de fácil compreensão para a área de pesquisa.

Figura 1 - Fases da Criatividade



**Fonte:** O autor (2022). Inspirada nas fases do processo criativo descrito por Kneller (1978).

### *Primeira apreensão*

Esta fase corresponde ao primeiro impulsionamento do processo criativo, que pode surgir como uma ideia de algo a fazer diante de um problema a ser resolvido. Kneller (1978) afirma que este é o momento onde nasce o germe da criação, sendo que, até este momento, o criador “não teve inspiração, mas apenas a noção de algo a fazer” (p. 63). Esse impulso para o ato criador pode partir de um desejo pessoal no desenvolvimento de determinadas habilidades, como, por exemplo, compor um poema, ou ser parte integradora de um trabalho, como um detetive resolvendo um caso. O ponto de partida para o ato criativo está relacionado ao meio de convivência, ambiente social e mesmo a características da pessoa.

Para melhor compreender esse impulso para o ato criativo, Alvarez (2010) observa e denomina esse impulso como motivação intrínseca e extrínseca (p. 9), no qual a motivação intrínseca é caracterizada como uma qualidade interna da pessoa, com ela vendo aquela situação como um desafio pessoal, algo a ser compreendido e resolvido para a autorrealização. A motivação extrínseca, por sua vez, refere-se às motivações externas ao indivíduo, como uma recompensa, sendo o foco na expectativa social, no prazo para a realização da tarefa, entre outros fatores.

A percepção de que algo deve ser realizado ou resolvido pode ser atendida ou não naquele momento, de acordo com as habilidades da pessoa, ou mesmo se ela está receptiva a

tarefas criativas. Kneller (1978) observa que para criar é importante delimitar o objeto de seu estudo através de perguntas, a fim de respondê-las adequadamente, pois “quando exprimimos como indagação o objeto de nossa pesquisa criadora, mais fácil se torna encontrá-lo” (p. 75), sendo assim fundamental fazer as perguntas que servirão como catalisadoras para encontrar respostas adequadas.

### *Preparação*

Após assumir a tarefa a ser feita, a próxima etapa trata-se de uma fase investigativa da ideia inicial, na qual o criador explora, pesquisa, coleciona e até mesmo “rouba” (KLEON, 2013). Sendo o trabalho criativo um desenvolvimento e uma espécie de *mashup*<sup>2</sup> de ideias, a exploração constante e a busca de boas referências mostram-se necessárias durante as fases do mesmo. É sobretudo na fase de preparação onde o/a criador(a) observa os materiais advindos de fontes de terceiros ou mesmo determina se a bagagem que possui naquele momento é suficiente para suprir esta fase. De acordo com Kneller (1978), o/a criador(a) propõe possíveis soluções, observando quais são os pontos fortes e fracos de cada uma.

Notadamente, quando falamos de criatividade, um dos aspectos relacionados ao sentido da palavra é o conceito de originalidade. Todavia, para Kleon (2013), isso deve ser discutido, pois “o trabalho criativo é construído sobre o que veio antes”, sobre referências conscientes ou não, sendo que “nada é totalmente original” (p. 15). Kneller (1978), em concordância, aponta este paradoxo da criatividade: “para pensarmos com originalidade precisamos familiarizar-nos com ideias alheias. Em muitas ocasiões essas ideias formam, por assim dizer, o trampolim em que nossa imaginação se projeta” (p. 64).

Nesta fase do processo criativo, observamos a predominância do pensamento convergente, sendo que este trabalha para que o intelecto encontre meios para se fazer algo, dividindo-se metodologicamente em etapas (OSHO, 2006, p. 44). Assim, durante essa etapa, surgem inúmeros dados, que, para Ostrower (1997) podem ser familiares, novos e desconexos, podendo ser descartados quando entendido que não serão úteis. A etapa de preparação “nutre de ideias a imaginação; robustece a mão do criador, oferecendo-lhe uma gama de abordagens em relação ao problema” (KNELLER, 1978, p.74). Os dados provindos nesta etapa não transitam necessariamente por um caminho já conhecido, podendo levar ao

---

<sup>2</sup> “1. Uma mistura de elementos diferentes, muitas vezes contrastantes. 2. Uma peça de música gravada ou ao vivo em que um produtor ou DJ combina duas ou mais faixas, muitas vezes de gêneros contrastantes”. Disponível em <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/mashup>, acessado em 22 de dezembro de 2022.

aprofundamento de material já familiar para o criador, ou mesmo a materiais novos ou autorais. É característica da fase de preparação a abordagem global de dada situação, na qual a investigação leva a diferentes traços e peculiaridades que talvez não fossem perceptíveis sem um olhar mais investigativo, dando ao criador uma noção das dificuldades que serão encontradas e mostrando-lhe suas limitações para a realização daquela tarefa.

Para esta etapa, deve-se distinguir o conhecimento prévio que o criador tem para lidar com a tarefa, que lhe veio na primeira apreensão, visto que o conhecimento do aprendiz tende a ser mais superficial quando não se tem um “objeto” para lhe dar forma. Por exemplo, estudar arranjo sem uma composição como objeto de estudo pode não render tanto quanto fazê-lo tendo uma peça específica como seu objeto de (re)configuração. Assim, os dados são vistos como pertencentes “à situação à qual também nós pertencemos. E, em conjunto, serão interligados e avaliados” (OSTROWER, 1997, p.57). Estes dados serão interligados entre o criador e suas vivências com o assunto, assim como estão também interligados entre si, pois são percebidos como um continuum do conteúdo da situação investigada.

A imersão em materiais e trabalhos de outros que são referências para o criador tendem a deixar certa insegurança para o mesmo na utilização das técnicas e/ou estratégias observadas, pois muitas vezes o criador vê essas estratégias como pertencentes a outros, às vezes se limitando em não utilizar as mesmas, a fim de não parecer que está plagiando o artista em qual se inspirou. Isto se dá, de acordo com Kleon (2013, p. 15), por não conhecermos bem “as referências ou as fontes originais envolvidas”; assim, não conseguimos rastrear como os artistas obtiveram os dados usados como fonte de inspiração e pensamos que as criações destes são obras inteiramente originais. Esse conflito interno por parte do criador é observado por Osho (2006), que rebate dizendo que essa necessidade de possuir uma ideia original parte da ignorância e falta de compreensão, afirmando ainda que o criador com “discernimento pensa em termos de utilidade” (p. 62) de determinadas estratégias, ferramentas e conhecimentos.

Isto é algo importante de ser entendido no processo criativo: o criador se “apropria” das estratégias utilizadas pelos seus influenciadores. Kleon (2013) incentiva o “roubo” dessas ideias, abraçando essas influências ao invés de negá-las em detrimento de uma originalidade inatingível, podendo de tal modo fazer distinção entre as ideias coletadas e escolher quais irão influenciar o trabalho. Dessa forma, o artista pode respeitar aquelas figuras que o mesmo tem como autoridade no assunto, estudando e absorvendo de diversas referências distintas e, ao mesmo tempo, evitando um plágio.

Nota-se então uma espécie de árvore genealógica, na base da qual está o pesquisador e, subindo nela, encontramos os seus influenciadores e os influenciadores dos mesmos. Estas referências são escolhas que acontecem conscientemente, de forma seletiva e não como fruto do acaso. O critério utilizado para esta seleção é a afetividade que a referência gera no criador. Esta metodologia, de acordo com Kleon (2013) é eficaz, pois, “se você tentar devorar a história da sua disciplina de uma vez só, vai engasgar” (p. 23); assim, o referencial funciona como uma espécie de lente pela qual o criador investiga. Na busca de uma identidade artística, como já mencionado, observa-se um processo em que o artista “copia” seus ídolos, o que deve ser distinguido de plágio, pois aqui não se tem a intenção de “fazer o trabalho de outro passar por seu” (KLEON, 2013, p. 43), e nem a pretensão de ser uma imitação de outro. Essa atitude de copiar é uma espécie de engenharia reversa, na qual o pesquisador diseca uma obra a fim de compreender como se chegou em determinado funcionamento de técnica e como o artista ordenou os acontecimentos (OSTROWER, 1997, p. 82). Kneller (1978) aponta que, quando o criador se “familiarizou com o trabalho de outros, tem de ser capaz de pôr de lado esse trabalho, para que suas próprias idéias ganhem liberdade de desenvolver-se” (p. 66); esta preparação deve ser acompanhada pelo desenvolvimento técnico pertinente à área na qual o criador está inserido, para que o mesmo possa ser capaz de produzir a sua obra de forma satisfatória.

### *Incubação*

Compreendido o esforço ao qual o criador está submetido na fase de preparação, surge uma nova etapa, que contrasta com as primeiras etapas acima descritas, pois há nesta um fator de desprendimento da tarefa. Para alguns estudiosos, isso ocorre quando se “desiste do estágio de preparo e das soluções que já conhecia e [se] começa a pensar em outras ideias, no que mais pode ser feito para resolver seu problema” (LAMARINO<sup>3</sup>, 2020) . A ideia inicial, a qual Kneller se refere como primeira apreensão, foi alimentada por um repertório técnico e teórico na fase de preparação e, agora, “precisa” de certo repouso. A fase de preparação notadamente requer uma pesquisa, análise e refinamento técnico; essas se relacionam de forma direta ao pensamento convergente, enquanto que a fase de incubação se contrapõe, estando intimamente ligada ao inconsciente, de forma passiva. Mesmo tendo um evidente contraste de ação e inação nos três estágios observados até aqui, nota-se que as etapas de preparação e

---

<sup>3</sup> Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=OVza8jdMXXo&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjjeiRK8LJjW&index=63&t=4s>, acessado em 22 de dezembro de 2022.

incubação não são necessariamente distintas, pois “o criador trabalha em seu projeto durante determinado tempo; ora reunindo conscientemente informação, ou tentando novas abordagens, ora voltando-se para outras buscas” (KNELLER, 1978, p.68). Além da dificuldade natural de separar as etapas do processo criativo, existe uma ampla gama de conhecimentos específicos de áreas distintas que são necessários para um aprofundamento sobre este, como da psicologia e da neurociência, entre outros, além dos conhecimentos da área específica de atuação.

Este trabalho não tem a pretensão de se aprofundar no estudo da psique, mas faz-se necessária uma compreensão, ainda que mínima, sobre o assunto, para que possamos desenvolver o raciocínio sobre as etapas do processo criativo no campo da arte. O inconsciente ao qual a incubação está intimamente ligada foi estudado por Sigmund Freud, que teorizou a psicanálise e criou por assim dizer uma vertente de conhecimento do mesmo. Nicolau (2018) tece observações comparativas entre as abordagens da psicanálise de Freud e Carl G. Jung; enquanto que o primeiro encara o processo criativo como um meio de “solução de conflitos internos”, este observa que a criação surge do inconsciente para a consciência, “a fim de receber a carga estética de conhecimentos artísticos que vão resultar no seu trabalho final” (p. 27).

Assim, após os estágios iniciais do processo criativo, o inconsciente assume a “atividade”, isto porque o intelecto em dado momento é deixado de lado, quer seja por ter que fazer outras atividades ou propositalmente, permitindo um descanso daquela tarefa. Na incubação, as ideias permanecem se desenvolvendo inconscientemente. Na literatura relativa à criatividade, existem alguns exemplos de inesperada inspiração que ocorreram durante um momento de ócio ou relaxamento, como na história de Arquimedes<sup>4</sup> (287–212 a.C.), um físico, matemático e inventor que, durante um banho, percebeu a solução de um problema dado a ele pelo rei. Ao perceber a resolução, Arquimedes saiu gritando pela rua: “Eureka! Eureka!”. Essa talvez seja uma das histórias mais famosas citadas por muitos estudiosos do assunto, pois é possível perceber em seu enredo um certo registro do processo criativo. Esse insight que Arquimedes teve na história veio após longo período de preparação e trabalho na resolução de sua questão; quando não conseguira encontrar solução, afastou-se do problema e, nesse momento, a resolução do problema lhe veio de forma intuitiva e inesperada, verificando a solução e constatando assim a sua eficácia.

---

<sup>4</sup> Disponível em <https://www.ebiografia.com/arquimedes/>, acessado em 22 de dezembro de 2022.

O período de incubação não acontece de forma linear no tempo, visto que pode demorar poucos segundos, dias ou até mesmo anos. Para Kneller (1978), esta etapa é essencial no processo criativo pois “não pode vir a inspiração sem o trabalho do inconsciente [o qual] faz as inesperadas conexões que constituem a essência da criação” (p. 67). Muitas ideias sobrevivem durante anos em incubação, para por fim serem postas em prática; outras se desvanecem nesta etapa, muitas vezes por não se perceber a necessidade de um afastamento do trabalho, frustrando o criador, que pode “perder de vista completamente o seu alvo” (*ibid*).

Assim, esta etapa trata de combinações que o inconsciente faz, acontecendo geralmente durante ou após certo relaxamento/descanso, no qual o pensamento criativo, livre das limitações intelectuais, faz associações inesperadas para a resolução de determinado problema. Gringon<sup>5</sup> (2018) observa que todo o repertório de ideias e referências que o criador tem em sua bagagem “começam a se chocar e a construir formas e, quando uma forma fizer sentido ela vai emergir com uma força tremenda que é aquele momento do insight”. Kneller acrescenta:

Em certo momento do processo criador, o produto criativo - seja pintura, poema ou teoria científica - ganha vida própria e transmite suas próprias necessidades ao criador. Permanece afastada dele e convoca o material de seu subconsciente. O criador, então, precisa saber quando cessar de dirigir sua obra e permitir que ela o dirija. Deve saber, em suma, quando é provável que sua obra seja mais sábia do que ele. (KNELLER, 1978, p. 77)

Isto depende de uma bagagem cumulativa das vivências do criador, que se desdobram com novas conexões feitas conscientemente ou não, gerando um “novo” fruto da (re)configuração dessas vivências.

### *Intuição*

Kneller denomina esta fase como iluminação; no entanto, adotaremos a terminologia intuição para este estágio, pois acreditamos que este verbete esteja em certa medida em maior proximidade com o campo das artes. Alguns outros sinônimos poderiam substituir o mesmo, sem que se perca o sentido compreendido desta etapa do processo criativo, como: inspiração,

---

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aOhkZIpNT64>, acessado em 22 de dezembro de 2022

revelação, insight, lampejo. Entretanto, compreende-se que, ao utilizar um ou outro sinônimo, parte do sentido é perdido. A criatividade depende de ferramentas técnicas para a execução das tarefas propostas, mas, além destas, há uma dimensão que é de caráter subjetivo, ao qual a intuição está intimamente ligada. Esta etapa é compreendida como consequente da incubação, pois durante a etapa de incubação as ideias se combinam de forma inconsciente e em dado momento acontece o que Kneller (1978, p. 68) e Osho (2007, p.162) chamam de iluminação, que é quando esse insight surge na mente consciente, causando muitas vezes uma surpresa pela inesperada resolução, que dá uma nova visão de coerência através da intuição (OSTROWER, 1977, p. 58).

A pesquisa na literatura tem demonstrado que mesmo em áreas como as ciências exatas, como na física e matemática, entre tantas, a intuição é indispensável. Ocorrendo a intuição, o cientista posteriormente submete a ideia à verificação através da racionalização (KNELLER, 1978, p. 25; OSHO, 2006, p. 126). Sobre isso, Ostrower<sup>6</sup> (2012) afirma que “toda criação é intuitiva, mesmo a mais racional, ela é intuitiva”. Estas criações vêm em forma de hipóteses que o ser humano levanta, as quais podem ser respondidas “espontaneamente” através do processo intuitivo e posteriormente passam por validação, sendo que “na arte a verificação se dá através da própria obra, [enquanto que] na ciência se dá através de hipóteses que poderão ser refeitas ou reanalisadas por outros cientistas”, verificando se a intuição estava correta ou não. Um exemplo da importância da intuição na ciência foi registrado pelo químico August Kekulé (1829-1896), que passara anos tentando responder qual a estrutura de uma molécula de benzeno; após muito esforço na fase de preparação, o problema ainda passou anos no estágio de incubação, até que, em dado momento Kekulé, sonhou com serpentes, com uma destas mordendo a própria cauda. Este sonho o levou a compreender de forma intuitiva uma estrutura circular para o benzeno, com todos os átomos de carbono ligados pelas pontas (LAMARINO<sup>7</sup>, 2020; OSHO, 2006, p. 171). Assim, posteriormente, o cientista testou a intuição e comprovou que era uma solução apropriada, de forma que o teste pôde ser feito por outros cientistas que também o validaram.

---

<sup>6</sup> Disponível em

[https://www.youtube.com/watch?v=3X-1\\_mB7UTY&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjjeiRK8LJjW&index=71&t=374s](https://www.youtube.com/watch?v=3X-1_mB7UTY&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjjeiRK8LJjW&index=71&t=374s), acessado em 22 de dezembro de 2022.

<sup>7</sup> Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=OVza8jdMXXo&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjjeiRK8LJjW&index=64>, acessado em 22 de dezembro de 2022.

Observa-se também na literatura uma recorrente distinção entre a intuição e o instinto. Para Osho (2006) o “instinto sempre conduz você ao outro; a satisfação dele é sempre dependente de alguma outra coisa que não você. A intuição conduz você apenas para si mesmo” (p. 47), ou seja, sendo um processo pessoal de auto realização. Este raciocínio é complementado por Ostrower (1977) que afirma que a intuição opõe-se ao instinto, visto que ela “permite-lhe lidar com situações novas e inesperadas” (p. 56). A intuição é para estes teóricos um dos mais elevados estados cognitivos do ser humano. Outra característica da intuição é que esta não acontece por etapas, mas salta do problema para a solução sem um procedimento metodológico (OSHO, 2006, p. 63). Assim, o insight intuitivo “repercute em nós como um reconhecimento imediato” que dialoga com as vivências anteriores, configurando-se em novos dados e “se transforma[ndo] em conteúdos referenciais” (OSTROWER, 1977, p. 67).

Kneller (1977) caracteriza esta etapa como o clímax do processo de criação, na qual a cadeia de ideias é concluída, pois de repente percebe-se a solução coerente para o seu desfecho. Estes acontecimentos (ou o encaminhamento dos mesmos) são processos formativos de novas realidades dentro do processo criativo que “tornam-se inteligíveis para nós à medida em que podemos atribuir-lhes algum tipo de ordem”; assim, nesta situação, “contexto e conteúdo passam a se interpenetrar e a corresponder-se”, pois as configurações afetam diretamente o produto final (OSTROWER, 1977, p. 97). Outra característica do processo intuitivo, além de ser inesperado, é a autocertificação que a obra tem de si mesma, sendo de certo modo imprevisível seu encaminhamento, pois a pessoa nessa situação “se acha convencida da correção de sua intuição antes de verificá-la logicamente” (KNELLER, 1977, p. 70). Notadamente, essa habilidade é passível de erro, precisando o criador verificar a sua aplicabilidade e corrigi-la ou mesmo mudar a abordagem. Siqueira (2015) afirma que, com a experiência prática dessa etapa, a mesma se desenvolve e amadurece, tornando-se “mais forte e mais rápida; a nossa intuição se torna mais refinada, mais versátil e mais confiável” (p. 44).

Esta etapa tende a surgir quando houve certo preparo para a criação e, em muitos casos, o criador se sente encurralado, como se não houvesse mais o que ser feito para que se tenha uma condução para a solução de seu problema de forma lógica ou mesmo intuitiva. Kneller (1977), tratando sobre a intuição, afirma que “é possível estabelecer condições favoráveis a ela”, ainda que não possamos impor que a intuição venha (p. 70); estas condições são pessoais e variam conforme os indivíduos e exigências das situações. Estar receptivo às ideias é uma das demandas nesse processo, que requer um acolhimento um tanto imediato e

com cuidado, pois o inconsciente “atira suas ideias ao consciente, a todo instante do dia ou da noite,” principalmente na fase de incubação, “quando é provável que estejamos pensando em outra coisa” (KNELLER, 1977, p. 74). Assim, evita-se que se percam ideias pelo fato de se estar desatento ou muito ocupado com outras atividades. Acerca disso, Osho (2006) simpatiza com a palavra inglesa *empty* (vazio): “[é] uma palavra bonita se você for até a raiz. A raiz é muito fecunda: ela significa de folga, desocupado” (p. 64), associando este estado de estar vazio a um relaxamento. Tal estado é considerado como essencial por Kleon (2013), que alerta sobre a “procrastinação criativa”, aconselhando que se reserve tempo para ficar “entediado” ou mesmo se distrair, que para ele são momentos em que surgem as melhores ideias de forma intuitiva (p. 75). A mudança do pensamento lógico para o sentimento é enfatizada por Osho (2006) como uma forma para se permitir a intuição, pois, para ele, o sentimento é mais próximo da intuição; algo que é particular do criador nasce de forma intuitiva sem a necessidade deste ser “tutelado”. Estas são algumas das estratégias que podem levar o ato criador a estar aberto a uma abordagem intuitiva, evitando certos bloqueios que comumente cercam-no. Outras técnicas se tornaram conhecidas e bastante utilizadas como o brainstorm para a geração de ideias e a meditação para o relaxamento do corpo e mente, visto que, como Kleon afirma (2013), a criação de ideias não é um trabalho apenas da mente, sendo essencial encontrar formas para que o corpo faça parte do trabalho, visto que “nossos nervos não são uma rua de mão única - nossos corpos podem dizer aos nossos cérebros tanto quanto nossos cérebros podem dizer aos nossos corpos” (p. 62). Após esta etapa, na qual ocorreu o clímax que revela uma resposta de caráter intuitivo, passamos à última, na qual deve ser feita a validação dessa(s) ou ideia(s).

### *Análise*

Esta etapa corresponde a uma espécie de validação das ideias tidas até o momento, as quais devem submeter-se conscientemente ao pensamento convergente, que analisa e julga se determinada abordagem ou ideia é correta, aceitável e viável, dentro da gama de habilidades que o criador dispõe. Posto isso, esta etapa é observada na literatura pesquisada como uma das fases cruciais para a manutenção da ideia, com o objetivo de se chegar em um produto final. Esta que Kneller define como etapa de verificação, Amabile (2013) entende como “testar ou validar a solução escolhida” (p. 7). Para este trabalho, optamos por identificá-la como análise, o que corresponde ao que Kneller chamou de verificação. Para Ostrower (1977), a escolha das ideias são validadas em conformidade com a viabilidade para se articular as mesmas, julgando

interiormente o equilíbrio e coerência destas, em detrimento da familiaridade que o criador tem com aquele material idealizado, e respondendo conscientemente às questões que “a todo instante, ele terá que se perguntar: sim ou não, falta algo, sigo, paro...” (p. 70), pois o material vai se configurando e se remodelando em novas formas através da verificação.

Estas ideias geradas podem responder de forma favorável ao desenvolvimento da criação, a fim de se chegar a uma solução, ou pode-se chegar a uma resposta equivocada que não satisfaz a questão, como afirma Kneller (1978): “O criador precisa distinguir, nesse material, o que é válido do que não o é, pois a iluminação [intuição] é notoriamente falível” (p. 71). Para que se possa fazer essa distinção, o mesmo pode, como parte da etapa de verificação, pedir opinião a outras pessoas sobre aquela resolução que ele entende como sendo coerente. Em casos muito específicos e densos, como em teorias científicas ou filosóficas, entre outras, esta tarefa se torna difícil de compartilhar devido à peculiaridade de sua própria natureza; em outras áreas, como nas artes, um músico pode solicitar a outro a crítica de como para aquela pessoa soa determinada resolução daquilo que criara, ou mesmo o criador pode visualizar a obra como uma terceira pessoa. Em contrapartida a esse compartilhamento e colaboração no processo criativo, há certo consenso entre os autores já mencionados a afirmativa de que existe em nós uma espécie de guia interior que comanda o ato da criação. Assim, o próprio criador pode e deve avaliar sua obra, compreendendo que tem um envolvimento íntimo com a mesma após criada, pois ele/a pode “recua[r] e imagina[r] as reações daqueles com quem intenta comunicar-se” (KNELLER, 1978, p. 72) ou decidir se ele próprio teria interesse naquela obra; pois, como entende Kleon (2013) o artista deve fazer a obra que gostaria de apreciar.

O trabalho criador exige certa solidão auto imposta e determinação para que possa concluir a obra que se começou, visto que “o esforço de verificação mata [pode matar] o entusiasmo pelo que se começou”, pois este processo pode demorar anos ou apenas instantes, a depender da obra em que se trabalha, além das ferramentas e das técnicas que o criador tem em mãos para resolver determinados problemas da elaboração (KLEON, 2013, p. 100). Outro ponto que corrobora à questão de que a intuição, apesar de vir envolvida em certeza, não é auto verificável e/ou inerrante, tendo assim que ser “submetida à prova e exaustivamente refinada” (KNELLER, 1977, p.72).

Esta etapa de análise “encerra” o processo de criação, podendo o processo ser refeito caso não encontrada uma solução satisfatória. Neste caso, é feito nova investida em outros estágios do processo e no refinamento técnico do criador, para se chegar a um

encaminhamento dos estágios do processo criativo da obra. Os limites entre as etapas são como uma espécie de gradiente que torna difícil a identificação de quando se termina uma etapa e começa outra. Estas foram postas pelos teóricos referidos acima como uma forma pedagógica de identificar, compreender e incentivar o processo criativo, o qual consiste de diversos subprocessos, que segundo Amabile (2013) “podem ocorrer em qualquer sequência e, muitas vezes, serão recorrentes de forma iterativa até que um resultado criativo seja alcançado” (p. 7). Desta forma, ele adquire assim um sentido pessoal do criador que atua e produz para transpor as possibilidades imaginativas para o real, exigindo do mesmo dedicação, desprendimento, e discernimento para julgar quando é necessário que algo ocorra deste ou daquele modo.

### **3 Recorte biográfico: Luizinho Duarte, “o sujeito”**

Uma figura de grande importância na cena musical cearense por muitas décadas, o compositor e multi-instrumentista Luiz Duarte do Nascimento (1954-2022), mais conhecido como Luizinho Duarte, teve grande influência na minha carreira como músico, o que me inspirou a utilizar três obras suas como base para os arranjos que integram este trabalho. Para elaborar meus arranjos para piano solo, solicitei ao compositor acesso e permissão para trabalhar em suas composições e acervo pessoal, sendo que ele não apenas aceitou meu pedido, mas incentivou-me de bom grado a tocar, modificar e mergulhar em sua obra.

Luizinho Duarte assumiu diversos papéis em sua vida: célebre compositor, multi-instrumentista, fomentador cultural, professor, pai. Percebendo que seu reconhecimento no meio acadêmico ainda é incipiente (ALVES, 2017; SOUZA, 2021), acredito ser desejável uma exploração de sua biografia que possa demonstrar a sua importância e divulgar seu trabalho para outras gerações. Este trabalho visa a dar-lhe seu devido valor, demonstrando sua representatividade no meio da música instrumental brasileira, que sobrevive pelo esforço de pouquíssimos artistas como ele, os quais resguardam-na na cultura nacional e influenciam a vida musical de entusiastas e profissionais da música.

Com o intuito de registrar e divulgar a vida e obra dessa figura de grande versatilidade e competências musicais, que mobilizou a prática musical em tantas pessoas e de tantas formas diferentes, fez com que eu resolvesse entrevistá-lo para a realização deste capítulo, com o intuito de retribuir seus esforços e contribuir para a memória desse músico formidável. A principal fonte deste capítulo são as duas entrevistas semi-estruturadas que realizei com Luizinho Duarte em março e julho de 2021. Seu falecimento alguns meses depois de nossas entrevistas acrescentou relevância a este trabalho de preservação de seu legado. Também realizei entrevistas com outros ex-integrantes do grupo Maribambda – Mário Lúcio Barbosa Cavalcanti Júnior “Primata” e Ítalo Almeida –, que foram muito úteis para contextualizar o trabalho de Luizinho Duarte nesta época tão importante em seu desenvolvimento musical.

Este trabalho se soma à monografia de Alves (2017), que realizou uma catalogação das obras do Luizinho Duarte, colaborando com a preservação da música instrumental cearense e brasileira, e à dissertação de Souza (2021), que discorre sobre sua abordagem rítmica, especialmente a forma como ele utilizava ritmos nordestinos como o baião e o frevo. O título deste capítulo refere-se à forma carinhosa com a qual Luizinho Duarte chamava seus amigos mais próximos: “sujeito”.

Luizinho Duarte tinha muito orgulho de ter nascido em Fortaleza (Ceará); gostava de utilizar expressões como “nasci nessa cidade Alencariana” e “Fortaleza, terra da luz”. Seus pais foram Maria Duda do Nascimento e José Xavier do Nascimento, que tinham outros seis filhos. Seu pai trabalhava como foguista, nome usado para os profissionais que trabalham nas caldeiras dos trens a vapor antigos, e sua mãe era dona de casa, sendo que ela teve uma importante influência musical na família, pois costumava ouvir música enquanto cuidava da casa, algo que ficou marcado nas memórias e nas práticas musicais futuras de Luizinho Duarte, que atribuía sua veia musical à sua mãe.

Na década de sessenta, seus tios e irmãos mais velhos sempre se reuniam na casa de seus avós para tocar e cantar o repertório da época, com bastante bossa-nova, músicas antigas e contemporâneas. “Eu estava sempre ali pertinho deles, não junto, mas pertinho”, diz o compositor. Esse ambiente descontraído e familiar propiciou então o desenvolvimento e o interesse crescente pela música em Luizinho Duarte. Por volta dos seis anos de idade, em uma dessas reuniões familiares, os tios perceberam a interação de Luizinho, “tirando som” de uma cadeira com assento de couro: “eu ficava fazendo, os caras tocando, cantarolando, aí depois eles paravam e ‘Ah, ele tá tocando com a gente!’, o meu tio tocando e acenando com a cabeça, achando legal”. Essa memória de mais de seis décadas deixa nítida a importância e impacto desses momentos musicais descontraídos na vida dele.

A partir daí, ele começou a se interessar pelo violão; segundo ele, seus irmãos que tocavam o instrumento não tinham interesse em ensiná-lo, o que fez com que ele tentasse aprender por conta própria. Ele resume essa fase inicial de seu envolvimento com a música da seguinte forma: “Então, praticamente a minha escola foi assim, eu em casa sozinho tentando aprender as coisas, ouvindo bastante música”. Em uma de suas idas com seu pai ao centro de Fortaleza, aos 14 anos de idade, teve seu primeiro contato com a bateria (ALVES, 2017, p. 16), instrumento que passaria a ser central em sua carreira.

Na adolescência, passou a trabalhar como baterista em bandas de baile da cidade e a formar grupos para tocar junto, algo que seu pai de início não aprovava, porém sua mãe era sua cúmplice: “Eu ia fazer os ensaios com a bandinha que eu comecei, uma bandinha bem mussarela [risos], mas era uns amigos. Minha mãe dizia assim, ‘vá, vá rápido fazer seu ensaio e volte porque seu pai não pode saber!’” Porém, logo seu pai começou a perceber a seriedade de seu trabalho e mudou de atitude. Uma das bandas em que ele atuou como baterista se chamava Banda 1, que chegou a acompanhar por duas vezes o renomado compositor Luiz Gonzaga (ALVES, 2017, p.18). Luizinho Duarte também participou de outros grupos

musicais como baterista profissional, acompanhando diversos outros artistas de grande visibilidade e representatividade da música brasileira, como, Fagner, Amelinha, Ednardo e Calé Alencar.

Luizinho Duarte atuava assiduamente no cenário musical de Fortaleza, mas sentia necessidade de colocar sua criatividade em prática em desafios maiores, sendo que o cenário no qual estava inserido na época se limitava a imitações dos sucessos populares, em eventos voltados para uma música de caráter mais “comercial”. Apesar de sempre estar envolvido nos arranjos das bandas em que participou, colocando em prática as vivências auditivas que teve desde criança, ele iniciou alguns trabalhos de música instrumental em Fortaleza, mas aponta Luizinho Duarte (2022), enfrentou bastante relutância dos amigos em manter esse projeto, devido tanto à falta de incentivo financeiro como às dificuldades técnicas em tocar esse repertório com ritmos mais complexos. Viu-se então em um dilema, achando que estava ficando estagnado no meio musical a que pertencia; sua preocupação em encontrar a sua própria música e musicalidade, em vez de apenas imitar sucessos alheios, era uma constante em sua carreira: “eu pensava muito nisso”.

Como consequência desse desejo, em 1992, decidiu mudar-se para o Rio de Janeiro, que era um polo musical, passando lá cinco anos. Recebera um convite de um grande amigo, Adriano Giffoni, que o indicou como baterista para uma casa de shows no Rio de Janeiro. Ao falar por telefone com o responsável pela sua contratação, percebeu uma certa relutância da parte dele: “Mas você toca samba mesmo?” (TVDD, 12min, 2021)<sup>8</sup>. Segundo Luizinho Duarte, esta pessoa parecia desacreditar que no Ceará houvesse músicos que conseguissem tocar o samba de forma “bem brasileira”.

Iniciou outros trabalhos musicais na “noite” carioca por meio de um amigo, Tito Freitas, que é um pianista atuante e influente no meio musical cearense até os dias de hoje. No Rio, Luizinho Duarte acompanhou artistas como Elza Soares, Tim Maia, Maria Bethânia, Fagner, entre outros (MAPACULTURAL, 2016). Os trabalhos que fez acompanhando muitos artistas abriu-lhe portas e criou uma rede de amizades que proporcionaram vivências musicais e aprendizados, que ele disse ter guardado com muito carinho.

Uma dessas amizades foi justamente Adriano Giffoni, o baixista cearense que morava no Rio de Janeiro e que convidou-o a se mudar para lá, tendo sido ele “um grande amigo que transcreveu minhas primeiras composições”. A parceria com Giffoni resultou em várias composições e trabalhos musicais, tendo tido ele influência indireta na escolha do nome

---

<sup>8</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0C6BwFUGA>, acessado em 16/09/2022.

Marimbanda para o importante quarteto cearense que Luizinho Duarte criaria futuramente, pois “Marimbanda” havia sido o título da terceira faixa do CD instrumental que Adriano Giffoni lançou em 1991 (citar CD).

O processo composicional de Luizinho Duarte surgiu nesse período de intensos trabalhos musicais e crescente reconhecimento no mercado musical artístico nacional. Ele estima ter feito cerca de 1200 composições (TVDD, 2021)<sup>9</sup>, sendo 526 catalogadas (ALVES, 2017, p.), além de ter feito diversas gravações, além de seus arranjos de músicas de outros compositores e artistas. Sobre composição, ele afirma que suas ideias surgiam a qualquer hora, às vezes com alta frequência: “cheguei a fazer 4 músicas por dia”. Sempre se manteve aberto à inspiração para as composições, que lhe vinham de forma intuitiva, mantendo-se sempre atento para “captá-las” e passá-las para o papel. Ele diz que “não tem uma metodologia” para a composição, dependendo de estar aberto e atento ao que afluía de sua musicalidade. Segundo ele, estar aberto a essa fonte incessante de inspiração foi motivo de ter sido chamado a atenção por pessoas próximas a ele: “presta atenção, não é toda hora que você pode fazer isso”, pois, por muitas vezes, ele acordava de madrugada com uma ideia composicional na cabeça e ia desenvolvê-la naquele momento. Ele jamais negava-se a compor, aproveitando-se do cotidiano para realizar diversas composições, como são os casos das obras feitas para seu filho Joaquim, quando era pequeno.

Seu conhecimento autodidata de vários instrumentos, como o violão e a bateria, permitiu-lhe criar, reelaborar e reinventar sua música, sempre de forma criativa. O conhecimento adquirido por meio de livros, amigos e discos também foi imprescindível na sua “formação informal” como compositor, sendo que ele duvidava da formação tradicional das escolas, afirmando que “elas não me aceitaram”. Encontrar parceiros que o ajudassem a passar a música para o papel foi um incentivo importante em sua carreira. Luizinho Duarte aponta duas pessoas que o ajudaram nesse processo de escrever suas composições: além de Adriano Giffoni, já mencionado acima, também Antônio Carlos Ferreira (Carlinhos Ferreira), que escreveu várias peças com ele, dentre elas o “Frevo da Luz”, uma das obras arranjadas para piano solo neste trabalho.

Após cinco anos no Rio de Janeiro, com muitos trabalhos intensos acompanhando cantores de renome, Luizinho Duarte tornou a se sentir mais uma vez estagnado. Esse período de sua carreira foi “super legal, pra estudar e adquirir conhecimento” (TVDD, 2021)<sup>10</sup>, mas

---

<sup>9</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0WKeNrffVHo>, acessado em 16/09/2022.

<sup>10</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0C6BwFUGA>, acessado em 16/09/2022.

ele nota que existe uma limitação no trabalho do músico que toca em função de outro artista, tendo que submeter-se musicalmente a arranjos e abordagens musicais que nem sempre estão de acordo com o que ele desejava fazer. Mais uma vez, tomou uma atitude corajosa, decidindo direcionar seu trabalho para seus próprios arranjos e composições, a fim de evitar que sua criatividade fosse tolhida.

Assim, retornou ao Ceará em 1997 (DUARTE, 2022), com uma bagagem musical ainda mais consistente, decidido a desenvolver um trabalho autoral dedicado à música instrumental brasileira, indo em contramão, segundo ele, da música que estava sendo disseminada na região, “uma música importada”, com influências sobretudo da música pop americana. Assim, começou uma nova empreitada com grandes desafios: 1) tocar uma música “sincopada” que representasse os elementos rítmicos brasileiros, sobretudo a “nordestinidade”; 2) encontrar parceiros que realmente abraçassem esta mesma causa; e 3) tornar isso um trabalho rentável.

Neste momento do recorte biográfico de Luizinho Duarte, é necessário dar destaque ao grupo instrumental Marimbanda, que ele formou nesse período após seu retorno do Rio de Janeiro, passando então a compor de forma muito fluida e constante: “A Marimbanda foi um sonho”. Retornando do Rio de Janeiro, a primeira dificuldade que encontrou para formar um grupo instrumental foi justamente achar pessoas que estivessem dispostas a seguir sua visão e encarar esse trabalho. Sempre esbarrava na inconstância de pessoas que aceitavam o convite, mas logo depois desistiam. Luizinho Duarte aponta as dificuldades que observou: “às vezes a turma não tem tempo pra ensaiar, não tem a mesma ideia de dar continuidade. Só queriam fazer ensaio se tivesse um lance para tocar e só faz um”. Não era uma tarefa fácil conseguir um grupo de pessoas dedicadas à sua visão, mas estava disposto a arriscar e deu continuidade à sua busca.

Ficou sabendo que o flautista Heriberto Porto havia acabado de chegar de Bruxelas (Bélgica), por onde esteve por alguns anos trabalhando com música instrumental erudita, mas sem deixar de lado a música brasileira. Lá, ele gravara dois álbuns – “Cheiro de Choro” e “Music of Latin America” – enquanto concluíra o Mestrado em flauta e música de câmara no Conservatório Real de Música de Bruxelas (MAPACULTURAL, 2016)<sup>11</sup>. Antes de entrar em contato com Heriberto Porto, Luizinho Duarte já havia tentado com outro flautista, Ferreira Júnior, mas não dera certo. Já tendo trabalhado no passado com Luizinho Duarte em gravações e em grupos de câmara, Heriberto Porto aceitou seu convite. Já em Fortaleza, ele

---

<sup>11</sup> Disponível em <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/5693/>, acessado em 16/09/2022.

passou a ser professor substituto na Universidade Estadual do Ceará, onde conheceu Ítalo Almeida, seu aluno na disciplina de harmonia, que lhe mostrou a partitura manuscrita que havia feito da música “Marimbanda”, de Adriano Giffoni. Heriberto Porto disse-lhe que estava formando um grupo instrumental com Luizinho Duarte, que já era um nome de peso no cenário musical nacional e cearense, e convidou-o a fazer parte do grupo. Em seguida, o baixista Júnior Primata veio morar em Fortaleza, a convite de Luizinho e, assim, também passou a integrar este novo grupo instrumental.

O grupo passou a existir, com seus integrantes dedicando-se fervorosamente a essa prática musical, como um quarteto de música instrumental voltado especificamente ao repertório autoral de músicas representativas de uma “rítmica bem brasileira”. Comentando sobre o sucesso do Marimbanda, Heriberto Porto comparou a formação de um grupo musical a um casamento: “tem uns que dão certo e tem outros que não dão... E também tem que ter muito diálogo” (TVDD, 2017).

Inicialmente, o grupo não tinha ainda um nome definido. A ideia do nome do grupo, sugestão de Heriberto Porto, surgiu justamente quando eles ensaiavam a obra homônima de Giffoni (1991), terceira faixa de seu álbum instrumental. O nome Marimbanda remete a algumas possibilidades de interpretação, lembrando as ideias de mar e de banda, uma banda de marimbas ou mesmo o marimbondo, um inseto voador de asa membranosa.

O grupo ensaiou por nove meses de trabalho intenso. De acordo com Luizinho Duarte (2022), eles se encontravam quase diariamente, “passava a tarde toda tocando, a noite eu, ao invés de dormir porque tava cansado né, ia fazer música...a marimbanda foi uma gravidez”. A seriedade do trabalho da Marimbanda e a determinação de Luizinho Duarte era fruto de sua consciência de que aquele grupo iria deixar um legado importante da música brasileira: “eu queria montar um trabalho para Fortaleza e para o mundo”. Luizinho Duarte observa o convívio com os companheiros do grupo de forma muito saudável, sendo um trabalho de ajuda e crescimento mútuo, no qual a musicalidade vai fluindo e o entrosamento surgia e era refletido diretamente na execução musical. Seus ensaios eram momentos de prática coletiva nos quais o fazer musical era fruto de experimentos dos integrantes em um ambiente propício à essa experimentação, pois “a gente se gostava e se sentia bem”.

Escutando os álbuns da Marimbanda, nota-se um diálogo musical muito fluido entre os instrumentistas na interpretação, na elaboração dos arranjos e nas improvisações, percebendo-se diferentes influências de gêneros musicais diversos, como as de estilos nacionais como frevo, samba, bossa e baião e as de estilos internacionais como o tango, valsa,

funk e jazz. Esses diversos estilos são apresentados de uma forma muito natural e com muita propriedade, mostrando desta forma a versatilidade do grupo.

A improvisação é um termo muito associado ao jazz, mas sabe-se que essa é uma prática comum a diversos estilos musicais e épocas, como veremos no capítulo que trata sobre arranjo. Luizinho Duarte afirma que “as pessoas às vezes confundem dizendo que a Marimbanda só toca jazz, [mas] a Marimbanda não toca jazz, toca música instrumental” (TVDD, 2021)<sup>12</sup>, mostrando assim, uma reflexão sobre a improvisação e os estilos musicais, reiterando a brasilidade de sua musicalidade e personalidade musical, sem no entanto fechar-se para outras possibilidades rítmicas ou estilísticas, tendo estas como parte de sua bagagem musical e utilizando esse conhecimento em sua música.

Em suas entrevistas, Luizinho Duarte sempre enfatizava a música nordestina e os músicos nordestinos como ponto central de seu trabalho musical, agregando outras práticas a essas vivências: “você pega e vai puxando, vai alargando e vai tirando as coisas de tudo isso aí. Vai sempre fazendo arranjos e mais arranjos”. Quando ele conversava sobre sua música instrumental e suas diversas influências, ele disse ter sentido atitudes preconceituosas de alguns músicos, que perguntavam “e o Ceará tem dessas coisas?”. Ao que ele sempre respondia com orgulho: “Tem, meu irmão, e sempre vai ter! Aqui é um foco de músicos bons pra caramba... O mais interessante nisso aí é que nós temos tudo aqui no nordeste. A gente não deve nada a ninguém” (TVDD, 2017)<sup>13</sup>.

Após o Marimbanda ter formado um repertório coeso e variado, o próximo desafio foi tornar seu trabalho rentável, tarefa que ficou sobretudo sob a incumbência de Heriberto Porto, que começou a agendar apresentações diversas para eles. O primeiro show do grupo foi no SESI da Avenida Santos Dumont, em Fortaleza, e o primeiro disco do grupo, intitulado Marimbanda, foi lançado em 2001, sob o selo carioca da gravadora Perfil Musical, sendo muito bem aceito pelo público. O álbum foi gravado em dois estúdios de gravação, afirma Ítalo Almeida “gravamos em estúdio no Porangabussu, estúdio de uma igreja...uma gravação muito simples, porque estava bem no comecinho”, o outro estúdio foi o de Adelson Viana, Vila Estúdio, em Fortaleza.

---

<sup>12</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0C6BwFUGA>, acessado em 16/09/2022.

<sup>13</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0C6BwFUGA>, acessado em 16/09/2022.

**Figura 1** - 1º CD do grupo instrumental Marimbanda, Marimbanda, 2001.



Fonte: Cedido por Heriberto Porto (2022).

A gravação das músicas demorou um longo período, pois Júnior Primata já havia retornado para Natal (RN) e gravava as faixas (“*tracks*”) do baixo quando ia a Fortaleza para alguma *gig*, aproveitando o deslocamento para fazer as gravações. Dentre as onze músicas, seis são de autoria de Luizinho Duarte, duas de Júnior Primata, uma de Ítalo Almeida, uma de Adriano Giffoni e uma de João do Vale. O álbum também conta com a participação de artistas convidados como Charles Loos (piano elétrico), na faixa 6, Adelson Viana (acordeon), na faixa 5, Marcos Maia (guitarra), na faixa 7, Júnior Costa (baixo e guitarra), nas faixas 4, 6, 7 e 9. Todos os áudios deste álbum estão disponíveis em plataformas online como Spotify<sup>14</sup>.

O disco abre com um *fade in* na bateria, ao ritmo de uma levada de samba-enredo cheio de energia: trata-se justamente da música Marimbanda, uma releitura da composição de Adriano Giffoni. A segunda faixa é uma das composições de Júnior Primata, “Destino”, a qual ele afirma ter feito em um momento de “incertezas da vida cotidiana”, uma bossa que ele gravou em um baixo *fretless* (baixo elétrico sem trastes), que para ele soa muito melodioso. A terceira faixa é a música “Feito Assim”, composição de Luizinho Duarte, um funk, que soa em diversas dinâmicas; entre 1min21 e 1min31, ele “brinca” com a rítmica, variando

<sup>14</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/album/5iPaVcFwfYz5mT01TUfJwd> acessado em 16/09/2022.

repentinamente a levada para uma salsa durante quatro compassos. As improvisações se iniciam em um clima ameno, que cresce conforme o diálogo entre os instrumentos, chamando a atenção em particular as interações de Luizinho Duarte no momento de improvisação dos companheiros, assim como as quebras de compasso nas quais ele inverte a sensação do pulso na levada da bateria.

A quarta música do álbum é “Pisa na Fulô”, de João do Vale, uma composição já consagrada na música popular que foi gravada e tocada por diversos artistas como Ivan Lins, Alceu Valença e Nara Leão. Nessa faixa, além da rítmica diversificada, nota-se acordes quartais na harmonia da introdução, um tipo de abertura de acorde que é bastante comum no jazz (LEVINE, 1989, p. 105). A peça começa com um ritmo de xote, que depois dá lugar a uma balada, com uma textura harmônica mais densa, na qual Ítalo Almeida (piano) rearmoniza a melodia que fica a cargo de Heriberto Porto (flauta), notando-se também pequenas modificações melódicas em relação com a composição original. A improvisação de Ítalo Almeida utiliza o som do piano acústico, com uma mudança do ritmo para um jazz de andamento rápido, após o qual o clima de balada retorna para rerepresentar o tema.

Luizinho conta a história da quinta faixa durante a entrevista: a peça tem o título “Morangotango” e conta com a participação de um importante acordeonista cearense, Adelson Viana. Ela inicia-se com um duo entre piano e acordeon, mudando de clima posteriormente para uma sessão percussiva entre os tambores da bateria e o piano, antes da apresentação do tema da música, em 1min10s. Esse clima é interrompido por um tutti, após o qual é apresentado o tema da música em forma de balada, desdobrando-se ritmicamente sem alteração perceptível de andamento – sensação causada pela variação de levada que Luizinho realiza na bateria, algo recorrente em sua forma de acompanhar, causando mudanças súbitas de clima. Outra característica sua é a forma em que tocava o prato de condução (um dos pratos da bateria, geralmente localizado à direita do corpo do baterista), em andamentos muito rápidos, como pode-se perceber nesta gravação, em 2min22s. Morangotango tem duas improvisações: a primeira de piano e a segunda de acordeon. Após estas, o tema é rerepresentado e encerrado com uma pequena *Coda*. Sobre o nome da música, Luizinho conta que surgiu como uma piada com o nome de uma música que fazia grande sucesso no Brasil nos anos 2000, chamada Morango do Nordeste (Walter, 2020).<sup>15</sup> Fazendo referência a essa música, Luizinho chamou, de brincadeira, uma nova composição que trouxera para o ensaio como Morangotango e, segundo ele, “o nome ficou”.

---

<sup>15</sup> Disponível em <https://bit.ly/3RXBiPOWalter2020>, acessado em 16/09/2022.

A música “Luiz da Arte”, sexta faixa do CD, foi dedicada por Júnior Primata a Luizinho Duarte, uma das muitas composições feitas por colegas músicos como forma de agradecimento e homenagem. A peça trata-se de um baião lento, que apresenta contracantos e dobras entre piano e flauta e aberturas de vozes de flautas. Nela, temos duas improvisações, sendo a primeira de Júnior Primata em um contrabaixo fretless e a segunda do músico convidado Charles Loos, que improvisa com o som de *Rhodes*. A sétima faixa desse álbum tem o título “À procura do Conde”. Segundo Luizinho, essa composição foi feita para seu amigo Cristiano Pinho (guitarrista), o qual ele tinha apelidado de “Conde Drácula”, devido a suas olheiras profundas. A composição trata-se de um baião, mas nota-se o uso constante da escala menor harmônica, dando uma sonoridade hispânica. Esta obra foi composta em uma viagem a trabalho na Espanha, onde ele acompanhou cantores e corais, juntamente com a participação do violonista Marcus Maia, que, segundo Luizinho, tocava o violão com um sotaque bem espanhol. A peça de título “Intuição” é a oitava faixa, uma balada que abre com baixo fretless e *pad* (som gerado por sintetizador). Essa é a peça mais curta do álbum, com um total de 2 minutos e 58 segundos, sendo que o improvisador dessa faixa é o pianista Ítalo Almeida. É uma música bastante “melodiosa”, com notas longas e harmonias densas, que soa ora reflexiva, ora singela, sendo uma das peças mais contrastantes de Luizinho em termos de andamento e forma, em relação às demais.

Entre as composições de Luizinho no grupo Marimbanda, “Num domingo de valsa” trata-se de uma balada bem ritmada em um compasso 6/8, o nome sugere que a peça surgiu como uma valsa, podendo esta ter passado por uma adaptação durante a criação do arranjo. A penúltima música do álbum chama-se “Depois a gente vê”, tratando-se de uma salsa composta por Luizinho, na qual ele utiliza o prato de condução de modo bem particular (como já dito antes), de forma solta, quase como se não houvesse um padrão rítmico que se repetisse. Nesta faixa, além da improvisação do contrabaixo com vários *slaps*<sup>16</sup>, ouvimos a improvisação do baterista Luizinho, na qual ele mostra um grande domínio do instrumento, além de uma musicalidade inconfundível. Em suas improvisações, Luizinho dizia que gostava de trocar as fórmulas de compasso frequentemente; ou seja, quando a música está em um compasso quaternário, por exemplo, em algum momento ele poderia pensar em um compasso 6/8, de forma que, segundo ele, “a música vira outra coisa”.

---

<sup>16</sup>Técnica em que o polegar bate na corda “martelando-a” e, em seguida, puxa-se a corda dando a intenção de um “estalo”. Esta técnica tem a característica de soar percussiva, sendo idealizada especificamente para contrabaixo elétrico (LOBO, 1999?, p.49).

A música que fecha o álbum é uma composição de Ítalo Almeida de título “Samba Nº 1”, que ele afirma ter feito especificamente pensando na forma de Júnior Primata tocar. Uma música de tema curto, bem ritmada, contando com três improvisações, a primeira ao contrabaixo, a segunda na flauta e a terceira a cargo da bateria, na qual o clímax da música se mantém enquanto o disco se encerra em um *fade out*, contrastando com o *fade in* do início do álbum.

Esse álbum impulsionou a carreira da Marimbanda, participando em 2001 do Prêmio Visa de MPB em São Paulo (ALVES, 2017, p. 20). Através de votação pela internet, a Marimbanda recebeu o Prêmio Nelsons de Música como melhor Grupo Musical de Jazz dos anos de 2002, 2003 e 2004, além de várias críticas favoráveis ao grupo (PORTO, 2022).

O álbum subiu para as plataformas digitais, como o *Spotify*<sup>17</sup>, sob o selo Som do Mar em 2022, ano em que grafo esta dissertação. Todas as músicas desse primeiro álbum têm seções de improvisações e o disco tem notadamente diversas influências rítmicas, harmônicas e melódicas, abrangendo um extenso vocabulário de forma bastante expressiva e dinâmica, com muitas nuances de gêneros como o samba, a bossa, a salsa, o funk, o tango e o jazz. Sobretudo, nota-se um trabalho coeso que foi um pontapé inicial de um grupo de música instrumental que já comemorou mais de duas décadas de existência.

Em Fortaleza, esse gênero teve uma grande repercussão na primeira década do século XXI, como observa Almeida (2022): “Fortaleza estava fervendo de música instrumental”. Além da Marimbanda, havia diversos grupos instrumentais tocando em bares, restaurantes e em espaços voltados à arte e cultura como o Centro de Arte e Cultura Dragão do Mar, o Centro Cultural Banco do Nordeste, SESC e teatros.

Em meio a essa efervescência musical, o grupo se preparou para lançar um segundo disco em 2005, sob o título de “Tente descobrir”. O grupo contava com um novo baixista, estabelecendo a seguinte formação: Luizinho Duarte (bateria), Ítalo Almeida (piano), Heriberto Porto (flauta) e Miquéias dos Santos (baixo elétrico). Esse grupo manteve os ensaios e trabalhos durante os quatro anos entre a gravação do primeiro álbum Marimbanda e o segundo. A gravação se deu no estúdio no estúdio Ararena em 2004, sendo lançada em 2005. Segundo Almeida (2022), este disco foi gravado em dois dias, pois o grupo estava entrosado e tinha conseguido o apoio de uma lei de fomento cultural, a Lei 8.313, mais conhecida como Lei Rouanet. Por meio deste incentivo, puderam ter a dedicação necessária, sem preocupações financeiras para lançarem seu segundo disco.

---

<sup>17</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/album/5iPaVcFwfYz5mT01TUfJwd>, acessado em 16/09/2022.

A gravação deste disco contou também com a participação do músico Carlinhos Ferreira (clarinete) e Adelson Viana (acordeon), que gravaram a faixa 7, de título “Manhã”. Neste álbum, há 13 composições, sendo oito são de Luizinho Duarte, duas de Ítalo Almeida, além de músicas de grande conhecimento popular, como Maracangalha, de Dorival Caymmi, e Que nem Jiló, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Destaco, deste álbum, a composição “Frevo agoniado” de Ítalo Almeida, dedicada a Luizinho como forma de desafio. Almeida (2022) observa o dinamismo de Luizinho na bateria e sua forma ímpar de tocar ritmos como o frevo, no qual “ele conseguia fazer a caixa do frevo apenas com a mão esquerda”. Dessa forma, Ítalo Almeida concebeu essa peça como um desafio para ele tocar o frevo com vassourinha. É uma composição de andamento rápido, dividida em duas levadas: o frevo e a marcha-rancho, com o frevo de andamento ligeiro e a marcha-rancho lenta e contrastante.

**Figura 2** - 2º CD do grupo instrumental Marimbanda, Tente Descobrir, 2005.



Fonte: Música Brasileira<sup>18</sup>

Este disco foi muito elogiado pela crítica, sendo lançado também no Japão, divulgando a cultura brasileira nesse país. Após a gravação do disco, o grupo fez turnê em São Paulo e Rio de Janeiro, sendo que Almeida (2022) observa que o grupo causou espanto

---

<sup>18</sup> Disponível em <https://musicabrasileira.org/marimbanda-tente-descobrir/>, acessado em 16/09/2022.

por onde passava, gerando curiosidade nos músicos e dos produtores, que perguntavam "Vocês vêm de onde? Onde é que vocês estavam? Que escola é essa que tem lá no Ceará?", pois "a gente chegou lá com um nível de interação e sincronia muito alto". O grupo ensaiava de duas a três vezes por semana, geralmente no período da tarde, entre às 13h e 19h: "a gente amava fazer aquilo ali, era uma diversão". Sobre o repertório abordado e as composições de Luizinho, Ítalo Almeida afirma que "são músicas que as pessoas que não são da música instrumental gostam de ouvir". Ele dá o exemplo de terem tocado no Circo Voador, localizado na Lapa, Rio de Janeiro, que em dias de quarta-feira tocava música instrumental, no qual, de acordo com ele, o público era formado por universitários de diferentes cursos, que "não tinham nada a ver com a música instrumental", mas que "vibravam eufóricos" com a música da Marimbanda.

O grupo sofreu mais uma mudança, quando Almeida (2022) decide sair, pois "os trabalhos com a Marimbanda começaram a chocar com outros trabalhos e projetos pessoais", prejudicando a agenda da Marimbanda, "por ser um grupo instrumental já tinha certa dificuldade em agendar shows", como ele observa.

O terceiro álbum da Marimbanda, intitulado "Caminhar", foi lançado em 2020, com 14 faixas, sendo treze de autoria de Luizinho Duarte. Com a saída de Ítalo Almeida, Thiago Almeida passou a integrar o grupo como pianista, participando da gravação deste CD e de outros trabalhos com o grupo. O disco conta com a participação de Carlos Malta (flautas) em Duarteana, Ricardo Herz (violino) em Eu quero baiãozar e Alisson Pereira (clarinete) em Joaquim no Choro (DISCOGRAFIA<sup>19</sup>, 2022). Foi lançado nas plataformas digitais e, como forma de homenagear o integrante Thiago Almeida, também foi lançado em CD físico (PORTO, 2022).

---

<sup>19</sup> Disponível em <https://www.marimbanda.com.br/discografia>, acessado em 16/09/2022.

**Figura 3** - 3º CD do grupo instrumental Marimbanda, Caminhar, 2020.



Fonte: Música Brasileira<sup>20</sup>

Neste álbum, percebe-se um encontro de dois músicos formidáveis, Thiago Almeida e Luizinho Duarte. Segundo Ítalo Almeida (2022), são “dois músicos que soam orgânicos”, sendo que essa parceria mudou a sonoridade do grupo. Podemos observar essa desenvoltura na música “Tudo Vem”<sup>21</sup>, peça que trata ritmicamente de dois ritmos nordestinos: o maracatu na parte “A” e o baião na parte “B”, além de seções improvisatórias, nas quais a melodia é tocada pelo flautista e em alguns momentos dobradas pelo piano. O contrabaixo faz a condução, por vezes tocando notas agudas que, ao som do *fretless*, soam “molhadas”. Sobretudo, durante a improvisação do pianista, percebe-se a intenção do improvisador brincar com a rítmica, fazendo subdivisões e desenvolvendo-as; em dado momento (2:59 a 3:07), ele desprende-se do pulso, fazendo figuras rítmicas livres, nas quais os valores temporais não têm uma unidade de tempo padrão (SILVEIRA, 2018. p. 164). O diálogo imersivo entre os instrumentos é notado durante toda a gravação, um conduzindo e “provocando” o outro, como afirma Luizinho Duarte (2022): “Eu tocando com o Thiago é uma maravilha, porque ele

<sup>20</sup> Disponível em <https://musicabrasileira.org/artists/marimbanda/>, acessado em 16/09/2022.

<sup>21</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=AO90k\\_ZLniw](https://www.youtube.com/watch?v=AO90k_ZLniw), acessado em 16/09/2022.

brinca mesmo com a coisa”, criando assim uma interação muito singular. A segunda seção de improviso fica a cargo de Heriberto Porto, na qual ele desenvolve motivos melódicos explorando efeitos timbrísticos do instrumento, com notas longas preparando para a retomada do tema, que é reapresentado finalizando uma coda, característica de muitos arranjos de Luizinho.

A peça de autoria de Thiago Almeida para este álbum chama-se “Duarteana”, sendo mais uma das composições feitas pelos integrantes do grupo como uma dedicatória a Luizinho, somadas àquelas que foram registradas nos outros álbuns: Luiz da Arte, de Júnior Primata, Samba nº 1 e Frevo Agoniado, de Ítalo Almeida e Duarteana, de Thiago Almeida, já citadas.

A Marimbanda tem sido extremamente importante na difusão da música instrumental no Ceará. O grupo foi encarregado de participar do primeiro Festival de Música da Ibiapaba, um importante festival de música do estado do Ceará que acontece anualmente desde 2004. O grupo viajou pelas cidades da serra de Ibiapaba, divulgando nas rádios locais os *workshops* musicais que aconteceram nas localidades. Ítalo Almeida (2022) lembra, bem-humorado, que, entre o público que participava, sempre havia músicos de banda de forró, “que diziam: isso pra mim não é forró não”. Luizinho explicava então a história da rítmica das levadas, pois havia tocado com nomes do calibre de Dominginhos, fazendo-se assim um difusor daquela concepção rítmica.

Além dos discos gravados com a Marimbanda, Luizinho Duarte gravou o CD *Garimpo*, no ano de 2009, no qual explorou suas composições. Como o nome sugere, trata-se de um repertório escolhido pelo compositor, com obras pessoais que lhe traziam uma forte memória afetiva. Este álbum teve a participação de músicos de grande representatividade na música cearense, como Adelson Viana, Adriano Giffoni, Ítalo Almeida, Carlinhos Ferreira e Cristiano Pinho. Apesar de ter sido lançado como um trabalho paralelo ao quarteto Marimbanda, contou com a participação de alguns músicos do mesmo, como Ítalo Almeida e Heriberto Porto. O título deste álbum inspirou Alves (2017) a catalogar a obra deste compositor em seu trabalho de conclusão de curso de licenciatura da Universidade Estadual do Ceará, o qual recebeu o título de “Garimpendo sons: Catalogação das composições de Luizinho Duarte”.

**Figura 4:** CD instrumental de Luizinho Duarte, Garimpo, 2009.



Fonte: Música Brasileira<sup>22</sup>

A forma particular de tocar de Luizinho Duarte ganhou repercussão internacional, recebendo grande reconhecimento como baterista e sendo convidado a ministrar workshop na Bélgica em 2009, onde também fez shows com seu grupo Marimbanda, a convite da Associação dos Músicos de Jazz da Bélgica. Marcando um período de grande repercussão internacional, fizeram uma turnê pela Europa neste mesmo ano, com shows em festivais de música e palcos de grande renome como: Altitude Jazz Festival, Casino Barrière Briançon, Casa de jazz Le Comptoir du Jazz e no Casino Andernos le Miami (MEMORIAL, 2022, p.6).

Luizinho Duarte foi sempre solidário e atencioso com os que se aproximavam dele por meio da música. Ao investigar a obra do compositor, conversei com amigos que tínhamos em comum e percebi que ele sempre compartilhava suas composições com colegas, algumas vezes por partituras, passando mais recentemente a compartilhar também áudios via *Whatsapp*, devido à sua condição física, que o impossibilitava nos últimos anos de passar muito tempo redigindo suas composições no computador, como fizera em anos passados. Esta era uma forma que encontrara para disseminar sua música e incentivar a criação de grupos instrumentais e composições originais entre seus colegas.

---

<sup>22</sup> Disponível em <https://musicabrasileira.org/luizinho-duarte-garimpo/>, acessado em 16/09/2022.

Luizinho Duarte também participou de outros grupos instrumentais, seja como compositor, músico ou também fomentador: Metalira Big Band, Gargalhada Choro Banda, Spok Frevo, Epifania Cariri, Só com Z, Herculano, Orquestra de Barro de Cascavel (Uirapuru), Sarabanda.

Além de seu trabalho com a música instrumental e gravações com artistas nacionais, Luizinho Duarte se dedicava a ensinar sobre esse gênero de música que era tão importante para ele. Foi por meio dessa relação de aluno e professor que o conheci. Particpei do projeto Crescer com Arte, um projeto da Prefeitura de Fortaleza dedicado a acolher crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, no qual desenvolvíamos trabalhos com artes visuais e música, na tentativa de diminuir as desigualdades sociais por meio da arte. Além de professor, ele atuou como coordenador deste projeto por oito anos. Muitas vivências musicais significativas surgiram por meio deste projeto, como a gravação de um CD, com composições de nomes importantes da música local como Fagner, Belchior e Nonato Luiz, além das composições instrumentais de Luizinho, que criou arranjos para esse álbum e para os shows que eram trabalhados com a dedicação de todos os envolvidos.

Algo importante desta época que ficou guardado na minha memória e na de muitos colegas foi as histórias que compartilhava a cada ensaio e sobre aquilo que ele chamava de “fome de música”, que ele descrevia como um impulso que algumas pessoas tendem a sentir pela música, uma espécie de atração, que também afetava sua perspectiva pedagógica e seu trato com a música.

Seus trabalhos e o respeito à sua pessoa no meio musical cearense rendeu-lhe um título de Doutor Honoris Causa no ano de 2003, concedido pela Universidade Estadual do Ceará. Em 2020, foi mais uma vez reconhecido, desta vez pela Secretaria do Estado do Ceará, com o prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará (MEMORIAL, 2020, p.2).

Além do Projeto Crescer com Arte e da Orquestra de Barro de Cascavel (Uirapuru), Luizinho Duarte atuou com frequência como professor em outros locais, como nos festivais de músicas que se estendiam comumente no período de férias letivas ou feriados prolongados. Esses festivais tinham aulas ministradas durante a manhã e tarde, geralmente por uma semana, e, durante às noites, havia shows musicais tanto dos professores quanto dos alunos, como o caso dos Festivais de Música na Ibiapaba, os Festivais de Jazz e Blues de Guaramiranga e o Festival Choro Jazz, em Fortaleza e Jericoacoara. Luizinho Duarte foi uma participação sempre marcante nesses festivais como professor de percussão, de bateria e de prática de conjunto, além de sempre ser um dos grandes nomes da noite nas apresentações musicais.

Durante o período de pandemia, que se iniciou em 8 de maio de 2020, Luizinho Duarte procurou manter-se atento às normas de distanciamento social, mas não deixando de fazer aquilo que lhe dava imenso prazer: compor. Mostrava-se atento aos aspectos políticos atuais e até mesmo isso era motivo de inspiração, compondo a peça de título “Cuidado com ele”. Com as medidas de isolamento sendo afrouxadas, ele voltou aos palcos com a Marimbanda com o espetáculo “Cuidar de nós”, no Cineteatro São Luiz, no dia 26 de setembro de 2021 (FURTADO<sup>23</sup>, 2021), uma volta emblemática com um show consciente, que era relacionado ao momento vivido por todos, levando esse cuidado social para sua música instrumental. Meses depois, Luizinho Duarte faleceu aos 68 anos, no dia 28 de abril de 2022, de uma doença pulmonar. Seu último registro musical aconteceu no dia 22 de abril, no Centro Cultural Banco do Nordeste<sup>24</sup>, um show-depoimento intimista no qual ele contou muito sobre suas vivências musicais.

Este breve recorte biográfico sobre a vida e obra do multi-instrumentista e compositor Luizinho Duarte versou sobre diversos aspectos do mesmo que estão para além do som, com um sentido especial para os que conviveram com ele e procurando registrar e repassar para gerações futuras a afetividade com a qual ele era visto no seu meio musical. A música virtuosa de Luizinho Duarte, que também é de caráter simples e acessível, como afirma Ítalo Almeida (2022), desperta a curiosidade mesmo daqueles que não tenham uma iniciação musical formal e que acabam envolvidos e influenciados por seus ritmos contagiantes. Esse capítulo também foi um gesto de gratidão ao inesquecível Luizinho Duarte, por seus ensinamentos como professor e por sua companhia como amigo.

---

<sup>23</sup> Disponível em <https://www.tapisrouge.com.br/cineteatro-sao-luiz-retoma-shows-presenciais-com-apresentacao-da-marimbanda-neste-domingo/>, acessado em 16/09/2022.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dXdRRbPGYZY>, acessado em 16/09/2022.

#### 4 Entrevistas com seis pianistas-arranjadores

As entrevistas com os pianistas tiveram início no dia 29 de novembro de 2021. Ao total, foram entrevistados 6 pianistas - André Mehmari, Hercules Gomes, Salomão Soares, Gilson Peranzetta, Thiago Almeida e Uaná Barreto -, nomes que estão diretamente ligados à prática do piano solo e, sobretudo, à execução de arranjos originais, seja de suas próprias composições ou de outros compositores. Todas foram feitas de forma síncrona, por meio do Google Meet; por vezes, optou-se por tirar dúvidas pontuais específicas utilizando o aplicativo WhatsApp.

É importante salientar que todos os entrevistados são nomes de destaque na música instrumental brasileira, com trabalhos relevantes ligados à elaboração de arranjos; por exemplo, Gilson Peranzetta conta com 51 álbuns gravados de música instrumental (BASTOS, 2018, p. 163). Paralelamente a isso, tem inúmeras gravações e arranjos para artistas como Ivan Lins, com quem firmou parceria durante décadas. André Mehmari certamente é um dos nomes de maior destaque nacional e internacional da atualidade, com 48 álbuns gravados (MEHMARI, 2022); seus arranjos incluem diferentes formações, desde piano solo até instrumentação para grandes orquestras. Hercules Gomes, natural de Vitória (ES), de formação acadêmica, fez bacharelado em música popular na Unicamp, onde também estudou música erudita. Tem 3 discos gravados e atualmente é um pianista de grande visibilidade, com um trabalho direto com a música instrumental, com shows e concertos em importantes festivais nacionais e internacionais como “o XV CCPA Jazz Festival, em Assunção (Paraguai); o 25º Festival Internacional Jazz Plaza, em Havana (Cuba); e o Festival de Piano no Centro Cultural Kirchner, em Buenos Aires (Argentina)” (V ENCONTRO INTERNACIONAL DE PIANISTAS DE PIRACICABA, 2018).

Salomão Soares, paraibano, é pianista e tecladista com uma intensa agenda de trabalhos instrumentais de diferentes formações como piano solo, trio e em duo com a cantora Vanessa Moreno. Além de ministrar aulas em festivais tem seu próprio curso online, Piano Rítmico (SOARES, 2020). Thiago Almeida é compositor e multi-instrumentista, natural de Fortaleza (CE), e, entre seus trabalhos, destacamos o álbum para piano solo *Permanências* (2019), no qual aborda suas composições inspiradas na obra do poeta Manoel de Barros. Destacamos também seu trabalho no quarteto de música instrumental Marimbanda, que tem como fundador Luizinho Duarte, compositor que motivou a origem deste trabalho. Uaná Barreto, paraibano, bacharel em piano pela Universidade Federal da Paraíba, atua no cenário

musical gravando e tocando com artistas nacionais e internacionais, assim como elaborando arranjos para diferentes formações musicais. Destacam-se entre seus trabalhos o grupo instrumental Alamiré e seus arranjos para piano solo publicados pelo Instituto Piano brasileiro.

#### 4.1 O conceito de arranjo

Buscou-se com as entrevistas capturar como os pianistas entrevistados entendem o conceito arranjo, entre outros termos que o circundam. Visto que, como aponta Lima (2003, p. 14), Bastos (2018, p.25) e Aragão (2001, p. 10), há uma certa divergência sobre o que pode ser considerado arranjo, mesmo em dicionários específicos de música como Zahar (1985, p.22), que define arranjo como: “adaptação de composição para um instrumento ou grupo de instrumentos diferente do pretendido pelo compositor. Uma transcrição é um arranjo feito usualmente com maior cuidado.” Já o dicionário Oxford, de autoria de Michael Kennedy (1994, p.41), define arranjo como uma “adaptação de uma peça para um meio musical diferente daquele que se tinha originalmente”, causando certa confusão quando comparamos com o verbete descrito por Zahar (1985, p.22), este pontua que ocasionalmente uma transcrição seria uma “simplificação”, considerando-a como um sinônimo de arranjo. Nota-se a inconsistência referente ao termo arranjo, reafirmando assim a importância de se esclarecer os limites do que este significa. Nesse sentido, dentre os diversos pontos abordados sobre arranjo, buscou-se entender como os entrevistados observam os limites do que é o mesmo, a fim de que o diálogo possa ser analisado e embasar futuras discussões acerca do tema.

O conceito do que é um arranjo pode variar um pouco, de acordo com cada músico. Independentemente disso, André Mehmari (2022) comenta sobre a relação umbilical que existe entre a prática do improviso, um arranjo e uma composição. O improviso “pode ser o seu próprio fim” ou “um veículo para eu chegar em uma ideia”, sendo que esta pode depois ser “sedimentada como uma composição ou como um arranjo.” Desta forma, “o improviso é uma espécie de preliminar da criação tanto de uma composição como de um arranjo.”

Como mencionado anteriormente, existe também a diferença entre um arranjo fechado – com tudo minuciosamente definido e redigido em uma partitura – e um arranjo aberto, que pode permanecer apenas em forma de registro sonoro. Ambas formas têm seu valor e podem influenciar outros músicos que aspiram fazer seus próprios arranjos, mas o arranjo fechado permite que outros pianistas possam tocar algo que talvez não tivessem capacidade de conceber ou realizar sozinhos, permitindo-lhes inclusive aprender técnicas que

então poderão usar em outras peças, tendo-as como referência para elaboração criativa original (KLEON, 2013, p.43). Já o arranjo aberto, como Salomão Soares (2022) afirma, tem justamente a vantagem de permitir que a peça seja interpretada de modo distinto a cada vez, deixando o pianista mais à vontade.

A prática do arranjo fechado é adotada por Hercules Gomes (2022), Uaná Barreto (2021) e Salomão Soares (2022), sendo que o primeiro inclusive disponibiliza as partituras de seu arranjo por meio de seu sítio eletrônico. Já Gilson Peranzetta (2022) diz que não tem interesse em passar seus arranjos para o papel, justamente para que eles não “sejam sedimentados na partitura”, pois ele aprecia a “mobilidade saudável” de seus arranjos existirem apenas de forma sonora. Ele pode até escrever um arranjo inicial de um tema, porém ele utiliza este arranjo escrito apenas como ferramenta para realizar outros arranjos sonoros que misturam elementos do improviso. André Mehmari (2022) também demonstra relutância em transcrever seus arranjos, também por considerar “a escrita musical castradora”, sendo a “partitura absolutamente fechada e formalizada como uma algema.” Tais fortes metáforas demonstram bem o dilema do arranjador e de sua importância tanto para o público como para outros pianistas, que poderiam se beneficiar de transcrições exatas, mas que, ao mesmo tempo, podem ter suas criatividade tolhidas por tal método, se for utilizado unicamente e de forma acrítica.

#### 4.2. Arranjo e/ou recomposição

Outra maneira de se entender a essência de um arranjo é estabelecendo os limites do que se pretende mudar. Pode-se observar um paralelo entre música e linguagem, ambos podendo gerar materiais de sentido generativo que podem ser também desconstruídos sem perder o seu sentido original, como motivo, frase, forma, sendo um consequência de um gradativo desenvolvimento do outro, acrescentando-se ou omitindo-se partes intervalares ou de caráter métrico-rítmico (JOURDAIN, 1998, p. 352; SCHOENBERG, 1990, p. 37 ).

Alguns pianistas, como Hercules Gomes (2022), preferem arranjos que não fujam demais da essência da composição original. Ele compara os arranjos que faz com as “transcrições” que o pianista russo Vladimir Horowitz fazia de trechos de ópera, “deixando a música mais complexa, utilizando toda a textura do piano.” Gilson Peranzetta (2022) afirma a importância de mostrar que o arranjo “não vai macular a linha melódica” da música original; ele também gosta de utilizar elementos retirados da melodia para a elaboração de suas introduções. Porém, ele se permite realizar mudanças harmônicas, por exemplo; uma anedota

que conta é quando tocou seu arranjo de “Garota de Ipanema” para Tom Jobim, que bem-humoradamente disse a ele: “puxa, por que eu não conhecia isso, eu iria ganhar tanto dinheiro com essa harmonia.” Ao mesmo tempo, ele menciona que as mudanças harmônicas que gosta de realizar têm como objetivo principal enfatizar a beleza original da melodia.

Sobre esta discussão, André Mehmari diz que o aspecto mais importante de um arranjo é “capturar o espírito da música,” podendo, desta forma, “transmitir o afeto, a essência mais profunda” daquela obra. Ele também cita a importância dos arranjos serem “pinturas sonoras em torno da canção e da letra”, dessa forma reforçando musicalmente aquilo que a obra expressa verbalmente, quando o faz. Assim como Peranzetta (2022), Thiago Almeida (2022) também enfatiza a importância de “não errar a melodia”, mas mantê-la firme na mente enquanto o pianista explora ao instrumento as possibilidades do arranjo. Ao mesmo tempo, ele parece se situar em um ponto oposto no espectro fidelidade versus originalidade, pois afirma gostar de fazer arranjos improvisados de inúmeras maneiras diferentes; a confiança dele em executar um arranjo não vem de tocá-lo sempre da mesma maneira, mas sim do prazer de continuamente “quebrar o brinquedo e refazer de novo,” experimentando a cada vez novas técnicas e ideias, para poder “modificar completamente a música, entregá-la como uma outra.”

#### 4.3. Estratégias na elaboração de arranjos

Ao discutirmos o próprio conceito do que é um arranjo – assim como sua tênue fronteira com as práticas de improvisação e de composição –, já começamos a vislumbrar algumas estratégias destes pianistas sobre como eles realizam seus arranjos. Todos os pianistas entrevistados têm em comum a adoção de um método intuitivo de se fazer arranjos, utilizando elementos principalmente retirados da prática da improvisação. Salomão Soares (2022) comenta sobre a inter-relação entre improviso e arranjo, sendo que este geralmente origina-se daquele. Ele reforça a importância de primeiramente se “aprender muito bem a obra original,” o que vai permitir que o pianista obtenha suas ideias durante a prática do improviso. Porém, se as ideias surgem em um plano conceitual mas “você não tiver uma técnica tão aprimorada, você vai levar um tempo a mais até você conseguir tocar o que você está imaginando, [pois] muitas vezes a cabeça da gente pensa em coisas mirabolantes, mas falta dedo, falta técnica.” O descompasso entre as ideias e sua expressão ao instrumento também é citado por Mehmari (2022), que diz que, “se você chega a um momento em que a

técnica não alcança a sua ideia, esse é o problema então. A técnica tem que estar sempre caminhando junto com o processo criativo e evolutivo de cada artista.”

A diferença entre o arranjo no campo das ideias e o arranjo realizado ao piano também é comentada por Thiago Almeida (2022), que diz que “o que pinta na sua cabeça é sempre muito distante”, mas “quando você bota as mãos” no piano, “uma espécie de realidade se apresenta”, algo que é conectado com suas habilidades técnicas ao instrumento. Além das dificuldades de transformar as ideias na prática, o momento inicial da elaboração de um arranjo pode ser o momento de maior dificuldade para um arranjador. Uaná Barreto (2021) comenta que esta dificuldade – algo que ele chama de “pedra no sapato, uma incógnita” – tende a ser causada pela necessidade de se trazer inúmeros elementos para um único instrumento, especialmente considerando-se os elementos rítmicos típicos da música brasileira.

#### 4.4 Improvisação como instrumento da criatividade

Para que a improvisação flua e permita que o pianista descubra novos elementos para seu arranjo, além de ser necessária uma boa técnica pianística, outro elemento mencionado por todos os entrevistados de forma enfática foi a necessidade de se ter uma grande bagagem musical. Uaná Barreto (2021) enfatiza a importância do estudo e do conhecimento de vários estilos e compositores, para que tenhamos um vasto repertório de ideias à disposição. “As estratégias vão surgindo ao longo do caminho,” ele diz, comentando também sobre seu desejo recorrente de realizar alterações rítmicas, um elemento marcante no seu método de fazer arranjos, além de utilizar rearmonizações e eventuais adições de contrapontos.

De forma similar, Thiago Almeida (2022) cita a importância de se ter um “arsenal” de ideias de diversas origens que vão dar “alicerce” para seus arranjos. Ele comenta, por exemplo, sobre como ideias vindas de Mozart podem surgir do nosso “imaginário coletivo” e serem usadas para dar um efeito “divertido, saltitante” a um arranjo, ou como você pode “deixar embolar os graves” com o pedal direito para criar efeitos que sugerem uma trilha sonora de filme. Ele também diz que um arranjo pode parecer surgir da improvisação de forma intuitiva, de momentos em que “você alcança o transe, parece que suas mãos que estão tocando aquilo que você está ouvindo,” porém essa intuição só existe por ter sido alimentada pela bagagem de ideias que o pianista traz consigo.

Alguns pianistas gostam da prática de realizar transcrições de arranjos de outros, algo que pode servir de fonte de inspiração; outros, como André Mehmari e Salomão Soares,

dizem não utilizar desta prática. Porém, independentemente do pianista ter o desejo de realizar transcrições de outros, Salomão Soares (2022) diz que “a audição é o processo mais valioso”, pois permite que ele(a) possa captar ideias de diferentes fontes. Hercules Gomes (2022) concorda que o aprendizado do processo de se fazer arranjos necessita “de copiar muito, de muita bagagem, muita referência.” Isso, inclusive, é o essencial para se desenvolver um estilo próprio, algo que “não brota do nada”, segundo ele, mas sim da convergência de muitas influências. A necessidade de uma bagagem eclética também é reforçada por Mehmari, que menciona ser um “misturador incorrigível”, podendo unir “ideias absurdas” e influências de “Chopin, Chico Buarque, Beethoven, John Lennon” em um arranjo, fazendo “um caldeirão de fusões.”

Na prática, os métodos da maioria dos pianistas-arranjadores têm certa similaridade, ao iniciarem seu processo com o aprendizado fiel da melodia, anotada com suas cifras originais, e prosseguirem fazendo diversas improvisações, incorporando os melhores elementos que surgem deste processo aos seus arranjos. Hercules Gomes (2022) menciona como, após ter essas “ferramentas mais interiorizadas,” ele passa a tocar diversas vezes a peça, geralmente gravando seu estudo no celular, para poder registrar as ideias que surgem, gradualmente chegando ao resultado final do arranjo, que é então transcrito apenas ao final do processo.

Gilson Peranzzetta (2022) afirma que, além da importância da bagagem musical, o arranjador também precisa perder o medo de utilizar tentativa-e-erro como método de obtenção de bons resultados: “um dia, um menino me perguntou: ‘Gilson, como eu faço para fazer improvisação? Porque eu já comprei vários livros’. Eu disse a ele: ‘vou te dar duas dicas, duas técnicas: deu certo, maravilha; não deu certo, tenta de novo.’ ” Dessa forma, podemos perceber a importância de desmistificar as práticas da improvisação e da realização de arranjos. Músicos iniciantes tendem a achar que tudo o que surge da cabeça de um pianista experiente já é o resultado final, sem perceberem que existem muitos esboços que foram descartados ao longo do caminho de cada um. Como André Mehmari (2022) diz, “o arranjo pode resultar em um caminho que não me agrada, que eu posso descartar e então pegar outro caminho. Isso faz parte também do processo criativo.” Similarmente, Hercules Gomes (2022) afirma que seus arranjos nascem e vão sendo transformados durante gravações, chegando a suas formas finais às vezes apenas depois de anos neste processo.

Quando discutimos o “como” se fazer arranjos, também podemos pensar em alguns aspectos estilísticos. Há pianistas que parecem ter maior prazer em explorar as características

intrínsecas do seu instrumento; André Mehmari, por outro lado, diz que o fato de ser multi-instrumentista faz ele “pensar no piano orquestral, obtendo bastante inspiração que vem de outros lugares que não o teclado do piano.” Alguns arranjadotes preferem focar na realização de rearmonizações, outros na criação de alterações rítmicas, outros em prover uma combinação de elementos improvisatórios. André Mehmari (2022) critica o uso de “clichês formalizados” como mera substituição de acordes, por exemplo; o segredo do arranjo, ele diz, “é não se filiar a uma estética específica mas se diversificar o que você escuta e o que você estuda. É daí de onde vem o seu adubo musical, não vem só de uma linguagem musical, mas de vários lugares.”

#### 4.5. Razões para a criação de arranjos

Quando conversamos com os pianistas sobre o porquê da elaboração de arranjos, percebemos que as razões se dividem em fatores pessoais e na importância disso para a comunidade musical. Eles comentaram sobre o desejo pessoal e prazer intrínseco que existe em pegar uma canção de que gostam muito e transformá-la em algo que pode ser executado por apenas um pianista, mantendo sua essência enquanto também mostram outras possibilidades estilísticas. Hercules Gomes (2022) disse que, para ele, arranjos são “tão importantes quanto as composições que faço”. Estas podem até se confundir. Ele afirma, “quando eu faço um arranjo de uma música, eu sinto que me torno um pouco compositor, parceiro do compositor daquela música.” Ele comenta sobre a imensa “carência no Brasil de arranjos escritos para piano solo”, sentindo um prazer especial ao perceber que outros pianistas pegam seus arranjos disponibilizados em seu sítio eletrônico e fazem gravações deles, postando-as no YouTube. Ele considera que seus arranjos escritos contribuem justamente para que mais pessoas possam tocar este tipo de repertório “incrementado”, além de inspirar e instruir outros pianistas a realizarem seus arranjos também.

Essa importância de se “deixar um legado para os pianistas que estão chegando,” como Gilson Peranzetta (2022) disse, também é mencionada por outros. Apesar deles seguirem suas intuições e não terem tido muitos métodos formais que os ajudaram a aprender seu *métier* de arranjadotes, Uaná Barreto (2021) comenta sobre a carência de “material escrito de arranjos para piano na esfera brasileira,” opinião corroborada por Thiago Almeida (2022), que comenta sobre a utilidade que tais métodos poderiam ter tido em suas trajetórias pianísticas.

## 5 Exemplos das estratégias utilizadas pelos entrevistados em seus arranjos

Neste capítulo, recortes de arranjos dos entrevistados são utilizados para melhor demonstrar algumas técnicas e estratégias utilizadas por eles; desta forma, podemos observar “a habilidade do compositor [arranjador] em segmentos e unidades suficientemente amplos para reconhecer o processo de crescimento da obra em operação” (MATTOS, 2006, p.4). Estes trechos têm como finalidade nos ajudar a compreender procedimentos dos arranjadores que podem servir como fonte de inspiração e de aprendizado para futuros arranjos, por meio de sua análise e descrição. Pode-se observar que tais assuntos se relacionam com o eixo objetivo da criação de arranjos, conforme abordado no capítulo 2, pois o domínio de tais procedimentos é essencial para que uma ideia possa sair do plano imaginário e ganhar uma representação em forma de produto (arranjo), algo que pode acontecer também de forma autodidata.

Algumas das técnicas mencionadas neste capítulo, ressaltadas aqui a fim de observarmos e melhor compreendermos a sua utilização, incluem rearmonização, ornamentação, *Fills* (preenchimento), linguagem rítmica, auto acompanhamento, entre outros tópicos. Visto que trata-se de características e procedimentos distintos, tendo como ponto em comum a sua análise mediante conhecimentos de teoria musical, não usaremos um padrão único para a exposição de cada um dos recortes musicais.

### 5.1 André Mehmari - Famoso e Passeando com Nazareth

A ornamentação melódica consiste na técnica de “enriquecimento da melodia através do acréscimo de bordaduras, apojaturas, notas de passagem, etc”, criando embelezamentos ou variações da melodia, podendo também utilizar aumento ou diminuição dos valores rítmicos das notas originais (MATTOS, 2006, p. 21). Esta é uma das características cruciais em arranjos, visto que as ornamentações imprimem particularidades individuais de cada arranjador, de acordo com suas preferências pessoais (CERDA, 2006, p. 24). André Mehmari utiliza ornamentações melódicas com expertise evidente. Para uma breve análise sobre a utilização desta técnica, usaremos um fragmento da peça “Famoso”, de Ernesto Nazareth, pianista e compositor que é uma importante referência para Mehmari (2022). Pode-se observar na figura a seguir o fragmento da peça em questão, na versão original de Nazareth (Figura 5), para termos um parâmetro de comparação a fim de compreendermos a ornamentação utilizada por Mehmari (Figura 6).

Figura 6 - Fragmento da peça “Famoso” na versão original de Ernesto Nazareth (c. 1-8).

Fonte: Ernesto Nazareth (1997).

Ernesto Nazareth inicia a melodia com um arpejo ascendente na mão direita do pianista, que toca a melodia e faz o preenchimento da harmonia (*fills*) nas metades de cada tempo. Este preenchimento harmônico deve soar mais baixo do que a melodia, que está na voz aguda. O ritmo característico desta música é de um maxixe, apesar de estar escrito “tango” no cabeçalho da partitura (o motivo dessa nomenclatura será abordado adiante). A interpretação melódica e o acréscimo de possíveis ornamentações variam bastante entre os intérpretes. Há aqueles que procuram seguir a partitura conforme exatamente conforme ela é escrita; em contrapartida, a proposta do arranjo de Mehmani para a música de Ernesto Nazareth realiza nitidamente um reinventar da peça.

Na figura a seguir, foi feita a transcrição de um trecho do arranjo de Mehmani encontrado em seu álbum “Suíte Policarpo”<sup>25</sup>, a fim de analisar as estratégias utilizadas pelo mesmo.

<sup>25</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/track/2BfXBo7yXS1JMPUwUa30Hi>, acessado em 03/08/2022.

Figura 7 - Fragmento da peça “Famoso” na versão de André Mehmari (c. 1-19).

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  and a dynamic of *f*. It features a melodic line in the right hand with accents and a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The second system (measures 7-10) starts with a tempo of  $\text{♩} = 92$  and a dynamic of *dolce*. The right hand plays a steady eighth-note pattern, while the left hand has a similar pattern. The system concludes with a dynamic of *ff* and a tempo of  $\text{♩} = 60$ . The third system (measures 11-19) begins with a tempo of  $\text{♩} = 92$  and a dynamic of *mf*. It includes a *cresc.* marking and a fingering of 7 in the left hand. The piece ends with a dynamic of *mp* and a tempo of  $\text{♩} = 60$ .

Fonte: O autor.

Observamos a criação de uma introdução (c. 1-6) que utiliza diferentes regiões do piano, trazendo com essa abordagem a sonoridade do piano para um primeiro plano, com dinâmicas, acentuações e modificações métricas (mudança de andamento) bem definidas. O arranjador toca basicamente duas notas em oitavas diferentes (c. 1-4), com o ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia. A ideia presente na introdução foi possivelmente inspirada na peça original, conforme pode ser percebido na figura 6, aproveitando-se o fragmento do motivo melódico inicial.

A introdução criada por Mehmari contrasta com a primeira seção da música (c. 6 - 10); no compasso 11, Mehmari omite temporariamente a continuidade da melodia, resolvendo-a do quarto para o terceiro grau da escala apenas no final do compasso. A partir desse compasso (c. 10 - 13), retoma-se o clima criado pela introdução, percebendo-se a omissão da métrica, característica que é recorrente em seus arranjos. A seguir (c. 12 - 13), notamos uma ambientação contrastante, trazida pelo surgimento de notas estranhas à

tonalidade de Lá maior - no caso, o Si#, que é uma nota enarmônica da terça menor da tonalidade, “estranheza” causada pela utilização da terça menor em uma tonalidade maior, com um cluster de segunda menor no compasso seguinte. Também notamos a utilização de um arpejo em septina, antecedendo a retomada da segunda frase da música, que no original acontece de forma consequente, sem interrupções (Fig. 6, c. 4). Mehmari apresenta essa continuidade após a septina, a qual insere o Si# no acorde da tônica, retomando (c. 15) o caráter expressivo da primeira frase do tema. Notamos então, que além das modificações anteriormente descritas, Mehmari utiliza estratégias referentes à duração, como variações agógicas, variações de andamento e deslocamento da acentuação enfatizando os tempos secundários (MATTOS, 2006, p. 24). Há também mudanças mais profundas no caráter da peça, evidenciado pela transformação entre momentos distintos, utilizando mudanças de caráter expressivo, de textura e de gênero, criando contrastes entre as seções (MATTOS, 2006, p. 27).

Outro recurso que também é utilizado em composições, improvisos e arranjos é a citação. Esta se dá quando o músico faz menção de um trecho de outra composição, como homenagem ou mesmo como recurso técnico. Essa prática nem sempre faz uma citação literal com todos os elementos, podendo utilizar alguns elementos característicos que façam uma citação das ideias principais daquele fragmento. A funcionalidade dessa estratégia varia, podendo tomar um ar cômico, ou podendo ser uma dedicatória respeitosa a um outro músico. Diversos artistas renomados utilizaram essa estratégia, como por exemplo: Hermeto Pascoal, em sua peça “Fátima”<sup>26</sup>, cita duas peças durante a improvisação que fez em seu show em Montreux de 1979, citando as melodias de “Desafinado” (Tom Jobim) e “Tico-Tico no Fubá” (Zequinha de Abreu) no trecho que começa em 6’20”. Outro exemplo é Glenn Gould citando “Clair de Lune” de Debussy durante uma sessão de improvisação, em seu documentário “On the Record”<sup>27</sup>, corroborando com a prática da citação como fonte de inspiração e como uma forma de cruzamento de ideias de compositores e de outras referências.

O pianista André Mehmari adota essa estratégia como prática comum em seus shows, concertos, assim como em seus arranjos. A exemplo disso, na peça “Passeando com Nazareth”<sup>28</sup> (Fig. 7), Mehmari cita “Apanhei-te cavaquinho” de Nazareth (Fig. 8), fazendo claramente uma dedicatória ao mesmo, já evidenciada pelo título da obra. Um referencial

<sup>26</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=fvtI\\_h\\_nE1g](https://www.youtube.com/watch?v=fvtI_h_nE1g), acessado em 03/08/2022.

<sup>27</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=g0MZrnuSGGg>, acessado em 03/08/2022.

<sup>28</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=P7OPQidp8jQ>, acessado em 03/08/2022.

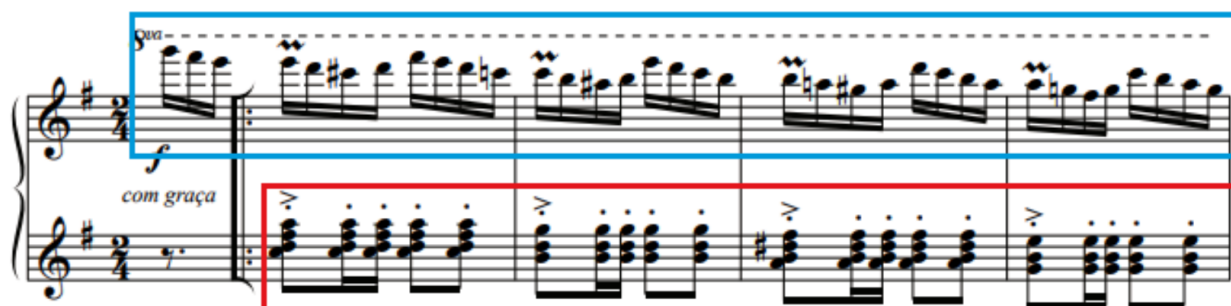
incontestável do piano brasileiro, Ernesto Nazareth certamente deve parte de seu reconhecimento ao fato de ter deixado suas peças de forma escrita (assim como Chiquinha Gonzaga também), permitindo, desta forma, que fosse estabelecido um legado por meio destes registros (partituras).

**Figura 8** - “Passeando com Nazareth” de André Mehmari, com com uma citação da música “Apanhei-te cavaquinho” de Ernesto Nazareth” (c. 158-159).



Fonte: Instituto Piano Brasileiro (2013?).

**Figura 9** - Música “Apanhei-te cavaquinho” de Ernesto Nazareth (a.c.1-4).



Fonte: Nazareth (2012).

No original (Figura 8), a música está na tonalidade de Sol maior e percebemos a particularidade da melodia ser tocada a partir do Sol 6, na última oitava do piano, enquanto que o acompanhamento da mão esquerda é feito na região média do piano, a partir do Dó 4. A divisão rítmica do acompanhamento sugere tratar-se de um maxixe, ritmo do qual Ernesto Nazareth foi um difusor de grande reconhecimento (TINHORÃO, 2013, p. 93), apesar da peça ser intitulada como polca no cabeçalho da partitura. Em sua obra, André Mehmari utiliza, com muita propriedade e coerência, uma citação alterada do tema da música “Apanhei-te cavaquinho” (Figura 7).

## 5.2 Hercules Gomes - Gaúcho, o Corta-Jaca

Hercules Gomes, em 2014, criou um arranjo da peça “Gaúcho, o Corta-Jaca,” de Chiquinha Gonzaga, em comemoração dos 100 anos de um evento que trouxe visibilidade para esta música. No início do século XX, o costume era de só se tocar obras eruditas no Palácio do Catete, antiga residência do Presidente da República; quando o Corta-Jaca foi apresentado lá, em 1914, isso causou grande polêmica. Ruy Barbosa foi um dos críticos mais horrorizados com a apresentação, afirmando publicamente que o Corta-Jaca era “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba” (Diário do Congresso Nacional, 1914, p. 2789). Na ocasião, a peça foi apresentada por Nair de Tefé ao violão, primeira-dama do país (como esposa do Presidente Hermes da Fonseca), que aumentou a visibilidade do gênero e contrariou a tradição de apenas ser tocada música tradicionalmente europeia no palácio.

O gênero da peça trata-se novamente de um maxixe, “ritmo que representou a versão nacionalizada da polca,” sendo que Chiquinha Gonzaga o intitulou como Tango Brasileiro, para garantir uma maior circulação das partituras (TINHORÃO, 2013, p. 71). No arranjo de Hércules Gomes, percebe-se que o pianista enfatiza o gênero, mantendo a célula rítmica distribuída entre as mãos, ainda que fazendo-o a seu modo. É possível perceber as linhas melódicas da “baixaria”<sup>29</sup>, elemento fortemente presente no choro. Na figura abaixo (Fig. 9), vemos que Hércules Gomes inicia a música com uma melodia no grave do piano, lembrando uma linha melódica típica do violão de 7 cordas.

**Figura 10** - Linha melódica grave (a.c. 1).



Fonte: Gomes (2018).

<sup>29</sup> De acordo com Alessandro Penezzi (2017) as baixarias “são melodias secundárias, ou contrapontos, realizadas tradicionalmente nos baixos” (p. 3), acrescentando a estas características a de serem improvisadas e tocadas na região grave do violão, tradicionalmente utilizando o violão de sete cordas.

Ao fazermos a comparação entre um trecho no original de Chiquinha Gonzaga e o arranjo de Hércules Gomes, podemos perceber a reelaboração de alguns elementos da música, inclusive com a criação de uma introdução (c. 1-9), que faz uso do padrão rítmico distribuído entre as duas mãos do pianista, apresentando uma interpretação de como soa o maxixe na concepção do arranjador (Fig. 10).

Figura 11 - Introdução (c.1-9).

The musical score for the introduction (measures 1-9) is presented in three systems. The first system (measures 1-4) begins with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 5-8) includes a *dim* (diminuendo) marking. The third system (measures 9) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is written for piano, with a treble and bass clef, and a key signature of one flat (B-flat major).

Fonte: Gomes (2018).

Entende-se o conceito de acompanhamento como a presença de um instrumento que faz apoio de “forma mais ou menos secundária” à presença de um executante principal, seja este um cantor ou outro músico (KENNEDY, 1994, p.19). É relevante ressaltar que o piano, devido à sua ampla tessitura, pode exercer tanto o papel secundário como primário, sendo este um grande desafio para pianistas e para quem se propõe em criar um arranjo a partir de uma peça para vários instrumentos, visto que deve condensar a melodia e o acompanhamento.

A mão esquerda, em arranjos de piano solo, geralmente realiza um acompanhamento com a interpretação rítmica do padrão estilístico da obra, com elementos que muitas vezes seriam característicos da sessão de percussão. Dessa forma, Marques (2018, p. 62) aconselha a observação e o estudo de percussão para que se possa transpor as características rítmicas

dessa sessão para o piano. Santos Neto (2016) corrobora, afirmando que a observação e compreensão dos ritmos ajuda a transpô-los para o universo de outros instrumentos, como o “violão (polegar sendo o surdo e os outros dedos o tamborim) [ou o] piano (mão esquerda – surdo, mão direita – tamborim)” (p. 5) . Assim, cria-se um *background* para a melodia, que comumente fica a cargo da mão direita do pianista, algo que, não sendo uma obrigatoriedade, é todavia uma convenção facilmente observável.

Para o acompanhamento de seu arranjo, Hércules Gomes (2022) afirma ter se baseado na influência de gravações de Tia Amélia, pianista que costumava usar esse tipo de acompanhamento, além de ter se inspirado em uma gravação de Altamiro Carrilho para a interpretação melódica, entre outras características. As figuras a seguir demonstram a diferença no acompanhamento original (Fig. 11) daquele utilizado por Gomes (fig. 12), que realiza um desenvolvimento das ideias e ritmos originais, utilizando também aberturas com intervalos de décima.

**Figura 12** - Condução rítmica da mão esquerda de Chiquinha Gonzaga (c.5-12).

Fonte: Gonzaga (1997)

**Figura 13** - Condução rítmica da mão esquerda de Hércules Gomes (c.14 - 17).

The image shows a musical score for piano, measures 10 through 14. The score is in 7/8 time and B-flat major. Measures 10-13 are highlighted with a blue box, and measures 14-17 are highlighted with an orange box. The dynamic marking 'mf' is present in measure 10.

Fonte: Gomes (2018)

### 5.3 Gilson Peranzetta - Bala com bala

O próximo exemplo trata-se do arranjo feito pelo entrevistado Gilson Peranzetta para a música “Bala com bala”<sup>30</sup>, de João Bosco e Aldir Blanc. Essa música foi regravada por diversos artistas, entre eles Elis Regina (LP Elis Regina, 1972, CDB-Philips), com arranjo de César Camargo Mariano, uma das influências mais citadas pelos entrevistados. Segundo Peranzetta (2022), a prática de tocar muitas vezes a música que você pretende arranjar é uma estratégia que ele utiliza como preparação para a elaboração do arranjo, para firmar a melodia, pois ele enfatiza que “a melodia é intocável”. Ele também utiliza como estratégia de arranjo a rearmonização, mudando acordes e a linha do baixo, assim “pensando na harmonia com a finalidade de valorizar a melodia”.

Para a música “Bala com bala”, Peranzetta (2022) também afirma ter pensado na sua vivência na ala de tamborins da Escola de Samba do Império Serrano do Rio de Janeiro como fonte de inspiração para esse arranjo. Essa relação de “transposição” rítmica de outros instrumentos para o piano foi uma estratégia bastante mencionada nas entrevistas. O ritmo da música original se enquadra como um samba, porém o arranjador afirmou que não queria que o arranjo soasse como um samba. Assim, destacamos algumas particularidades utilizadas no arranjo. Na figura a seguir, observamos a introdução do arranjo (Fig. 13):

<sup>30</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wdoUL-UBnIE>, acessado em 03/08/2022.

**Figura 14** - Introdução de “Bala com bala”, arranjo de Gilson Peranzetta (c. 1-6).

Fonte: Bastos (2018, p. 116). Editado pelo autor.

Peranzetta afirma que, na Introdução, optou pela sonoridade rítmica dos tambores, por influência de suas práticas percussivas acima citadas. Em destaque, observa-se duas características de fraseado melódico, com o uso de escalas distintas, onde a escala de Blues em Dó menor, em azul, que vem em movimento descendente a partir do Mib 5 (c. 1), Ré 5 (c. 2) e Dó 5 (c. 3), e a escala pentatônica de Dó menor, em laranja (c. 5-6). A influência do jazz e do blues na música brasileira, sobretudo na música instrumental, é bastante notória (PIEIDADE, 2005, p. 200; BASTOS, 2018, p. 39). A escala pentatônica é também bastante utilizada, visto que ela “descarta” notas que podem causar dissonância quando mantidas contra o acorde (LEVINE, 1995, p. 37; PEASE e PULLING, 1997, p. 41).

Comumente, o piano no samba tende a tocar a levada característica na mão esquerda, como ensinado por alguns pianistas em cursos voltados à pedagogia do instrumento:

**Figura 15** - Exemplo de acompanhamento de Samba (c. 1-4).

Fonte: Soares (2020)

Para a primeira parte da música, Peranzzetta utiliza contratempos na mão esquerda e uma rearmonização, a fim de soar diferente da gravação de João Bosco (PERANZZETTA, 2022). Na figura a seguir (Fig. 15), observamos a rearmonização de Peranzzetta com o ritmo em contratempos. Ele afirma que, “por estar sozinho fazendo a melodia e ter que fazer o swing de samba” (Peranzzetta, 2022, p. 6), decidiu fazer uma mão esquerda mais trabalhada para a parte “A”, afastando-se do acompanhamento “padrão” de piano solo, como visto na figura acima (Fig. 14).

A rearmonização da música se deu na parte “A” (Fig. 15), com intervalos de quintas com movimentos de segundas maiores e menores na mão esquerda (c. 4-6) tocadas de forma sincopada (SANDRONI, 2012, p. 10 ; BASTOS, 2018, p. 96). Outra característica desse arranjo de Peranzzetta é a seção de improvisação (*Chorus*) que ele faz após a exposição do tema, prática bastante comum, sobretudo no jazz.



Na figura acima, é possível notar que Peranzzetta utiliza notas da escala cromática (c. 29-30) para fazer os preenchimentos na linha melódica intermediária, enquanto o baixo mantém uma ativação rítmica e a melodia na voz superior segura notas longas em sua execução.

#### 5.4 Salomão Soares - Bozinho Universal

O exemplo a seguir, a peça Bozinho Universal, foi composta por Salomão Soares, que depois realizou um arranjo diferente da mesma, o qual foi gravado em 2016 no BRC ESTUDIOS. De acordo com Soares (2022), essa música foi inspirada no pianismo de Hermeto Pascoal, multi-instrumentista que é um dos nomes mais mencionados como influência dentre os seis pianistas entrevistados. De fato, Silva (2017) aponta Hermeto Pascoal como um formador estilístico, no que veio a ficar conhecido como “escola do Jabour” (p. 5)<sup>31</sup>. Algumas das características que podemos observar nesta peça de Salomão Soares é uma textura com uma harmonia densa, poliacordes, polirritmia e um preenchimento harmônico (*fills*) bastante ativo, uma das características marcantes da performance deste pianista.

Salomão Soares também demonstra um profundo conhecimento sobre as práticas rítmicas ao piano, sendo seu curso online “Piano Rítmico” (2020) uma das referências presentes neste trabalho. Para Jourdain (1998, p. 202), “o ritmo surge da compreensão, e não da pulsação”, o que denota certa liberdade para desenvolvê-lo com diversas possibilidades, como subdivisões rítmicas, uso de síncope, deslocamento rítmico, entre outros artifícios. Wisnik (1989) aponta que “a música européia se juntou com a africana no território das Américas, (...) [produzindo] uma extraordinária força multiplicadora (...) [e criando] experiências de tempo musical de uma grande complexidade e sutileza” (p. 55).

Ao uso “simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes” dá-se o nome de polirritmia (COLLURA, 2009, p. 35). Esta pode se apresentar de diversas formas como veremos a seguir nesta peça de Salomão Soares. Na introdução, a polirritmia se apresenta na relação entre as duas mãos. Nos primeiros compassos é estabelecida uma *time-line*<sup>32</sup> (linha-guia) no grave (Fig. 16); a seguir, a mão direita do pianista faz uma improvisação

---

<sup>31</sup> “...rótulo para aqueles grupos de música instrumental que tomam a música de Pascoal como importante referência estética” (SILVA, 2017, p. 4).

<sup>32</sup> sequência rítmica que têm “predileção por fórmulas assimétricas” podendo se repetir por diversos compassos (SANDRONI, 2001, p.19).

rítmica que se constrói com acordes de dissonâncias densas e contrastes polirrítmicos (2 contra 3), finalizando a introdução com um glissando na mão direita.

**Figura 18** - Introdução com utilização de *time-line* (c. 1-2).



Fonte: cedido pelo compositor (SOARES, 2016).

Na seção “A” da música, nota-se a inserção de vozes intermediárias fazendo preenchimento em *clusters* nos contratempos. A polirritmia é mantida na seção “B” com a diferenciação harmônica, com os acordes sendo distribuídos com maior quantidade de notas na mão direita em relação à parte anterior.

No compasso 26, há uma interrupção da polirritmia, no qual é feito um arpejo do acorde B7M(#5); o fato de neste momento apresentar uma exceção rítmica faz com que o arpejo citado ganhe ênfase no diálogo expressivo da peça. A polirritmia de característica 2:3 é retomada por mais cinco compassos. No compasso 32, há uma mudança de andamento, além da inversão da polirritmia entre as mãos para 3 contra 2.

Na seção “C”, ocorre uma diminuição da atividade rítmica, novamente levando a peça para um novo clima e preparando para a seção “D”. Nesta, há uma alternância métrica, com oito compassos predominantemente de colcheias nos compassos ímpares e a polirritmia 4:3 nos compassos pares. Nos quatro últimos compassos desta seção, a polirritmia 4:3 é mantida, harmonicamente se evidencia o uso de poliacordes, nos quais a mão esquerda do pianista toca o acorde de C#7(#9) mantendo a “levada” (padrão rítmico) que vem desempenhando na seção; a mão direita toca acordes gerados de G Lídio 7 descendentemente, em sua maioria gerando tríades maiores dos acordes de G e A (Fig. 17):

Figura 19 - Seção “D” (c. 46-52).

Fonte: cedido pelo compositor (SOARES, 2016).

A seção “E” (c. 53-64) é a parte da música onde Salomão Soares desenvolve a improvisação propriamente dita, ainda assim, não limitando apenas a esta. Soares (2022) afirma adotar por vezes forma de arranjo aberto, ou neste caso semiaberto, onde se tem o arranjo escrito, mas pode-se desenvolver improvisação e/ou reelaboração. Durante a sessão de improvisação, a mão esquerda mantém uma *time-line* com uma célula rítmica bastante utilizada na música brasileira, popularmente conhecida como “garfinho”, que consiste em semicolcheia, colcheia e semicolcheia, presente em ritmos como samba, bossa, chorinho, forró, entre outros (SANTOS NETO, 2016, p. 4; SOARES, 2020). Salomão Soares utiliza a célula do garfinho em um compasso ternário, algo que foge ao emprego comum desta na música brasileira, criando assim uma maior sensação de instabilidade.

Figura 20 - Seção “E”, improvisação. Célula rítmica: garfinho (c. 53-54).

Fonte: cedido pelo compositor (SOARES, 2016).

A seção “F” (comp. 56-64) está ligada à seção anterior pela semelhança na construção das frases, desta vez escritas na partitura. O ritmo do “garfinho” incorporado à mão esquerda é mantido e, no último compasso desta seção, cria-se uma cometricidade, que se estende durante as seções “G” e “H”, tecendo por vários compassos uma textura rítmica quase homofônica, mas não monótona.

Outra característica marcante dessas seções é a utilização de notas duplas, algo que é recorrente na rítmica e fraseologia da “escola do Jabour”, como por exemplo na música “Just Listen”<sup>33</sup>, composição de Hermeto Pascoal, e no pianismo de Egberto Gismonti na música “Sete Anéis”<sup>34</sup>, entre outros.

As seções “I”, “J” e “K” têm em comum a aplicação da contramétrica, tocando na mão esquerda (comp. 88-115) apenas os tempos fracos (pares) das semicolcheias (SANDRONI, 2001, p. 21), criando uma rítmica complexa e “flutuante” por não tocar nenhum tempo forte do compasso no registro grave do piano, deixando essas seções com caráter de instabilidade rítmica.

**Figura 21** - Complementaridade rítmica a três vozes (c. 98-99).



Fonte: cedido pelo compositor (SOARES, 2016). Editado pelo autor.

Na mão direita, é retomado o uso de duas vozes distintas, onde os *fills* são tocados nos contratempos das colcheias e na voz superior são tocadas notas longas preenchendo todo o compasso. Nestas seções, evidencia-se a prática da complementaridade rítmica onde “uma voz toca nos espaços vazios da outra” (SANTOS, 2021, p. 211). Os três últimos compassos da seção “K” (c. 116-118) fazem uma ponte para retomar a polirritmia 2:3 na seção “L” que, além da retomada da mesma, reitera o andamento inicial da peça. Os dois últimos compassos da peça retomam a utilização de poliacordes, que são construídos com superposição de tríades simples F/Gb6 e G/F6, mas, com a distribuição utilizada pelo pianista, soam mais grandiosos.

<sup>33</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1-aMcfY8AUo>, acessado em 09/11/2022.

<sup>34</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=b\\_o0QxClv9I](https://www.youtube.com/watch?v=b_o0QxClv9I), acessado em 09/11/2022.

A sobreposição dos acordes construídos por tríades e a técnica de arpejos aplicada a estes contrasta com a textura polirrítmica que a peça apresentou até então, com poucas exceções.

Figura 22 - Poliacordes (c. 125-126).

The image shows a musical score for two staves. The top staff contains a sequence of chords, with a 'RALL.' (Ritardando) marking above it. The bottom staff contains a melodic line with triplets and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The score is in 4/4 time and uses a key signature of one flat.

Fonte: cedido pelo compositor (SOARES, 2016).

A peça descrita acima traz características marcantes e impressões de grande domínio técnico no tocante à elaboração de arranjo, mostrando combinações de estratégias, como o uso da polirritmia de diversas espécies no decorrer de toda a obra com admirável fluidez, a construção de diferentes texturas, a utilização da improvisação como constructo criativo de uma peça “semiaberta”, a dissonância harmônica que é marcada pelo uso de espaçamento fechado, que, como afirma Almada (1996) é “mais apropriado para harmonias em andamentos mais rápidos, principalmente em músicas em que a figuração sincopada é predominante” (p. 82). A harmonia da peça é de caráter modal, notando-se uma constância maior do modo Lídio. Barbosa de Oliveira (2004) caracteriza tais procedimentos como arranjo linear, onde “a relação entre as notas de um *voicing* [...] não se dá pela prioridade funcional de cada [nota], mas pela relação intervalar entre elas” (p. 88). O uso constante da polirritmia com a voz intermediária fazendo os preenchimentos harmônicos é um dos indicativos de impulsão dissonante rítmica que, para Jourdain (1998), “faz o cérebro trabalhar dobrado, exigindo mais atenção do que os simples metros encontrados na maior parte das músicas” (p. 173).

### 5.5 Thiago Almeida - Pra te dizer algo assim

Entre os trabalhos de Thiago Almeida, destacam-se os que ele fez como integrante da Marimbanda, como já mencionado no capítulo 2. Além destes, o pianista tem gravado álbuns para piano solo, trio e arranjos para outras formações. O arranjo que será analisado a seguir é

de uma composição de Luizinho Duarte, “Pra te dizer algo assim”, gravada no álbum Tente Descobrir, da Marimbanda. O arranjo para piano solo foi posteriormente gravado por Thiago Almeida em seu álbum “A natureza de cada vez”<sup>35</sup>.

Originalmente, a peça trata-se de uma bossa nova, gênero que tem características de andamento lento, melodias com notas longas e a utilização de acordes dissonantes. O arranjo é constituído de diversas modificações, sendo a mudança de caráter que será explorada aqui. Enquanto que a peça original apresenta-se com com uma expressividade reflexiva, tocada em um mesmo andamento do início ao fim, o arranjo cria uma mudança de andamento em comparação com a original, algo que, de acordo com Paschoal (2003) “...tem uma influência decisiva na criação de um novo arranjo” (p. 178), posto que o andamento altera profundamente o caráter da peça. No caso desse arranjo, nota-se que, com o andamento mais rápido, a peça ficou com ar descontraído, não sendo esta a única mudança. O estilo bossa nova é deixado de lado e o arranjo utiliza um padrão de acompanhamento com outras inspiração: “Uma coisa assim forte, no que diz respeito a dizer uma mensagem positiva, alegre e um ‘meme’ Chick Corea também com aquela levada da mão esquerda” (ALMEIDA, 2020). Percebe-se que o ritmo referido possivelmente é inspirado no *tresillo*, batizado assim por musicólogos cubanos; de acordo com Sandroni (2002), é uma célula rítmica que está no cerne de diversos estilos como a habanera, o tango, o maxixe, entre outros (Fig. 21):

**Figura 23** - Célula rítmica do tresillo.



Fonte: Sandroni (2002).

Esta característica é enfatizada por Thiago durante diversos momentos da peça, obviamente com a *expertise* do arranjador em tocar com fluidez, variando a célula em uma diminuição da mesma (fig. 22), utilizando uma ligadura entre a segunda colcheia pontuada e a última colcheia (fig. 21), sendo devidamente escrita conforme figura a seguir:

**Figura 24** - Variação do *tresillo* utilizada no arranjo.

<sup>35</sup> Disponível em <https://thiagoalmeida.bandcamp.com/album/a-natureza-de-cada-vez>, acessado em 09/11/2022.



Fonte Almeida (2021), gravação disponível em *streaming* (Bandcamp).

Outra estratégia observada no arranjo é a reutilização das ideias melódicas da própria peça, sendo aproveitados os contornos melódicos, porém alterando os intervalos (em laranja), mas enfatizando as direções motivicas do original (em azul).

**Figura 25 - Reutilização do contorno melódico.**

Fonte: CD Tente descobrir, Marimbanda (2005). Almeida (2021). Elaborado pelo autor.

## 5.6 Uaná Barreto - Oração ao Tempo e O Velho Francisco

Neste exemplo, o arranjo mescla duas composições distintas: uma de Caetano Veloso, “Oração ao Tempo”<sup>36</sup>, e outra de Chico Buarque, “O velho Francisco”<sup>37</sup>. O pianista Uaná Barreto (2022) elaborou e gravou esse arranjo (assim como outros) sob encomenda do Instituto Piano Brasileiro, instituição que tem feito um importante trabalho de resgate de obras brasileiras para piano.

<sup>36</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HOap2igIhxA>, acessado em 09/11/2022.

<sup>37</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wYHHtluWsFM>, acessado em 09/11/2022.

Entre as estratégias que Barreto (2022) aponta na entrevista, pode-se destacar: mudança métrica, reharmonização, citação e contraponto. A utilização de duas músicas consagradas de compositores aclamados é certamente um desafio. A proposta do arranjo, segundo Barreto (2022), foi fazer uma “conversa” coesa entre as duas músicas, uma citando a outra. Para que esta proposta fosse possível o pianista teve que alterar a forma da música, além de outros artifícios, para que ele pudesse entrelaçar as melodias. Segundo Guest (1996, p. 55), é necessário compreender e verificar a forma musical para um planejamento satisfatório do arranjo. Dito isso, abaixo segue uma breve análise formal das duas peças que se entrelaçam no arranjo em questão.

“Oração ao tempo” apresenta forma estrófica, ou seja, tem melodia composta de 13 compassos, nos quais, a cada repetição, a letra é trocada. Uma análise harmônica demonstra que a mesma está na tonalidade de Ré maior, utilizando quatro acordes dessa tonalidade (D, G, A e Bm7), um de empréstimo modal (Bbmaj7) e um acorde substituto do V, no caso um V/V (E7). Melodicamente, ela ocupa um registro curto, compreendido na oitava de Ré3 ao Ré4.

A segunda canção, “O Velho Francisco” apresenta-se em compasso ternário, dividida em duas partes, sendo esta uma característica da forma binária (representada pelas seções A e B). Está na tonalidade de Mi menor, utilizando os acordes do campo menor harmônico, e também acordes dominantes secundários, como G/F, preparando para o sexto grau (C) e a cadência IIm7b5 - V, preparando para o quarto grau (Am).

Para uma compreensão de como ocorre o entrelaçamento dos temas acima descritos na reelaboração feita por Uaná Barreto, fizemos uma macro-análise da obra em questão. No arranjo “Oração ao tempo e O velho Francisco”<sup>38</sup>, a comutação entre os temas ocorre da seguinte forma:

**Figura 26** - Macro-análise da comutação entre os temas do arranjo de Uaná Barreto de "Oração ao tempo e O velho Francisco".

Macro-análise da comutação entre os temas do arranjo de Uaná Barreto de "Oração ao tempo e O velho Francisco".				
Fórmulas de compasso	Compassos	Oração ao Tempo	O Velho Francisco	Ponte
4+3/7	1-7			
4/4	8		1-8	

<sup>38</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c1TqQAzq05U>, acessado em 09/11/2022.

7/8	9-14			9-14
3/4	15		15-21	
5/8	16			
3/4	17-21			
7/8	22-30			22-25
3/8	31	26-31		
3/4	32		32-38	
5/8	33			
3/4	34-38			
7/8	39-41	39-41		
5/8	42			42-47 (modulante)
		48-53		
				54-57
			58-63	
				64-65
			65-69	
				70-71
			72	
3/4	43-77			
3/8	78			73-78 (modulante)
3/4	79			
5/8	80			
3/4	81-85		79-85	
5/4	86			86
4/4	87-91	Trilhos Urbanos (citação)		

Fonte: elaborada pelo autor. Partitura cedida pelo arranjador Uaná Barreto (, ).

A comutação entre as peças acontece em diversos momentos do arranjo (Fig. 20). A peça é iniciada com o tema de “Oração ao Tempo” (c. 1-8, 26-31, 39-41, 48-53), sem apresentar introdução; as alternâncias de temas em sua maior parte são sucedidas por uma ponte (c. 9-14, 22-25, 42-47, 54-57, 64-65, 70-71, 73-78, 86). Entre estas, duas são de caráter modulante (c. 42-47 e 73-78), fazendo comutação com a peça “O Velho Francisco” (c. 15-21,

32-38, 58-63, 65-69, 72, 79-85). Entre as comutações, algumas acontecem sem ponte preparatória (c. 26-41). Metricamente, há diversos tipos de compassos utilizados no arranjo, como podem ser vistos na primeira coluna à esquerda da figura acima; esses se alternam com bastante fluidez entre compassos simples (4/4 e 3/4), composto (3/8) e compostos irregulares (4+3/7, 5/8, 7/8 e 5/4).

Outro artifício utilizado é a nível estrutural-melódico, no qual o arranjador utiliza mudanças tanto métricas quanto na estrutura intervalar das melodias. Almada (1996) denomina como transformação melódica quando as modificações mantêm a estrutura da melodia “preservando o tema em sua essência” (p. 254), sendo as mudanças mais superficiais. A variação, por sua vez, “molda o material melódico de acordo com as condições únicas que se apresentam a cada peça, com suas - também únicas - intenções construtivas e, principalmente, com seu senso de forma” (ibid.). Variações tendem a ter maior liberdade, não sendo de caráter rígido, onde o tema é o referencial para “experimentações”, como fragmentação, desenvolvimento motivico, justaposição, entre outras técnicas. No arranjo em questão, apesar do uso dessas mudanças melódicas, observa-se a intencionalidade de manter características das peças originais como a constante utilização de graus conjuntos. Nota-se também a utilização de um *ostinato* rítmico no acompanhamento, que se desdobra em outros padrões estruturais do mesmo. Sobre isto, Barreto (2022) afirma ter se inspirado em elementos afro percussivos, presentes na peça “O velho Francisco”,

Um último tópico a se destacar neste arranjo é a utilização de modulações. Estas ocorrem quando o caráter da peça já está estabelecido, assim como sua tonalidade (Sol maior). A primeira mudança de tonalidade acontece com uma ponte modulante (c. 42-47), estabelecendo assim a nova tonalidade em Fá maior, destacando o tema de “Oração ao Tempo”. De acordo com Almada (1996) a utilização de uma modulação vem a contribuir com “a alternância do ambiente sonoro, a fuga da monotonia e/ou a mudança psicológica causada pelo aparecimento de novas cores harmônicas” (p. 181). Corroborando com a utilização dessa estratégia, Guest (2021) afirma costumeiramente pensar nas modulações ainda no planejamento do arranjo, assim como os interlúdios ou pontes que ligam as partes do mesmo. No arranjo de Uaná Barreto, há ainda uma nova modulação, retomando a tonalidade anterior (c. 78), com o tema de “O velho Francisco”. Uma particularidade surge ao final da peça: uma breve citação de uma outra composição de Caetano Veloso, “Trilhos Urbanos”<sup>39</sup>. Há também

---

<sup>39</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qoJ-AUi2GXs>, acessado em 09/11/2022.

a mudança de caráter expressivo, com o arranjador especificando “um clima etéreo, ameno” (BARRETO, 2022).

Neste capítulo, tratamos de estratégias usadas por nossos 6 entrevistados para a elaboração de seus arranjos, sendo estas de caráter melódico (citação, *fills*, transformação, variação), rítmico (transposição, polirritmia) e harmônico (poliacorde, substituições harmônicas). A compreensão e domínio das mesmas são necessárias para um fruir intuitivo, visto que, como afirmado nas entrevistas, a técnica e conhecimento são um pilar necessário para que se chegue a um resultado satisfatório do arranjo.

## **6 Processo de criação de três arranjos para piano solo**

Nesta seção, abordaremos como foram criados os arranjos para as três composições de Luizinho Duarte. Esta etapa da pesquisa se deu através de uma pesquisa-ação, por meio da qual documentaram-se as etapas através de uma agenda, a fim de esclarecer o processo da criação de arranjos para piano solo, utilizando ideias e contribuições observadas nas seis entrevistas, nos arranjos citados dos pianistas entrevistados e na literatura consultada. As três peças selecionadas foram Frevo da Luz, Choro na Chuva e Oversea, escolhidas por serem de diferentes estilos e terem algum registro em partitura e/ou áudio. Este trabalho não tem a intenção de dar uma solução definitiva para a criação de arranjos para piano solo, mas sim de conduzir a algumas possibilidades, compreendendo que há uma variabilidade natural em métodos de elaboração de arranjo entre diferentes artistas.

A pesquisa-ação foi estruturada seguindo um roteiro no qual, de acordo com Thollent (2011, p. 10), podemos construir percepções que se relacionam com o conhecimento dos observados (no caso, os seis pianistas entrevistados), postas em prática pelo pesquisador com a finalidade de gerar conhecimento útil tanto para a coletividade quanto para indivíduos que se interessarem pela temática. Em um primeiro momento, pode-se constatar os pontos convergentes e divergentes na prática dos entrevistados; então, a roteirização proposta traz a reflexão de cada etapa da elaboração de arranjo. Através desse roteiro, pôde-se tomar medidas para a elaboração de três arranjos originais, que estão detalhados neste capítulo.

As etapas podem ser compreendidas como: 1) escolha da peça a ser arranjada; 2) transcrição da peça para o piano; 3) estudo da obra; 4) planejamento do arranjo; 5) utilização da improvisação como um dos meios de acesso intuitivo; 5) definição e registro das melhores ideias; 6) ensaio; 7) apresentação; 8) transcrição final do arranjo. A agenda relacionada aos arranjos foi registrada em gravações, utilizando o celular e o Reaper (software de gravação para computador), além de registros grafados para documentar os procedimentos. Abaixo, podemos compreender as etapas realizadas em maiores detalhes:

1) As escolhas das peças foram feitas durante um processo de imersão do repertório de Luizinho Duarte, tema do capítulo três desta dissertação. Foram consultados os álbuns gravados pelo compositor e seu acervo de partituras (ao qual não tivemos mais acesso após o falecimento do mesmo). A escolha de cada obra será melhor detalhada neste capítulo, assim como as medidas para a elaboração dos arranjos.

2) A transcrição das peças para piano fez-se necessária, pois as peças selecionadas já haviam sido gravadas em álbuns da Marimbanda e no álbum Garimpo, de Luizinho Duarte. Em conformidade com os entrevistados, a transcrição é uma etapa importante no processo de elaboração de arranjo, sendo esta uma forma de se criar afinidade com a peça a ser arranjada. Para este estágio, foram grafadas partituras-guia com melodia e cifra.

3) O estudo da obra mostra-se como o momento de maior interação com a mesma, onde se pode observar características importantes (rítmicas, de estilo, melódicas, harmônicas, entre outros pontos). Dessa imersão na peça, segundo os entrevistados, aflora a intuição no processo criativo.

4) O planejamento do arranjo está intrinsecamente ligado às idealizações que o arranjador almeja. Para Thiago Almeida (2022), é um ponto importante, visto que “você pode pegar e começar um arranjo que é simplesmente um lampejo de uma ideia foda e você não conseguir dar o próximo passo”, por não estar atento aos processos organizacionais de elaboração, podendo conseqüentemente se perder nas etapas chegando mesmo a interromper e desistir do arranjo. Isto também pode ocorrer por não dominar as técnicas necessárias para a execução das ideias.

5) A improvisação é mostrada pelos entrevistados como parte essencial para definir a forma em que eles tendem arranjá-la para piano solo. Com o conhecimento prévio e estudo da obra, podemos de forma intuitiva começar a fazer improvisações. Uma particularidade desse processo é uma espécie de autorregulação do planejamento da peça através das improvisações dentro do conhecimento do arranjador, pois o mesmo improvisa com o conhecimento que tem, de forma consciente e/ou inconscientemente.

6) O ensaio da peça que está sendo arranjada é uma das formas de acessar os dados já trabalhados e estimular novos caminhos, ou até mesmo descartar ideias que se mostraram improdutivas.

7) Para este trabalho, os arranjos se finalizaram com a apresentação da peça, observando que, como afirma Gomes (2022), “tem coisas que demoram anos pra chegar num produto final e eu conseguir gravar”, podendo ser desenvolvidas continuamente ou mesmo criadas futuramente outras versões de arranjos para a mesma peça.

Estas medidas foram tomadas a fim de que se chegue ao objetivo de fazer os arranjos propostos, mantendo uma agenda de elaboração que delimitou e documentou as estratégias práticas compreendidas no processo criativo de elaboração dos mesmos.

Nota-se que a partir da empreitada da pesquisa, alguns pontos vão se esclarecendo, como os estágios da elaboração dos arranjos acima citados. Para entender como esses estágios ocorrem no ciclo criativo descrito no capítulo sobre criatividade, podemos revisar o gráfico apresentado anteriormente:

**Figura 27** - Correlação entre as fases do Processo Criativo e o processo de criação de arranjo



Fonte: O autor (2022).

Os estágios do processo criativo se inter-relacionam aos descritos pelos entrevistados no modo em que estes tendem a criar seus arranjos. Observa-se que o uso da improvisação durante a elaboração é um dos fatores que não foi contemplado durante o capítulo que trata sobre criatividade, sendo observado pelos entrevistados como uma abordagem relevante no processo criativo.

A seguir, farei a descrição de como ocorreu a elaboração de cada arranjo. Essas descrições não têm o objetivo de serem minuciosas do ponto de vista da análise musical, mas sim suficientemente esclarecedoras para pianistas e músicos em geral que tenham interesse na elaboração de arranjos ou mesmo na compreensão do processo criativo, o qual pode ser aplicado em diferentes áreas, artísticas ou não. Primeiro, será feita uma análise da obra original, com a finalidade de situar o leitor e, em seguida, uma análise de como ocorreu o processo de criação dos arranjos, para que se tenha uma compreensão didática de como aconteceu a elaboração e se chegou ao arranjo finalizado.

### 6.1 Frevo da Luz

Esta composição é uma homenagem de Luizinho Duarte à cidade de Fortaleza, capital do Ceará, tratando-se de um frevo de andamento ligeiro que foi gravado por ele em seu álbum solo *Garimpo*<sup>40</sup> e regravado pela Spok Frevo Orquestra<sup>41</sup> (2004), como parte da trilha sonora do musical “A Estrela Dalva” (MAPACULTURAL, 2020?).

Luizinho Duarte habitualmente estava aberto a compor em parceria com amigos e para amigos. No caso desta composição, ele fez em parceria com Carlos Ferreira, músico de Fortaleza que faleceu em 29 de abril de 2011, sendo ainda lembrado como um virtuose do saxofone e um importante educador musical na história da música cearense (NOBRE, 2011).

A peça original apresenta-se em duas tonalidades: Cm e C. De acordo com Heriberto Porto (2022), a primeira parte, em Cm, foi composta por Luizinho Duarte e a segunda parte, em C, por Carlos Ferreira. Além dessas partes, há uma introdução e uma coda, conforme pode-se perceber na partitura transcrita (em formato melodia e cifra), que se encontra anexada a este trabalho. Assim, percebe-se que a forma da obra segue a seguinte ordem:

**Quadro 1** - Estrutura formal de Frevo da Luz, melodia e cifra em anexo.

Divisão	Introdução	Parte A1	Parte B1	Parte A2	Coda
Compassos	23	102	80	25	26

Fonte: O autor (2022).

Para Mendes (2017), o frevo tende a usar diferentes formas, sendo a forma ternária acima referida uma dessas possibilidades: A1, B1 e A2 (entende-se esta última como uma reexposição). A introdução e a coda são costumeiramente feitas após a fase da composição da obra, geralmente na fase de criação do arranjo. A rítmica do frevo tem em sua origem influências de diversos ritmos, como as polcas, tangos, quadrilhas e maxixes, os quais, de acordo com Tinhorão (2013), foram desenvolvendo-se como “criação de músicos brancos e mulatos, em sua maioria instrumentistas de bandas militares tocadores de marchas e dobrados, ou componentes de grupos especialistas em música de dança do fim do século XIX” (p. 161), que eram atuantes em Pernambuco, onde se originou o ritmo, sendo sua estrutura fixada nos primeiros anos do século XX.

<sup>40</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yDd2caDDIRE>, acessado em 23/09/2022.

<sup>41</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0fPiozKLpZI>, acessado em 23/09/2022.

Há três modalidades de frevo: frevo de rua, que utiliza a formação orquestral, a qual foi se modificando e sofrendo influência das Big Bands americanas, mas adicionando ao seu instrumental o pandeiro, o surdo e a tuba; o frevo-canção, que tende a ser de andamento lento e com melodias cantadas; e o frevo de bloco, que em sua formação é executado por conjunto de pau, cordas (violões e cavaquinhos) e madeiras (clarinetes e saxofones), podendo ser adicionados outros dessas classes de instrumentos (SOARES<sup>42</sup>, 2020; MENDES, 2017, p.5, IPHAN, 2016, p.35; TINHORÃO, 2013, p. 170).

O Frevo da Luz trata-se de um frevo de rua, tendo como características o virtuosismo em diversos aspectos do modo em que apresenta uma melodia de andamento rápido, sincopada, com uso de contorno melódico em semicolcheias e célula rítmica do “garfinho” (por vezes antecipada por ligaduras), que, como já mencionado, é uma das características marcantes da linguagem dos ritmos brasileiros. Harmonicamente, a peça apresenta o uso da harmonia funcional, fazendo substituições de acordes sub-V (c. 38), além de sobreposições harmônicas e contracantos que se desdobram pela peça.

## 6.2 Processo criativo do arranjo para Frevo da Luz

A seguir, é apresentado um quadro com as atividades que foram registradas durante a elaboração do arranjo, datadas e com uma breve descrição do que foi feito.

**Quadro 2** - Descrição do Processo Criativo do arranjo de Frevo da Luz

<b>DATA</b>	<b>ATIVIDADE</b>	<b>DESCRIÇÃO</b>
<b>05 e 06 de setembro de 2022</b>	Transcrição da peça	Transcrição por meio auditivo e estudo das partes conforme partitura de melodia e cifra
<b>07 de setembro de 2022</b>	Pesquisa literária e auditiva	Pesquisa sobre o frevo e audição de peças desse gênero
<b>08 e 09 de setembro de 2022</b>	Estudo da rítmica	Transposição do padrão rítmico do frevo para o piano e estudo de independência das mãos
<b>10 de setembro de 2022</b>	Criação da Parte A2 e final provisório	Criação da parte A2, inspirada no Étude de Chopin Op.10, No.1
<b>11 e 12 de setembro de 2022</b>	Criação da parte A1 e B1	Criação das partes A e B,

<sup>42</sup> Disponível em <https://pianoritmico.club.hotmart.com/lesson/EOg9JZ20e6/aula-35-frevo-or-sobre-o-ritmo>, acessado em 23/09/2022.

		refinando os encaminhamentos dos baixos, ornamentação melódica e preenchimentos.
<b>13 de setembro de 2022</b>	Ensaio com final provisório e Criação da introdução	Teste de algumas finalizações através de pensamento divergente e criação da introdução (inspiradas em Kapustin e frase de bateria).
<b>14 de setembro de 2022</b>	Ensaio	Ensaio sem modificações significativas
<b>15 de setembro de 2022</b>	Criação da Coda e finalização do arranjo	Criação da coda, que foi intuída após um “erro” de ensaio.
<b>16 de setembro de 2022</b>	Ensaio do arranjo finalizado	Ensaio da peça sem sentir a necessidade de mudanças

**Fonte:** O autor (2022).

A seguir, é feita uma exposição de cada parte do arranjo, sendo analisadas as tomadas de decisões que apresentarem maior relevância para o processo criativo do mesmo. Quando forem mencionadas algumas das fases do processo criativo, a palavra será destacada em itálico (*primeira apreensão, preparação, incubação, intuição e análise*). Por se tratarem de estágios que se repetem em níveis diferentes, os mesmos serão enumerados, para evitar dubiedade. Essa numeração dos estágios acompanha a parte da peça que está sendo analisada e não tem a pretensão de corresponder ao tempo cronológico. Isto se faz necessário, visto que os estágios do processo criativo não acontecem rigidamente de forma linear.

A estrutura do arranjo da obra ficou semelhante à original, conforme pode ser observado no quadro a seguir:

**Quadro 3** - Estrutura formal do arranjo de Frevo da Luz, partitura para piano solo em anexo.

<b>Divisão</b>	Introdução	Parte A	Parte B	Reexposição da Parte A	Coda
<b>Compassos</b>	4	75	80	26	18

**Fonte:** O autor (2022).

A *primeira apreensão* ocorreu através da imersão feita no repertório de Luizinho Duarte, já detalhada acima, sendo que a escolha desta peça específica foi como um desafio, por ser um gênero ao qual não tinha tido tanto contato para além das datas carnavalescas, e também por ter morado em Pernambuco quando criança, podendo assistir de perto a cultura do frevo nas ruas. Por ser, dentre as peças arranjadas, a que me pareceu ser mais difícil de tocar e transpor para o piano, decidi então iniciar os arranjos por esta. Assim, a primeira medida foi fazer a transcrição da peça para o piano; para isso, optei em aprendê-la “tirando de ouvido” a partir da gravação do show do grupo Marimbanda<sup>43</sup>, que aconteceu no teatro São Luís. Ressalto que a transcrição de forma auditiva é apenas uma das formas de se aproximar da composição a ser arranjada, podendo o arranjo partir de uma melodia e cifra ou mesmo de outro arranjo escrito. Também ouvi outras versões da mesma peça, para fazer comparações e ter outras referências, o que me deu diferentes percepções valiosas.

- **Introdução**

Pode-se perceber que a primeira modificação significativa ocorreu na introdução, criada no dia 13 de setembro de 2022. Nela, foi utilizado um baixo pedal na dominante, na seguinte ordem: F/G, E/G, Eb/G, D/G e Db/G. A figura abaixo exemplifica as ideias da *intuição 1*, que teve como fonte de inspiração o uso de sextinas das frases de bateria que Luizinho Duarte usava em improvisações (destacado em azul), algo que tenho como lembrança de quando tocávamos juntos no Projeto Crescer com Arte. A outra fonte de inspiração para o mesmo trecho veio de forma inconsciente, em relação às notas duplas tocadas pela mão direita (destacadas em laranja). Percebo que esta ideia veio da escuta que fiz dos oito estudos de concerto (Op. 40) do compositor e pianista Nikolai Kapustin, em especial

<sup>43</sup> Disponível em

[https://www.youtube.com/watch?v=4Q5bt0OU\\_Oo&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjgeiRK8LjW&index=31&t=138s](https://www.youtube.com/watch?v=4Q5bt0OU_Oo&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjgeiRK8LjW&index=31&t=138s), acessado em 09/11/2022.

da “Toccatina” (Allegro)<sup>44</sup>, o terceiro estudo. Essas ideias me vieram primeiramente por pensamento divergente, como a “frase” de bateria acima mencionada e, durante meu retorno para casa após o trabalho, em uma moto, que é um dos locais em que me sinto confortável para ouvir música e criar mentalmente, fiquei cantarolando a ideia ritmicamente e percebi que se fundiu à referência do estudo de Kapustin que eu escutava bastante nesse período. Quando cheguei em casa, passei a ideia para o piano e gravei no celular, descartando as ideias de introdução anteriores que seguiam a harmonia do original.

**Figura 28** - Introdução, frase de bateria e Kapustin (Frevo da Luz)

## Frevo da Luz

Luizinho Duarte/Carlos Ferreira  
Arranjo: Tarcísio Costa

*Tempo de Frevo*

The image shows a musical score for 'Frevo da Luz' in 2/4 time. It features a piano introduction with triplets in both the right and left hands. A blue box highlights the first two measures of the introduction. Yellow boxes highlight specific triplet patterns in the right hand. The score is attributed to Luizinho Duarte/Carlos Ferreira and arranged by Tarcísio Costa.

**Fonte:** O autor (2022).

- Parte A1

Para a criação das partes A1 e B1, foram necessárias fases de *preparação*. Para a *preparação 1*, quis aprofundar os conhecimentos do gênero frevo. Esta foi uma das decisões tomadas para apropriação estilística, onde a pesquisa se deu pela literatura e pela escuta atenta de obras pertencentes a este gênero. Sobre a literatura pesquisada, busquei compreender a origem e a história em torno dessa rítmica, assim como investigar obras do cancioneiro, sem rejeitar as minhas vivências e práticas. Enquanto pesquisava isso, me mantive estudando a melodia e harmonia da peça.

Como *preparação 2*, fiz um estudo rítmico, visto que um dos primeiros aspectos capturados auditivamente e evidenciado pelo próprio título da composição é o gênero frevo, de forma que trabalhei para fazer com que a peça soasse como uma orquestra de frevo de rua

<sup>44</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RrpiWM8JT7k&t=323s>, acessado em 7 de setembro de 2022

ao piano. Essa preparação foi necessária para que pudesse me sentir relaxado ao tocar a peça. O estudo rítmico dividiu-se em duas etapas: 1) transposição do ritmo frevo para o piano e 2) independência das mãos. Para isso, toquei o acompanhamento do frevo na mão esquerda em diversas tonalidades e posteriormente trabalhei a independência das mãos tocando células rítmicas sobre o padrão de acompanhamento, conforme figuras a seguir:

**Figura 29** - 1) transposição do ritmo frevo para o piano e 2) independência das mãos.

The figure displays musical notation for rhythmic exercises. Part 1) shows a piano accompaniment pattern in the bass clef, consisting of a sequence of chords and eighth notes. Part 2) shows four exercises (a, b, c, d, e) in the treble clef, demonstrating independence of hands. Exercise 2) a) shows a simple eighth-note melody. Exercise 2) b) shows a more complex eighth-note melody. Exercise 2) c) shows a melody with eighth notes and rests. Exercise 2) d) shows a melody with eighth notes and rests, including a repeat sign. Exercise 2) e) shows a melody with eighth notes and rests, including a repeat sign.

**Fonte:** Salomão Soares 2020. Curso: Piano Rítmico. Adaptado pelo autor.

Assim, após o estudo da rítmica acima, houve a *preparação 3*, da seguinte forma: tocando a harmonia da música com a rítmica do frevo na mão esquerda e fazendo a melodia na mão direita. A *intuição 2* me veio ao observar que os acordes soavam como que “saltassem” de uns para os outros, assim, passei a fazer o encaminhamento dos baixos (*walking bass*), que é uma das características do gênero e, ao mesmo tempo, é a manutenção do acompanhamento que já vinha praticando.

Deste modo, a Parte A1 da música, que corresponde a 75 compassos, foi ganhando forma e já soava como um frevo de andamento lento. Ao ensaiar essa parte sem interrupções de “erros”, percebi que faltava algo na repetição do tema, que no original corresponde à volta do ritornelo, e no arranjo passa a se repetir a partir do compasso 31. Daí surgiu uma nova ideia, como *intuição 3*, que correspondeu aos preenchimentos entre os compassos 34 a 42. Quando já havia internalizado a Parte A1 da peça fazendo acompanhamento e melodia, passei a fazer improvisações na repetição do tema, resultando nos preenchimentos acima referidos. Conforme a figura a seguir, utilizei uma escala *bebop*, com uma melodia ascendente com cromatismo entre a terça menor e quarta do acorde dominante de G7 e o preenchimento sob

influência do pianista Barry Harris, com a aplicação da escala de sexta diminuta<sup>45</sup> no jazz. Utilizei esta ideia para movimentar harmonicamente os compassos 38 e 39, com o preenchimento soando como os contracantos de uma seção de metais de big band.

**Figura 30** - Preenchimentos: a) escala *bebop* e b) harmonia na escala de sexta diminuta (Barry Harris) (c. 34 a 42).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. System (a) is labeled 'a)' and starts at measure 34. The right hand plays a bebop scale (F major with a lowered 9th) in eighth notes, while the left hand plays a bass line with a triplet of eighth notes. System (b) is labeled 'b)' and starts at measure 38. The right hand plays complex chords, including a 7th major chord with a diminished 7th interval, while the left hand plays a bass line with sustained notes.

**Fonte:** O autor (2022).

Na próxima seção (c. 56 a 79), ocorre uma mudança de caráter expressivo da peça. No compasso 56, percebe-se um comportamento diferente da linha do baixo, técnica chamada de baixo quebrado, bastante comum em *Boogie Woogie*, fazendo uma ligação para esta mudança, com a nomenclatura *solto* acima deste compasso. A partir daí, as ideias foram pensadas em “imagens” mentais, não necessariamente em notas ou escalas. Do compasso 56 a 65, a fonte de inspiração foi a interpretação do pianista Fábio Martino<sup>46</sup> da peça “Frevo” de Marlos Nobre, no Miami International Piano Festival de 2012. Nesta apresentação, percebe-se uma performance descontraída e ao mesmo tempo imponente, qualidades que penso ter passado para esta seção da peça arranjada. Para criar esse caráter expressivo, a primeira medida foi quebrar o padrão rítmico do frevo em que a peça vinha se desenvolvendo, fazendo isso com os baixos quebrados do *Boogie Woogie* em movimento ascendente, assim percebendo-se uma rítmica mais “flutuante”, sem a presença da marcação rítmica do frevo. Para enfatizar essas sensações, utilizei: a) *cluster* separado por oitavas, b) acorde °7M (diminuto com sétima maior), c) acorde quartal, d) a dominante (V7), e) sua versão homônima

<sup>45</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-jO-sIriTqg>, acessado em 09/11/2022

<sup>46</sup> Disponível em

[https://www.youtube.com/watch?v=IXiflIE\\_WiQ&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjjgeiRK8LJjW&index=35](https://www.youtube.com/watch?v=IXiflIE_WiQ&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjjgeiRK8LJjW&index=35) acessado em 09/11/2022

(Vm), f), acorde dominante alterado, G(#5) e g) sub-V, este com uma sobreposição de tríade, criando uma forte tensão até ser resolvida em h) uma tríade maior (C) com uma apojetura melódica. Nos compassos 62 e 63, há uma rearmonização, onde a tensão dos i) acordes diminutos é novamente interrompida por j) uma tríade maior em segunda inversão (Eb/Bb). Tanto este, como o acorde de Dó maior anteriormente mencionado, foram colocados de forma proposital para contrastar com a tensão dos acordes que estão em seu entorno. Ressalto que esses aglomerados de acordes do compasso 57 é um “caminho” e/ou um movimento harmônico do Im ao V e que os acordes do compasso 58 e 59 podem ser compreendidos como várias versões da mesma dominante, com exceção do último, que é uma dominante secundária (V/IV). A quebra da rítmica que esta seção traz, junto aos desdobramentos harmônicos, devem, obviamente, seguir a expressividade e ser transmitidas pelo intérprete, a fim de corroborar com as idealizações mencionadas.

A figura a seguir demonstra as modificações harmônicas da seção descrita acima:

**Figura 31** - Seção com mudança de caráter expressivo (c.56 a 65).

**Fonte:** O autor (2022).

A partir do compasso 66, o caráter do frevo de rua vai sendo retomado aos poucos, sem a presença de alguns elementos da região grave que simulavam o surdo no padrão rítmico. Assim, essa retomada vai se intercalando com o caráter *solto* (c. 76 a 79). Esta seção descrita acima (c. 56 a 79) considero como fruto da *intuição 4*, ainda que possa identificar

distinções de ideias, pois ela me veio de certa forma pronta, mesmo que tenha sido refinada após ensaios. A seção é encerrada por um Gsus, acorde dominante da próxima parte.

- Parte B1

Essa parte é compreendida por 80 compassos, onde acontece uma exposição do tema (c. 81 a 118), com elementos rítmicos que se assemelham à Parte A1, como as características de células motivicas, com escala ascendente partindo da quinta alcançando a mesma nota uma oitava acima, um dos movimentos melódicos que mais se repete na música. O padrão de acompanhamento que utilizei foi baseado no que fiz para a Parte A1, salvo exceções que serão tratadas mais adiante. Fiz a continuação da Parte B1 como uma variação do mesmo (c. 119 a 161), onde desenvolvi ideias já apresentadas na primeira metade dessa parte.

Após ensaios desta seção, passei a fazer improvisações como forma de acessar ideias para o arranjo, o que rendeu boas ideias divergentes, sendo refinadas pelo pensamento convergente a cada repetição, algumas delas descartadas conscientemente ou mesmo sendo esquecidas. A *intuição 5* veio naturalmente através das improvisações de forma inconsciente, consistindo em uma marcha melódica ou fragmento desta (c. 125 a 128). Essa intuição utiliza elementos fraseológicos da própria música (c. 85 ao 88), que se desenvolveram como marcha melódica; percebo que esta ideia pode ter surgido por ter estudado alguns trechos da peça transpondo-os cromaticamente, sendo este trecho um dos que estudei deste modo.

Outra característica relevante são os “*turn rounds*”, que tratam-se de preparações para retornar ao tema ou frases com característica de iniciação de nova ideia melódica. O *turn round* (c. 112 e 113) trata-se de um movimento harmônico comum em diversos estilos musicais, sendo difícil rastrear de onde me veio essa referência. A *intuição 6* se refere a outro *turn round* (c. 128 e 129), que está inspirado na preparação que a percussão comumente faz no frevo, com o instrumento surdo tocando as colcheias do tempo fraco, geralmente por dois compassos.

A *intuição 7* me veio de forma inesperada, a partir da pesquisa literária feita sobre a história do frevo e suas vertentes sociais na *preparação 1*. Para esta, foi essencial compreender a cultura do frevo mais a fundo, onde aprendi que o frevo tem uma dança própria chamada de *passo*, a qual, apesar de consistir em uma dança “improvisada”, apresenta um repertório de *passos* que são aprendidos pelos foliões e membros dos clubes de frevo. Essa dança se originou dentre outras influências dos golpes de capoeira, que foram disfarçados para se adequarem ao carnaval, que influenciaram diretamente a *intuição 7*. Um

desses movimentos é o *passo bêbado*, onde o folião ou dançarino do clube simula movimentos de um passista embriagado. A seção a que se refere a esta intuição está indicada por “Passo Bêbado”, como sinal de expressão acima da pauta (c. 138 a 145).

Para simular musicalmente esse passo que mimetiza o “estado” (bêbado), usei métricas e artifícios melódicos. A técnica usada de *stride piano* na mão esquerda, onde toca-se o baixo e sobe para completar o acorde tem como referências para mim os pianistas Michel Petrucciani<sup>47</sup> e Oscar Peterson, entre outros. Cada colcheia da mão esquerda é o momento em que o passista imaginário dá o rebote do movimento de vai-e-vem. Harmonicamente, essa seção apresenta uma modulação para a tonalidade de Eb, onde há uma rearmarização caracterizada pelo uso de acordes maiores com sétima menor, lembrando a harmonia de blues que é bem característica do *stride piano*. A tonalidade de C é retomada ao final da seção, que é uma sub-seção da parte B. Melodicamente, a fala imprecisa do bêbado é mimetizada pelo uso de células diferentes mudando quase que a cada compasso.

**Figura 32** - Passo Bêbado (c.137 a 145).

The musical score for 'Passo Bêbado' consists of two systems of music. The first system starts at measure 138 and ends at measure 140. It is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter and key signature. The right hand plays a melodic line with triplets and sextuplets, while the left hand plays a bass line with chords and single notes. The key signature changes from C major to E-flat major and back to C major. The second system starts at measure 141 and ends at measure 145. It continues the complex rhythmic pattern and key signature changes, ending with a final chord in C major.

**Fonte:** O autor (2022).

- Parte A2

No dia 10 de setembro, quando fui ensaiar ao piano, comecei a fazer os arpejos iniciais do Etude de Chopin<sup>48</sup> Op.10, No.1 (Figura 33), como aquecimento, e me veio o insight de utilizar a forma dos arpejos para o frevo inspirados nessa peça de Chopin:

**Figura 33** - Etude Op.10, No.1, Frederic Chopin (c.1 a 3).

<sup>47</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=6\\_dLgXrzv4Y](https://www.youtube.com/watch?v=6_dLgXrzv4Y), acessado em 09/11/2022.

<sup>48</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WVmY1viBKHg>, acessado em 09/11/2022.

Fonte: Chopin, Op. 10, etude 1 (s/d).

Essa corresponde à *intuição*  $\delta$ . Para isso, utilizei a mão direita arpejando a harmonia da Parte A2 da música característica do *etude*, conforme figura acima, e tocando a melodia com a mão esquerda. Registrei a ideia em gravação pelo celular tocando as mãos separadas, pois ainda não conseguia tocar o que imaginava simultaneamente. A cada ensaio da peça, novas ideias iam surgindo através de pensamento divergente, algumas das quais não passei para o piano, visto que em seguida se desenvolviam outras que eu julgava ser melhores, descartando as anteriores em pouquíssimo tempo.

Figura 34 - Parte A2, exemplo de compassos inspirados no Etude Op.10, No.1, Frederic de Chopin.

Fonte: O autor (2022).

Inicialmente, ao ter a *intuição*  $\delta$ , experimentei fazer os arpejos em um maior registro de oitavas do piano; após estudar dessa forma, passei a tocá-lo em um registro menor para que pudesse tocar a melodia com a mão esquerda. Assim, os arpejos foram se configurando. Quando consegui tocá-la, essa mesma *intuição* se reconfigurou a partir do compasso 180, para uma finalização com sequências rítmicas assimétricas (comp. 181 a 187).

- Coda

A *intuição 10* foi inspirada na literatura pesquisada. Para compreender a situação imaginada, é preciso saber que historicamente o frevo carnavalesco tocado pelos clubes era executado em caminhada, onde a orquestra se deslocava por um trajeto definido na cidade. Toda essa seção foi pensada como se eu estivesse nesse ambiente. Assim, a intuição refere-se à seção após o “último” acorde da Parte A2 (c. 187 a 188), que liga o final frustrado à Coda. Tem-se a impressão de que a peça havia se finalizado, pelo repouso neste acorde, mas retomo a seção rítmica no mesmo fazendo a levada do frevo (c. 189 a 196), com o andamento especificado como *tempo de frevo*. Após este, há uma indicação de aceleração do andamento que está indicado como *apressando o folião* (c. 197). Explicando esse acelerando aparentemente repentino, é comum que no trio de frevo a seção rítmica não pare entre as músicas, mantendo o padrão rítmico como estimulante para os foliões, no tarol e no surdo e como renovação de atenção rítmica, pois costumeiramente alguns percussionistas e bateristas tendem a diminuir o andamento, seja por cansaço ou por não perceberem a mudança no pulso. Oliveira (1971), afirma que mantinham essa rítmica entre as músicas de forma mais acelerada para incentivar o passista a se mover mais depressa, pois “o povo, no *passo*, prende muito a marcha do clube. A fanfarra caminha lentamente, no esfarelado da massa, o que, aliás, facilita o trabalho dos músicos. É durante os intervalos da execução que se tira a diferença” (p. 53), para que se chegue ao lugar de destino mais depressa. Desta imagem mental, surgiu a intuição da música (a) *apressando o folião* (com uma seção rítmica com apenas um acorde, F#m7M(9,11)/A5). culminando em (b) uma curta citação de *Vassourinhas* (c. 203 a 205), um dos frevos mais conhecidos. A *intuição 11*, trata-se de (c) um acorde que contrasta intencionalmente com o que foi tocado: Cm7(9,11). A figura a seguir demonstra as notas utilizadas nesses dois acordes. O último acorde da peça representa o grito dos foliões eufóricos, após ouvir a primeira frase melódica marcante dessa citação. Esta intuição me veio como forma de contrastar os dois acordes desta seção, surgindo durante os ensaio, quando percebi que estava tocando na seção rítmica um acorde com seis notas diferentes; assim, intencionalmente formei o outro acorde com as outras seis notas que faltavam para concluir a escala cromática, tocando estas harmonicamente e deixando-as soar como os gritos distantes dos foliões. Neste momento, me imaginei como um folião ouvinte que não acompanhou os demais passistas, ouvindo assim o acelerando se distanciando, o que está indicado na partitura como *diminuindo* (c. 197).

Figura 35 - a) Seção rítmica *apressando o folião*, b) citação e c) acorde final.

The image shows a musical score for piano. The first system, labeled '197 a) accel.', shows a rhythmic pattern with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system, labeled '202 b)', shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system, labeled 'c)', shows a final chord in the right hand and a bass line in the left hand. The title 'Apressando o Folião' is written below the first system.

Fonte: O autor (2022).

### 6.3 Choro na Chuva

A peça “Choro na Chuva” corresponde à faixa 11 do álbum *Tente Descobrir*. O choro, um dos gêneros musicais emblemáticos da música brasileira, é um dos estilos musicais que Luizinho Duarte utilizava com fluência em suas composições. O choro geralmente é tocado em grupo que são chamados de regionais de choro, os quais, segundo Pessoa (2019), são compostos de “dois violões, cavaquinho e pandeiro acompanhando um solista – estando a flauta, a clarineta, o bandolim e o cavaquinho entre os mais comuns” (p. 166). “Choro na Chuva” apresenta-se na seguinte forma:

Quadro 4 - Estrutura formal de Choro na Chuva (melodia e cifra em anexo).

Divisão	Intro	Parte A1	Ponte 1	Parte B1	Parte A2	Ponte 2	Parte B2	Parte A3	Parte C1	Parte A4
Compassos	4c.	16c.	4c.	24c.	16c.	4c.	24c.	16c.	32c.	16c.

Fonte: O autor (2022).

Em uma análise aprofundada, percebe-se a utilização de diversas células rítmicas características do choro na peça de Luizinho Duarte, combinadas a um fluente fraseado que é apresentado em tonalidades diferentes a cada parte: a Parte A1 está em Bm, a Parte B1 em Dm e a Parte C1 em D. A figura abaixo demonstra algumas das células rítmicas do choro:

Figura 36 - Células rítmicas básicas do choro.



Fonte: Carlos Almada (2006).

As frases da obra apresentam motivos melódicos que são reutilizados em momentos distintos. Na figura a seguir, destaco alguns exemplos de motivos que são utilizados frequentemente na melodia (cada exemplo com uma cor diferente):

Figura 37 - Aproveitamento do contorno melódico (c. 5, 7, 13, 15 e 23)



Fonte: O autor (2022).

Na Parte B1, é presente um contorno de semicolcheias onde a primeira nota do compasso é antecipada pela última semicolcheia do compasso anterior, em alguns momentos

ligando uma nota de tensão harmônica (nona, décima primeira ou décima terceira) e, em outros, uma nota do acorde (geralmente a tônica). Na Parte C1, os arpejos iniciam a frase (em azul), seguidos de inflexões melódicas com graus conjuntos descendentes de quatro semicolcheias (em amarelo) e de uma nota de tensão harmônica que é resolvida por arpejo descendente (em laranja), conforme visto na figura a seguir.

**Figura 38** - Arpejo ascendente, inflexão nota de tensão (*cambiata*) e arpejo descendente (Parte C1).

The figure shows a musical score in G major. The first staff (measures 49-52) contains the following chords: D, C, B7, Em7, Gm6, A7, and D. The second staff (measures 53-56) contains the following chords: D, E7, A, E7, and A7. Colored boxes highlight specific melodic patterns: blue for ascending arpeggios, yellow for descending inflections, and orange for descending arpeggios.

Fonte: O autor (2022).

A harmonia da peça é caracteristicamente de choro, com o uso de muitas dominantes secundárias (c. 7, 13, 32, 38, 40, 50, 53, 55, 57, 59, 60, 62 e 63), substituições de acordes com o uso de acordes diminutos e meio diminutos como substituições para algumas dominantes secundárias (c. 11, 12, 26, 31, 42 e 61), empréstimo modal (comp. 51), além das modulações já mencionadas em cada parte da música.

#### 6.4 Processo criativo do arranjo para Choro na Chuva

A *primeira apreensão* pode ser caracterizada como o contato acima descrito, após ter decidido fazer o arranjo do choro. Uma das primeiras ideias que me veio foi de tocar a peça ao piano, fazendo-a soar como um regional de choro. Apesar de não tocar o estilo assiduamente, este é de certo modo mais acessível para mim, por ser um repertório em que o piano está mais inserido, em comparação com o frevo.

O arranjo foi criado entre os dias 31 de outubro a 05 de novembro de 2022. Observa-se no quadro a seguir que as atividades feitas no processo criativo mais uma vez não seguiram a ordem de partes da peça, sendo criada a ponte antes das partes ligadas a ela.

**Quadro 5** - Descrição do Processo Criativo do arranjo Choro na Chuva.

DATA	ATIVIDADE	DESCRIÇÃO
<b>31 de outubro de 2022</b>	Transcrição da peça	Transcrição por meio auditivo e estudo das partes conforme partitura de melodia e cifra anexada a este trabalho
<b>01 e 02 de novembro</b>	Estudo aplicado à peça e criação da Ponte 1	Transposição do padrão rítmico do choro para o piano e estudo da harmonia e dos motivos melódicos
<b>03 de novembro</b>	Criação das Partes A1, B1 e A2	Criação das Partes A1, B1 e A2 com variações
<b>04 de novembro</b>	Ensaio	Ensaio para refinar o que já foi criado
<b>05 de novembro</b>	Criação da parte C1	Ensaio das demais partes partindo para criação da Parte C1, utilizando improvisação como meio intuitivo

Fonte: O autor.

Adiante, é apresentada cada seção do arranjo da peça na versão para piano solo, a fim de traçarmos um paralelo entre este e a peça original. Para a construção do arranjo, buscou-se soar como um grupo regional de choro, com o propósito de transpor as qualidades rítmicas, melódicas, harmônicas e interpretativas para o piano.

**Quadro 6** - Estrutura formal de Choro na Chuva, partitura para piano solo em anexo.

Divisão	Intro.	Parte A1	Ponte 1	Parte B1	Parte A2	Ponte 2	Parte B2	Parte C1	Parte A3
<b>Compassos</b>	4	20	4	80	20	4	80	32	20

Fonte: O autor (2022).

- Introdução

Para a introdução, manteve-se a mesma seção da peça original, sendo que a *intuição 1* veio da inspiração de uma técnica para violão, que se toca abafando as cordas graves do mesmo, ou seja, cobrindo parte da corda com a palma da mão direita, enquanto as cordas são tocadas pelos dedos desta mão, fazendo, assim, um efeito semelhante ao abafador do piano. Esta técnica é simulada na introdução pelo acompanhamento da mão esquerda, sendo indicada

pelo *staccato* para simular este efeito. Isto não é aplicado à melodia, que mantém suas características pensadas na flauta fazendo *legato*, que é um dos instrumentos típicos solistas do choro. Harmonicamente há modificações no segundo tempo do c. 2, no caso uma substituição de acorde (bII), a mesma implicando em modificação melódica.

**Figura 39** - Introdução inspirada em técnica do violão (abafado), clave de Fá e melodia pensada no *legato* tocado por flautistas de choro, clave de Sol (c. 1-5).

Luizinho Duarte  
Arranjo: Tarcísio Costa

**Fonte:** O autor.

- Parte A1

A *preparação 1* corresponde à fase de transcrição da melodia e harmonia da peça. A partitura dessa peça em particular foi concedida no formato melodia e cifra pelo flautista da Marimbanda, Heriberto Porto. A outra forma de acesso foi por meio da gravação da peça, que possibilitou ter um contato mais direto, optando por transcrevê-la auditivamente. Assim, pude notar algumas diferenças, principalmente harmônicas, da partitura com a gravação acima citada. A *preparação 2* tratou-se de uma pesquisa de campo, na qual fui ouvir grupos de roda de choro na cidade, álbuns de choro e pianistas que tocam peças desse gênero no piano solo. Desde a transcrição da peça, não tive dificuldade em tocá-la fazendo melodia e acompanhamento no piano. Mas notei que a peça estava sem nuances interessantes, o que me motivou a fazer improvisações, ocorrendo assim a *intuição 2*, que veio pela vivência de observar as rodas de choro e as gravações de choros, que são cheias de contracantos feitos principalmente pelo violão (tão característicos do gênero que têm nome próprio: baixaria). As improvisações nesta peça estão mais ligadas às baixarias, que dão nuances que estavam faltando. Procurei fazer com que a baixaria “cantasse” principalmente nas ligações entre frases (c. 12) e na reapresentação de uma frase (c. 15 a 17), soando assim como uma variação em vez de uma repetição literal, mudando brevemente o padrão de acompanhamento, dando a característica de se estar mais solto e com uma gama maior de acontecimentos sonoros. Para

esta seção, priorizei a figura de acompanhamento do garfinho, que se liga com as improvisações da baixaria.

**Figura 40** - Garfinho no acompanhamento intercalado com contracanto de baixaria.

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 5 and is marked with a box labeled 'A' and a repeat sign. The second system starts at measure 9. The third system starts at measure 13. Blue rectangular boxes highlight the bass line in measures 5-8 of the first system and measures 9-12 of the second system. Yellow rectangular boxes highlight the bass line in measures 13-16 of the third system. The treble staff contains melodic lines with various ornaments and slurs, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

**Fonte:** O autor.

- Ponte 1

Consiste de uma pequena seção de quatro compassos, que foi mantida como característica do original; para o arranjo, destaquei a utilização de clusters para esse trecho (c. 21 a 24), contrastando com a formação de acordes abertos que é mais presente durante toda a peça.

- Parte B1

A *intuição 3* surgiu como processo de três formas de criação de acompanhamento diferentes. Percebi que, para soar com balanço, precisava mudar os padrões de acompanhamento que vinha fazendo na Parte A1 e intercalar com os contracantos da baixaria. Isto ocorre nesta seção nos compassos 28, 32, 40 e 44, assim gerando um contraste entre as

frases (c. 25 a 27, 29 a 31, 33 a 38 e 41 a 43) e dando novas sensações ao contorno melódico, Na figura seguinte, são destacados três diferentes tipos de acompanhamento (*a, b e c*), que foram utilizados nesta seção:

**Figura 41** - Variação no acompanhamento (*a, b e c*) intercalado pela baixaria.

The figure displays three musical systems, each with a treble and bass clef staff.   
**System a)** (measures 25-28): The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.   
**System b)** (measures 29-32): The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a dense texture of chords, marked with the instruction *Palhetado*.   
**System c)** (measures 33-36): The right hand plays a melodic line, and the left hand has a more open texture with chords, marked with the instruction *Doce*.   
**System d)** (measures 37-40): The right hand plays a melodic line, and the left hand has a more open texture with chords, marked with the instruction *Doce*.

**Fonte:** O autor.

No acompanhamento *a*, me inspirei na forma como Hercules Gomes fez o acompanhamento na peça "Gaúcho, O Corta-Jaca" (c. 10 a 13), a qual ele atribui à pianista Tia Amélia, em conformidade com o que foi visto no capítulo sobre criatividade. Assim, percebe-se a continuidade de uma ideia através de pessoas diferentes que absorvem conhecimentos de outras e tem-se uma espécie de desenvolvimento e atualização da ideia. O

acompanhamento *b* foi inspirado na forma de acompanhar do bandolinista Danilo Brito<sup>49</sup>, em seu trabalho duo com André Mehmari. Para transpor essas características (c. 29 a 31), restringi a região do acompanhamento ao registro médio do piano e fiz acentuações no acompanhamento simulando as palhetadas do bandolim, dando um molejo diferente em comparação com o que já havia sido tocado. Estas ideias me vieram durante improvisações sobre essa seção; o acompanhamento *b* é interrompido pela baixaria no compasso 32, com a retomada da figura do garfinho no compasso seguinte.

No *a* original, a seção descrita acima é encaminhada para um acorde dominante secundário (V/VIm), A7/C#. Utilizei no arranjo (*b*) uma substituição de acorde por nota comum (mi) no compasso 39, substituindo para C7M, contrariando o caminho da harmonia original. Destaco também a expressão *Doce*, que neste momento prepara o ouvinte para o desenvolvimento de ideia futura (c. 61 a 68).

**Figura 42 - a)** acorde do original A7/C# e **b)** Substituição de acorde por nota comum.

**a) Harmonia original**

**b) Arranjo para piano solo**

**Fonte:** O autor.

Outro ponto que é pertinente falar é um movimento harmônico de IIm V I (c. 40), preparando para o IV. Vale ressaltar que este movimento é bastante exercitado nos cursos de improvisação e me deu certo trabalho, justamente por soar um pouco incoerente, pois as ideias que vinham como pensamento divergente não me agradavam, soando algo jazzístico, que tenho em minha bagagem de estudo da improvisação, que poderia ser útil como um caminho, mas que não era a minha intenção para este arranjo. Me afastei um pouco da prática dessa seção, essa foi a *incubação 1*. Essa situação me fez observar que esses clichês tem seus

<sup>49</sup> Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=EANR4Ij4xUs&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjigeiRK8LJjW&index=44>, acessado em 09/11/2022.

usos, mas que o arranjador deve observar a situação em que se encontra, sua proposta para ela e às vezes evitar ir pelo caminho comum, tendo como seu referencial a coerência que propôs para o arranjo. Retomei essa parte no dia 4 de novembro de 2022, e durante o ensaio da peça criei o arranjo para essa seção. Para o Ilm V I, utilizei um arpejo quebrado (Ilm), tocando-o em intervalos de décimas, que é característico do choro, fazendo posteriormente arpejo descendente na mão esquerda (V), e acordes em bloco na mão direita, terminando o compasso com a antecipação melódica acentuada, isso me soou coerente.

No c. 44, fiz uma rearmonização, onde no original G#7 e C#7, que são dois acordes dominantes secundários, sendo os mesmos acordes de empréstimo modal; rearmonizei estes para G#7(13) e Dsus, fazendo uma baixaria mais movimentada conduzindo para o final da seção. Um último adendo é a pausa (c. 47) que me deu bastante trabalho, visto que fiz algumas tentativas para preenchê-la, tentando fazer um caminho harmônico para a parte seguinte, tocando percussivamente na madeira do piano durante o compasso, entre outras tentativas. Por fim descartei as opções que havia feito, resolvi mantê-lo como compasso de pausa, respeitando como parte da melodia original. Talvez por ter feito esse processo de desconstrução dessa pausa, passei a notá-la como parte importante da peça. Seguindo, resolvi fazer a reexposição da Parte A1, que está descrita abaixo como Parte A2, fiz uma variação para a Parte B1 e segui para a Parte C1, onde como veremos, modifico o compasso de pausa que liga a Parte B1 a Parte C1.

- Parte A2

Nessa parte há uma repetição literal das notas da Parte A1, a diferenciação pode ser interpretativa, esta que é construída pelos ensaios para a apresentação e gravação da peça. Decidi mantê-la sem alterações, pois esta se repete três vezes durante a peça e escolhi fazer variações apenas na última (Parte A3), assim, imagino a Parte A2 como um retorno para algo já conhecido para o ouvinte.

- Ponte 2

Nessa seção há uma diferença harmônica em comparação com a *a)* Ponte 1, percebe-se a utilização de substituição de acorde do A7(13) (V da tonalidade de Ré maior) e na *b)* Ponte 2, substituído para A7(13/b9) (V da escala menor harmônica).

Figura 43 - Ponte 1 e Ponte 2.

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing different bridge sections. Staff 'a)' starts at measure 21 and staff 'b)' starts at measure 49. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. Each staff has a treble and bass clef. In staff 'a)', the third measure is highlighted with a blue rectangular box. In staff 'b)', the fifth measure is highlighted with an orange rectangular box. The music consists of chords and melodic lines in both hands.

Fonte: O autor.

- Parte B2

É uma variação da Parte B1, onde nesta destacam-se o preenchimento de acorde com variação rítmica (c. 55 a 56). No c. 56 fiz uma mudança melódica enfatizada pelo deslocamento rítmico, preenchendo a voz interna com notas do acorde, fazendo uma breve condução de vozes até o compasso seguinte. Da seção que corresponde aos compassos 61 a 67, destacam-se o preenchimento da voz interna (entre melodia e acompanhamento), a rearmonização que foi idealizada pensando na condução de vozes (c. 62, 64, 66 e 67), o uso de dominante secundário (c. 64) e poliacorde (comp. 65 e 67). A *intuição 4* me veio como um questionamento durante a Parte B1, “Qual o melhor acorde para utilizar na harmonização dessa nota mi (c. 39, Parte B1 e 67, Parte B2)?” Na Parte B1, eu harmonizo esta nota como um C7M, dando uma sensação de repouso, por ser na harmonia funcional um acorde característico do I, ou mesmo do IV grau. Nessa seção (parte B2), fiz algumas tentativas como: C7M, A7M, F7M, A7, F#7, C#m7, entre outros. Alguns destes têm características funcionais de repouso e outros de tensão de maior ou menor intensidade. A intuição no entanto me foi sugestionada pelo uso do acorde C7M na Parte B1 me soar *doce*, daí então criei uma ambientação (c. 61 a 66) para um acorde agridoce na Parte B2, assim escolhi dois acordes distintos para causar essa sensação, gerando assim o poliacorde do c. 67, na Clave de Sol, um A na segunda inversão e na Clave de Fá, um C, percebe-se uma dissonância de b9 (amargo) no primeiro tempo do compasso, em um acorde com sexta (doce), assim juntei as duas sensações no mesmo acorde, tornando-se um poliacorde de A/C7M(9).

Figura 44 - Acorde agridoce.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 61, shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system, starting at measure 65, continues this texture but features a prominent chord in the right hand labeled 'Agridoce'. This chord is a dense, dissonant structure consisting of several stacked intervals, including a tritone and a minor second. The notation includes various accidentals and articulation marks, such as slurs and a triplet in the right hand.

Fonte: O autor.

Vale ressaltar que esse acorde foi pensado em um primeiro momento quando ensaiava a Parte B1, mas sentia uma incoerência ao usá-lo nesta seção. Por isso mantive o C7M maior nesta e para a parte B2 fiz uma aumentoção do mesmo, gerando o acorde acima (fig. 44). Usando este na Parte B2, aceitei-o como um desenvolvimento estrutural, de forma intuitiva, sendo essa a mesma *intuição 4*, esse foi um dos *insights* que me levou a perceber o quanto é importante a continuidade das ideias e ter um certo arsenal destas para utilizar de forma compreensível. Talvez para um ouvinte que escute o arranjo pela primeira vez esse acorde cause estranheza, podendo até mesmo levá-lo a pensar que é um acorde “errado”, caso não tenha um hábito de ouvir acordes mais densos. Mas internamente, para mim, este é consequência daquele fazendo coerente as mudanças harmônicas que este me conduziu (c. 61 a 66) a fazer para que não se chegue nele de forma abrupta. A seção continua até o compasso 75, onde antecipo a primeira nota da Parte C1, lembrando que este compasso comparando com a Parte B1 era onde tinha a pausa que o preenchia. Assim, antecipei a primeira nota da Parte C1, no último compasso da Parte B2.

- Parte C1

Essa parte me lembra o idiomatismo dos pianeiros Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Assim, após tocar essa parte por algumas vezes, fiz improvisações onde a *intuição 5*, me levou a tocar esse trecho imaginando como as referências acima o fariam. Demandou

então uma pesquisa auditiva e estudo relacionada aos pioneiros citados e outros pianistas como André Mehmari, Hercules Gomes e Radamés Gnattali<sup>50</sup>, sendo esta a *preparação 3*, que ocorreu no dia 5 de novembro de 2022. Considero toda essa parte como consequência dessa intuição, que é a ideia de soar como os pianeiros, estimulada pela fraseologia da própria seção, como veremos adiante.

A primeira modificação é no acompanhamento, que o fiz mais marcado em semicolcheias (c. 76 a 79), essa mudança me foi sugestionada pela melodia da própria seção, que soa para mim como um maxixe. Um dos exemplos das características dos pianeiros na composição pode ser notada pela *a)* repetição de notas em três semicolcheias após uma pausa de mesmo valor (em azul) e acompanhamentos característicos dos pianeiros (em laranja), este que está presente nessa seção e o enfatizei neste *b)* arranjo para piano solo. Essas características podem ser notadas na figura a seguir:

**Figura 45** - a) repetição de semicolcheias em Odeon, de Ernesto Nazareth (c. 37 a 41) e b) exemplo no arranjo para piano solo (c. 80 a 83).

The image displays two musical excerpts. Excerpt a) is titled 'Trio' and starts at measure 37. It features a piano part with a forte (ff) dynamic. The right hand has a melodic line with repeated eighth-note patterns, some of which are enclosed in blue boxes. The left hand provides accompaniment, with some notes enclosed in orange boxes. Dynamic markings include 'com brilho' and 'menos'. Excerpt b) starts at measure 80 and shows a similar rhythmic structure. The right hand has a melodic line with repeated eighth-note patterns, some in blue boxes. The left hand has a more complex accompaniment with notes in orange boxes.

**Fonte:** a) Ernesto Nazareth (1912) e b) o autor.

Há uma alteração mais drástica na reexposição de frases da Parte C1 (c.76 a 79), trata-se de mudança métrica que corresponde ao uso dos compassos de diferentes fórmulas (c. 92 a 98), onde resolvi dar um caráter diferente para esta seção, fazendo esta variação

<sup>50</sup> Disponível em <https://radamesgnattali.com.br/>, acessado em 05/11/2022.

conforme a Figura 46. Esta alteração de caráter me veio como *intuição 7*, talvez por ser um dos assuntos que estava estudando durante o tempo que criara este arranjo.

Figura 46 - Mudança de métrica (c.92 a 98).

The musical score for Figure 46 is divided into two systems. The first system, starting at measure 92, shows a 3/4 time signature. The second system, starting at measure 96, shows a change to a 5/4 time signature, which then returns to 3/4. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and accidentals.

Fonte: O autor.

Para uma melhor compreensão das modificações que fiz, a figura a seguir é proposta, sendo parte da transcrição (melodia e cifra) que está anexada a este trabalho.

Figura 47 - Parte C (c. 49 a 64).

The musical score for Figure 47 is divided into two parts, a1) and b1). Part a1) starts at measure 49 and ends at measure 56. Part b1) starts at measure 57 and ends at measure 64. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and accidentals. Chords are indicated above the staff.

**a1)** 49 D C B7 Em7 Gm6 A7 D  
 53 D E7 A E7 A7

**b1)** 57 D B7 Em7 Em F#7 B7 D7  
 61 G G#° D/A B7 E7 A7 D

Fonte: Faixa 11 do álbum Tente Descobrir, Marimbanda (2005).

Percebe-se duas frases distintas na transcrição do original, conforme acima (a1 e b1). No original essa parte é repetida como já especificado (Quadro 4). É possível notar como

características da harmonia o uso de tríades e tétrades, onde é utilizado a harmonia funcional, evidenciada pelos dominantes secundários (B7, E7, F#7, D7), acorde de empréstimo modal (Gm6) e o acorde de G#°, como substituto de E7 (c. 61), fazendo o caminho dos baixos das notas Sol a Lá (c. 61 e 62) de forma cromática, com a suspensão no acorde D/A, sendo resolvida apenas no compasso 64.

Assim, o desenvolvimento ocorreu após ensaio e domínio da parte fazendo a melodia acompanhada. Notando as características fraseológicas (fig. 47), passei a interpretar esta com a intenção de soar como os planeiros já referidos, resultando na criação da primeira metade da Parte C1 (fig. 48), que corresponde aos compassos 76 a 91. Esse desenvolvimento refletiu em uma nova alteração no acompanhamento (c. 81 e 82), tendo esta a mesma inspiração.

**Figura 48 - Desenvolvimento fraseológico da Parte C1 (c. 76 a 91).**

**a1)**  Musical score for measures 76-83. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a bass line with chords and some melodic movement. The measures are numbered 76, 80, and 84.

**b1)**  Musical score for measures 84-91. The score continues in G major and 3/4 time. It shows further development of the melodic and harmonic material. The measures are numbered 84, 88, and 91. A sextuplet (6) is marked over the final measure (91).

Fonte: O autor.

A segunda metade da Parte C1 (c. 92 a 110), conforme a (fig. 49), corresponde a uma variação da primeira metade (c. 76 a 91), sendo uma mistura de referências que não consigo rastrear ao certo, mas me parece ser o cruzamento da própria personalidade fraseológica da peça, das particularidades dos pianeiros referenciados acima os quais me inspirei para a criação da seção anterior e os pianistas mais atuais que fiz uma escuta atenta: Radamés Gnattali, Mehmari, Hercules Gomes.

**Figura 49** - Desenvolvimento fraseológico da Parte C1 (c. 92 a 110).

a3) 92

96

100

b3)

103

106

108

Fonte: O autor.

Isso confirma para mim a afirmação compreendida no capítulo 2 sobre criatividade de que quando se cria, em certa medida se está em um estado de ignorância e ao mesmo tempo vislumbra de onde vieram algumas ideias, enquanto a obra vai tomando o seu próprio caminho. Visto que não pensei para esta seção (c. 91 a 110) algo como “agora vou soar como Radamés ou outro”, mas me veio intuitivamente, e para a escrita deste trabalho faço essa retrospectiva, tentando mapear as ideias.

- Parte A3

A Parte A3 constitui uma variação da Parte A1 que já fora apresentada e reapresentada (Parte A2) Quando fui elaborar a seção em questão já havia intuído em certa medida seu desenvolvimento enquanto tocava as partes mencionadas. As alterações de maior relevância é a utilização de baixo pedal (c. 116, 117 e 118), que criam uma dinâmica de crescimento, levando ao c. 119, onde reutilizei a harmonia de poliacordes; neste compasso priorizei a dissonância do acorde, deixando-o soar interrompendo o acompanhamento brevemente.

- Coda

A *Coda* foi criada utilizando a introdução original. Nesta seção fiz um aproveitamento da introdução (fig. 39), e tem como característica a *intuição*  $\delta$ , que utiliza a mudança métrica, onde a melodia é tocada em um tempo “dobrado”, ou seja, cada figura passa a ter a metade de seu valor, essa intuição é inspirada na escuta de músicas do gênero, visto que esse é um procedimento bastante utilizado no choro. Além desta mudança foi feito uma rearmonização deste trecho (c. 124 e 125), onde os acordes C7(#11) e G7M/B modificam expressivamente a parte mencionada, a rearmonização para o C7(#11), me levou a ajustar o arpejo para soar coerente com o mesmo.

**Figura 50 - Coda (c. 123 a 126).**

**Fonte:** O autor.

### 6.5 Oversea

Esta composição é a nona faixa do álbum *Tente descobrir*, do grupo Marimbanda. Ela está dividida em partes “A”, “B”, “*Chorus* de improviso” que são antecidos por introdução e sucedidos por “Coda”. Compreendido na seguinte forma:

**Quadro 7** - Estrutura formal de Oversea, melodia e cifra em anexo.

Divisão	Intro.	Parte A 1	Parte B 1	<i>Chorus</i> de improviso	Parte A 2	Parte B 2	Coda
Compassos	4	24	34	58	24	34	13

**Fonte:** O autor.

Ritmicamente, a peça combina dois estilos que comumente são utilizados em partes diferentes no gênero samba. Como nesta peça, onde o afoxé é utilizado nas Partes A1 e A2 o samba nas Partes B1 e B2. Dando à peça ambientações diferentes em cada estilo. Na introdução há quatro compassos em que é apresentada uma levada de samba no tamborim.

Esta peça apresenta uma melodia mais cantável em comparação às peças já analisadas. Esta afirmativa deve-se ao espaçamento entre as notas (tessitura) e a rítmica como notas mais longas em comparação com as peças já mencionadas. Essa ocupa melodicamente a extensão do E4 ao C6, a rítmica das frases na “Parte A”, que apresenta em alguns momentos notas longas que compreendem figuras de valor que enchem o compasso. As frases melódicas são caracterizadas pela reutilização motívica (*a*, *b*, *c*, etc.), que são desenvolvidas na peça sendo seu contorno melódico reaproveitado diversas vezes. Alguns dos motivos são destacados na figura a seguir:

**Figura 51** - Exemplos de Motivos melódicos (a, b, c)

a)  $Dm7(add9)$   $Am7(add9)$   
 b)  $Dm7(add9)$   $Dbm7(add9)$   
 c)  $Cmaj7$   $Em7(b5)$   $A7(b9)$

**Fonte:** O autor.

Acima é apresentado alguns dos motivos da peça, onde o motivo *a*), (c. 1-2) é reaproveitado nos compassos (3-4, 5-6, 9-10, 11-12, 13-14), o motivo *b*), (c. 15-16) é reutilizado (c. 19-20), fazendo contraste com o motivo *a*, através de mudança rítmica que neste é apresentada com uso de tercinas. O motivo *c*, (c. 26-27, 30-31, 34-35, 40-41, 44-45) é mantido como contorno melódico por quase toda seção B1 e B2, onde a linguagem rítmica apresentada é o samba.

A harmonia da peça apresenta caráter modal Dórico em  $Dm$  (c. 1 a 14),  $C\#m$  (c. 15 a 18) e  $Cm$  (c. 19 a 22); posteriormente utiliza a tonalidade de  $C$  (c. 23 a 58); nesta tonalidade tem como ocorrências harmônicas a utilização de dominantes secundários (c. 26 a 27, 35 a 38, 41 a 42 e 58), empréstimo modal (c. 53, 57), entre outras. Há também o “Chorus de improviso”, que é uma forma comum em gêneros como o jazz, onde o tema é apresentado e posteriormente ocorrem improvisações sobre a harmonia das partes “A1” e “B2”, como é o caso desta peça. Após as improvisações acontece a reexposição temática (Partes A2, B2) sendo modificado o final da Parte B2 (c. 52 a 71), que se dá por substituição de acorde causando ajuste melódico que “surpreende”, esta ligando-se ao Coda, quebrando a expectativa da repetição literal em comparação a Parte B1. A peça é finalizada pelo acorde  $E(\#11)$ , que está substituindo por nota comum (mi) a resolução no acorde tônico/fundamental  $C$ .

## 6.6 Processo criativo do arranjo para Oversea

O quadro a seguir apresenta as atividades que foram registradas durante a elaboração do arranjo. A peculiaridade deste arranjo é uma intuição que ocorreu no dia 10 de agosto de 2022, antes de passar a música para o instrumento e transcrevê-la. Está mais detalhada durante a análise do arranjo adiante.

**Quadro 8** - Descrição do Processo Criativo do arranjo Oversea

<b>DATA</b>	<b>ATIVIDADE</b>	<b>DESCRIÇÃO</b>
<b>10 de agosto de 2022</b>	Reformulação melódica e harmônica de motivos da Parte A1	Experimentações de perspectivas sobre motivos da peça a partir da intuição enquanto assistia um episódio de “ <i>Abstract: The Art of Design</i> ”
<b>11 e 12 de novembro</b>	Transcrição da peça e ensaio	Transcrição por meio auditivo, estudo das partes conforme partitura (melodia e cifra) anexada a este trabalho e ensaio com sessões de improvisos
<b>13 e 14 de novembro</b>	Criação da introdução, da Parte A1 e da ponte 1.	Criação da introdução e reelaboração da Parte A1 a partir de improvisações
<b>15 de novembro</b>	Criação da Parte B2, da Parte A2, Ponte e Coda.	Ensaio para manter o que já foi feito e continuidade da criação do arranjo
<b>16 de novembro</b>	Ensaio do arranjo finalizado	Ensaio da peça sem sentir a necessidade de mudanças

**Fonte:** O autor.

Todas as partituras deste capítulo estão anexadas ao trabalho, sendo a transcrição uma guia para o aprendizado da peça (melodia e cifra) e a partitura para piano solo trata-se dos arranjos finalizados. O quadro a seguir demonstra a estrutura formal de como o arranjo foi finalizado.

**Quadro 9** - Estrutura formal do arranjo de Oversea, partitura para piano solo em anexo.

<b>Divisão</b>	Intro.	Parte A1	Parte B2	Ponte 1	Parte A2	Ponte 2	Coda
<b>Compassos</b>	27	22	34	8	56	7	10

**Fonte:** O autor.

- **Introdução**

A *intuição 1*, é caracterizada pelo uso do lídio cromático. Para esta fiz a *preparação 1*, isto aconteceu paralelamente ao tempo em que estive fazendo este arranjo e o anterior. O Conceito de Lídio Cromático foi difundido e teorizado por George Russell . Ele consiste na premissa de que a organização de uma escala em seis quintas justas descendentes concede a última um magnetismo, onde a última predomina como tônica em relação às demais, “gerando assim um campo de gravidade tonal auto organizado” (RUSSELL, 2001, p. 57; AMAZONAS, 2022), que por sua vez equivale a um dos modos eclesiásticos: lídio. Russell justifica sobre a utilização do lídio cromático, observando que na escala natural maior (Jônio) há uma fundamental que, no caso, a tônica, mas também há outra que “tem” uma atração parecida com a da fundamental, no caso, o quarto grau; assim ele observa que o termo utilizado diatônico (*di*) refere-se a duas tônicas. De acordo com Russell, a natureza da escala maior sempre busca seu relaxamento, descanso; para ele esse repouso acontece dentro da escala lídia, pois a escala maior apresenta a dualidade de duas tônicas. Assim, os primeiros compassos da música utilizam esse conceito. Durante a *preparação 1*, pude observar a sonoridade da escala lídia e desmontá-la em quintas, conforme observado por Russell, assim, utilizei a própria sonoridade em quintas descendentes abrindo esta seção experimentando a sonoridade gravitacional das quintas.

Outra característica da introdução é a utilização de uma *time-line* irregular na mão esquerda que cria uma ambientação percussiva inspirada na célula do tamborim do ritmo samba, intencionalmente trazendo características tímbricas do piano para o primeiro plano.

Figura 52 - *Time-line* irregular.

Fonte: O autor.

Enquanto a *time-line* é mantida na mão esquerda (Fig. 52), a melodia que está a cargo da mão direita utiliza um fraseado com acordes (c. 12-23) tocados em um espaçamento rítmico de duração maior do que colcheia pontuada, a fim de criar um clima que se distancia da rítmica do samba, que está presente na mão esquerda.

A improvisação que fiz nesta seção utiliza os motivos *a)* descritos na figura 51. Essa ambientação da introdução foi inspirada no Concerto de Aranjuez, citado por Chick Corea, na peça Spain, sendo esta uma escolha consciente de ideia, típica do pensamento convergente. A melodia que ficou registrada para o arranjo surgiu de seções de improvisos sobre a *time-line* acima especificado, onde fui garimpando as ideias que me vieram pelo pensamento divergente durante as improvisações, até chegar ao que ficou registrado na partitura.

- Parte A1

O contorno melódico da Parte A é utilizado na Introdução, por esse motivo tomei a liberdade de pular alguns compassos da Parte A da peça original durante esta seção, visto que se não o fizesse poderia soar redundante.

Assim, considero que a Parte A1 deste arranjo tem início no compasso 40, que equivale ao décimo quinto compasso da mesma parte na versão original, onde se tem o motivo *b)*, descrito na figura 51. A dinâmica é modificada, isto está especificado na partitura como *espres.*, a fim de evidenciar a sonoridade do próprio instrumento e da expressividade do toque. O acompanhamento utiliza um fragmento do *tresillo*, usado propositalmente pois essa divisão rítmica é abordada em outra parte da peça. Essa seção considero como intuição 2 (c. 40-49) foi criada através de uma imagem mental de um passageiro chegando em um porto, descansando a cabeça na janela em um clima reflexivo, quase que sem nenhum pensamento em sua mente, quando chega em um território ultramarino e começa a movimentação de desembarque entre os passageiros, que na partitura está especificado pelo *acelerando* (c.

48-49). Essa ideia me foi sugestionada pelo nome da peça. A Parte A1 se encerra com um acorde dominante, fazendo ligação com a próxima seção. Esse acorde também faz menção a esta imagem mental, onde tem-se o F/G, F#/G e G7, essa movimentação ascendente da tríade de forma cromática está relacionada com a saída de passageiros da embarcação, como se vários passageiros tentassem sair pela mesma porta, especificada pela tensão do acorde, que se espreme até chegar no dominante.

- Parte B1

A mudança de caráter expressivo presente nesta parte tem como característica de ser tonal, em Dó maior, que foi preparada pela seção anterior, assim a tensão do acorde V, que foi alcançado por tríades cromáticas tem seu relaxamento na fundamental desta nova tonalidade. O acompanhamento da mão esquerda está baseado no *tresillo*, em alguns momentos utilizo apenas um fragmento do mesmo mesmo, uma espécie de diminuição do padrão rítmico, tendo como influência para este acompanhamento o pianista Chick Corea, que utiliza em diversas peças e Thiago Almeida, na peça “Pra te dizer algo assim”, de Luizinho Duarte. Em outros momentos faço uma variação rítmica dentro do padrão, a fim de que não soe “engessado” ou sem graça. Esse tipo de acompanhamento soa simples e deixa a melodia em destaque, sendo este caráter que escolhi para esta seção. Harmonicamente a mantive quase igual ao original. Há uma modificação onde substituo a progressão *a*) | VIm7 bVIm7 | Vm7 I7(b9) | (c. 37-38) , por *b*) | VIm7 | I7 | (c. 62-63), deixando-a mais direta e sem essa cadência *a*) que é bastante utilizada na música popular. As modificações das cadências não tiveram uma intuição específica, apenas o pensamento convergente selecionou uma progressão que apesar de ser mais simples para mim soa menos comum. Na figura a seguir é demonstrado as progressões acima, onde a) trata-se do original e b) o arranjo para piano solo.

Figura 53 - Modificação da progressão harmônica por diminuição.

a)

b)

Fonte: O autor.

- Ponte 1

A Ponte 1 (c. 84-91) foi criada no dia 13 de novembro de 2022, ela está baseada na rítmica do samba-funk. Sendo constituída de arpejo do acorde de Dm7(9), e acorde dominantes, onde estes têm como características a omissão da tônica, sendo o primeiro um F7 e o segundo um F#7, alternados pelo arpejo já mencionado conforme pode ser observado na figura a seguir:

Figura 54 - Ponte 1, arpejo do acorde de Dm7(9) alternado por dominantes.

84 *Samba-Funk*

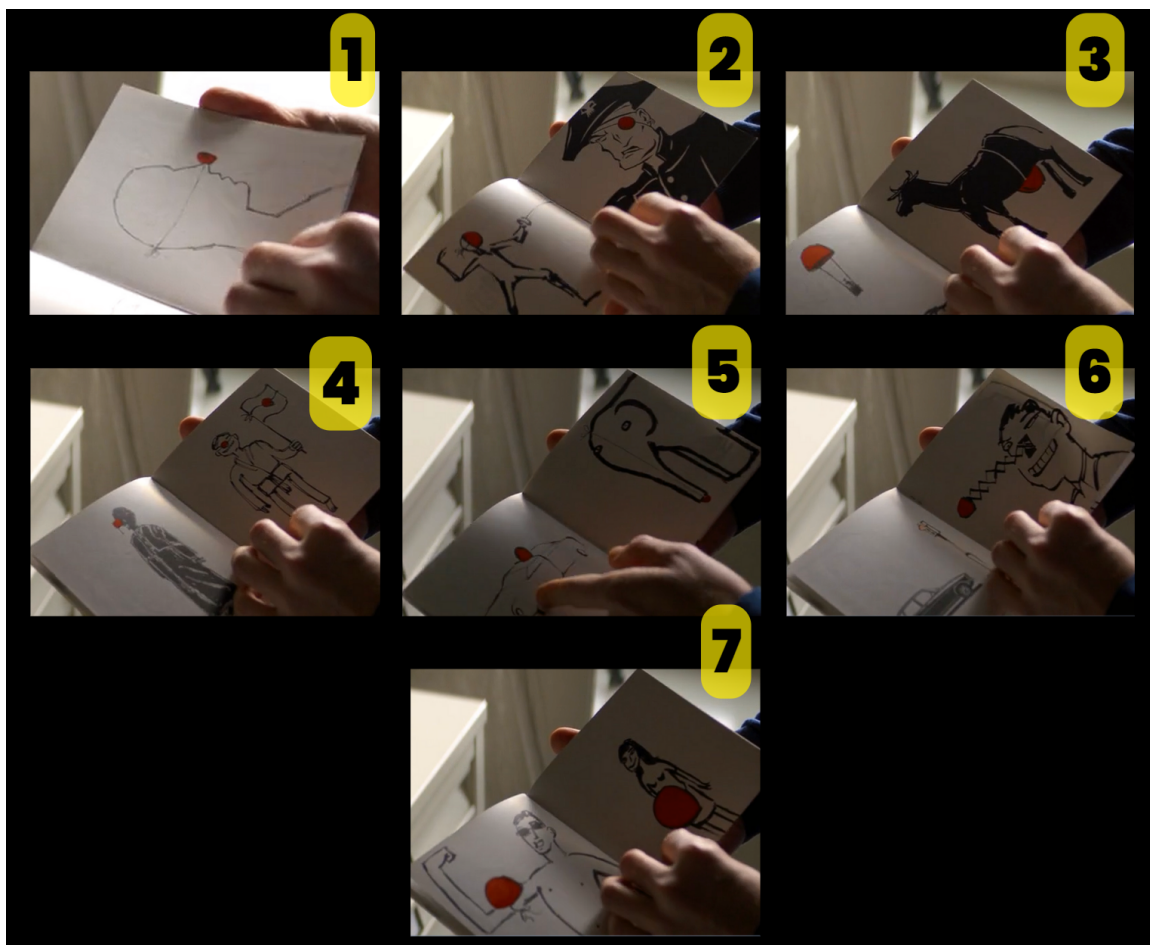
88

Fonte: O autor

- Parte A2

A intuição 3, me veio antes de iniciar o arranjo ao piano, ela me ocorreu no dia 10 de agosto de 2022, enquanto assistia o episódio 1, da temporada 1, da série “*Abstract: The Art of Design*”, na Netflix (2016). Uma parte do episódio me chamou a atenção, onde o ilustrador Christoph Niemann, fala sobre os exercícios criativos que fazia durante o curso quando era universitário. Nesse exercício os estudantes utilizavam formas geométricas (círculo, no exemplo do episódio) e criavam diversos desenhos utilizando essas formas, fazendo diversas (re)combinações. Imediatamente associei à música, onde uma frase melódica seria a forma e a harmonia o pano de fundo, ou mesmo o inverso. Assim, enquanto assistia lembrei das frases da peça *Oversea* e fui substituindo mentalmente as sensações para algumas delas. A partir daí não voltei a pensá-las deste modo, ficou em *incubação 1*. Quando iniciei o arranjo com o instrumento no dia 11 de novembro de 2022, por vezes lembrei da intuição acima descrita e, assim surgiu a ideia de fazer uma seção que utilizasse a mesma. A melodia utilizada para essa “experimentação” é o motivo *b*), presente na figura 53 referente a peça original. Assim passei a ver esse motivo por diferentes perspectivas, isto se refletiu no arranjo como sensações, tanto do modo lídio, quanto de como soaria esta melodia se tocada por algum outro pianista ou como ela soaria se fosse tocada em outro gênero musical. A figura a seguir refere-se às imagens assistidas na série que me levaram a *intuição 3*.

Figura 55 - (Re)combinações de formas.



Fonte: *Abstract* (2016). Editado pelo autor.

Na peça original a melodia é tocada nos acordes de  $C\#m7(9)$  e  $Cm7(9)$ , sendo o motivo melódico iniciado na nona dos acordes citados. No arranjo para piano solo a melodia é reelaborada tocando o motivo melódico *b)* diversas vezes. Cada reapresentação da mesma é abordada com diferentes características, especificada na partitura por uma expressão, onde 1) *Dolce*, pensei em uma sensação causada pelo acorde relativo (c. 106-113), em que o motivo melódico é iniciado sobre a 7<sup>M</sup>, do acorde relativo, no caso,  $E7M$  e  $Eb7M$ , respectivamente, 2) *Nordestino*, a ideia foi a de soar com uma rítmica nordestina, pensada a partir da zabumba tocando o ritmo baião (c. 114-121), 3) *Thelonious Monk* é baseado na forma deste pianista tocar o *stride piano*, e também em sua forma particular na formação de *clusters* por intervalos de semitons (c. 122-129), 4) *Romântico* foi baseada em um estereótipo de como soaria essa melodia se fosse do período romântico (c. 130-137), 5) retomada do *tresillo* como acompanhamento e continuação da rearmonização fazendo ligação com a Ponte 2. Vale

ressaltar que para esta seção apesar de ter usado essas referências mantive em foco a utilização do conceito lídio cromático de Russell.

- Ponte 2

Esta seção manteve-se sem alteração em comparação com a Ponte 1.

- Coda

A Coda (c. 155-164) utiliza o conceito de gravidade tonal, fazendo um movimento contrário ao do primeiro arpejo da música na introdução. Assim, aquele encerra a ideia que foi mantida durante a peça, sendo esta a utilização do Lídio Cromático e da percepção da gravidade tonal, onde busquei testar a hipótese de que a escala lídia é livre de tendências resolutivas. Tendo satisfeito parcialmente a mesma, pelo menos, na minha percepção. Ressalto que este não é o objetivo deste trabalho, mas que isso serviu como fonte de experimentação para a criação deste arranjo como uma espécie de estudo.

No arranjo desta peça em particular ocorreu um grau de modificação melódicas e estruturais mais profundas, distanciando da peça original, corroborando com a afirmativa de Mattos (2006, p.27) que “Os elementos determinantes da transformação são a mudança de caráter expressivo, de função, de forma, de estilo, de gênero, de textura e de instrumentação.” Assim, imprimindo características pessoais do arranjador através do desenvolvimento do discurso musical.

Tanto a fase de *Incubação* quanto a fase de *Análise* apresentam características que dificultam o seu registro, onde a incubação por ser uma fase a nível inconsciente torna difícil a afirmativa de quando se está tendo ideias a este nível; notadamente este trabalho revela um olhar da improvisação como parte importante na criação de arranjo. Esta que está intimamente ligada a intuição, fazendo emergir ideias que vêm muitas vezes sem a intencionalidade do improvisador. Acredito que estas vêm, em parte, do inconsciente através de estímulos durante a improvisação, estes que são percebidos como intuição e externalizados conforme a habilidade do improvisador que traz a existência aquelas ideias. Este é um fator que para mim foi revelador, tanto nas entrevistas quanto na elaboração dos arranjos. A fase de *análise* é demasiadamente recorrente, esta acontece tantas vezes que relatá-las em detalhes em um trabalho acadêmico poderia deixá-lo prolixo. A cada tomada de decisão que inclui erros e acertos, mudança de direcionamento, desistências e retomadas, a *análise* está presente. Por isso decidi colocá-los ao final deste capítulo de uma forma mais geral. Pode-se constatar que

muitas ideias foram descartadas, outras refinadas, algumas boas ideias foram mantidas em *standby*. Assim, nota-se que este processo se dá através de tentativa e erro, ou melhor colocando, para mim se deu desta forma; contribuindo para desmistificar o estereótipo do ato criador, ainda que este aconteça em parte de forma incognoscível.

A transcrição para a partitura de piano solo aconteceu apenas quando sentia que não havia mais mudanças necessárias para serem feitas, mesmo entendendo que a peça poderia ser arranjada de inúmeras formas diferentes. Mas tendo que tomar a decisão de finalizar as peças visto que estas fazem parte de um trabalho de mestrado que tem que ter início, desenvolvimento e final, isto em parte contribuiu para que fizesse o arranjo como uma “encomenda”.

Fazer esses arranjos foi um desafio técnico, prático e conceitual para mim como pianista, pois as peças selecionadas já tinham um registro em gravação que utilizei como referência sendo estes bons exemplos de arranjo em grupo. Um dos desafios para este trabalho foi fazer com que as peças não soassem “apenas” como reduções destas gravações. Algo que sinto ter conseguido.

Podemos perceber através deste trabalho que a técnica não é algo oposto a intuição, mas sim, necessária para que se possa executar as ideias que vieram por meio desta, e, sendo ela mesma (a técnica) uma das fontes para a intuição. Compreender esse processo de forma mais conceitual (subjetivo) me ajudou a absorver as estratégias de forma mais pessoal, fazendo um contraponto ao estudo da teoria musical que tende a ser mais “fria”, mais objetiva. Assim a subjetividade (criatividade) abstrai esses procedimentos técnicos (objetividade), no processo criativo, dando-lhes forma.

Nem sempre é possível ou mesmo necessário saber de onde veio certa ideia, mas quando a investigação é feita, como no caso deste trabalho, pode-se contribuir de forma satisfatória para a comunidade a qual se interessa pelo assunto.

## 7 Considerações Finais

Neste capítulo, retornamos às questões colocadas ao longo do texto, realçando os pontos mais significantes. O trabalho ganhou forma a partir do seguinte problema de pesquisa: Como são criados arranjos para piano solo? Tendo em mente esta temática, houve uma ramificação em objetivos específicos:

- a) Conceituar arranjo segundo as perspectivas encontrada na literatura pertinente e em entrevistas feitas a seis pianistas brasileiros de grande visibilidade;
- b) Compreender o processo criativo através da literatura e de entrevistas feitas aos pianistas;
- c) Pesquisar a obra do compositor Luizinho Duarte;
- d) Elaborar três arranjos para peças deste compositor.

Conceituamos arranjo como uma forma de expressão utilizada para imprimir em uma composição características desejadas pelo arranjador, podendo surgir de forma improvisada ou pré-meditada, intencionalmente ou mesmo de forma espontânea. Sobre a questão do processo criativo, percebemos que já existe uma literatura sobre essa questão, mesmo que não seja diretamente voltada às práticas criativas musicais, literatura que contribuiu favoravelmente na compreensão das entrevistas. Nota-se que, de forma unânime, os entrevistados utilizam uma metodologia intuitiva para a criação de seus arranjos, mas conseguimos investigá-la satisfatoriamente, à luz da literatura, tanto em relação a seus fazeres objetivos (por exemplo, sobre questões de teoria musical e suas implicações), quanto em relação a perspectivas subjetivas. Outros tópicos que surgiram nas entrevistas foram de grande valia, como o uso da improvisação (como uma forma de acesso a ideias intuitivas) e a importância da técnica pianística, necessária para a execução do que se tem em mente. Foi também de grande importância a seleção de trechos de arranjos dos seis pianistas entrevistados para observarmos estratégias usadas pelos mesmos

A pesquisa sobre a vida e obra de Luizinho Duarte contou com a cordialidade do mesmo, que abriu sua casa para fazermos as entrevistas, ficando esta dissertação também como uma homenagem a este fenomenal músico, que viria a falecer em pouco tempo. Para a elaboração dos três arranjos de obras de Luizinho Duarte, elencamos as fases da criatividade, os processos e as estratégias envolvidas em cada arranjo. A compreensão do processo criativo me levou a encarar a elaboração dos arranjos com uma perspectiva mais intencional, proporcionando um mapeamento das fases e podendo compreender como seguir em frente

quando me sentia estagnado, o que me levava novamente a procurar por outras fontes de preparação, que me guiavam até o momento de uma nova intuição.

O grande diferencial deste trabalho é justamente ter levado em consideração e documentado o processo criativo relacionado à elaboração de um arranjo. Esperamos que isso possa ser útil a outros músicos, para que possamos compreender que tais habilidades podem ser planejadas, aprendidas e melhoradas, evitando o estereótipo do arranjador inato. Deste modo, este trabalho contribui não apenas com três arranjos originais para piano solo, enriquecendo o repertório pianístico brasileiro e permitindo que pianistas de diversos estilos possam ter acesso e tocar essas obras de Luizinho Duarte, mas também contribuindo para que outros membros da comunidade pianística possam se inspirar e realizar seus próprios arranjos para piano solo.

## Referências

ABSTRACT. The Art of Design. Christoph Niemann: Ilustrador. (Temporada 1, ep. 1). Produzido por: Marcella Steingard. Editor: Jason Zeldes. Produtora: Radicalmedia. 2016. 1 vídeo (47 min.). Disponível em <https://www.netflix.com/watch/80093803?trackId=14170286>, acesso em 09 nov. 2022.

ADOLFO, Antonio. *Arranjo: um enfoque atual*. Irmãos Vitale, 2017.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000. Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_, *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

AMAZONAS, Marcelo. O Conceito Lídio Cromático - Fundamentos teóricos (George Russell). 7 out. de 2022. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=a28\\_HZGJKUk&t=45s](https://www.youtube.com/watch?v=a28_HZGJKUk&t=45s). acesso em 08 ago. 2022.

ALMEIDA, Ítalo. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l] 7 fev 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

ALMEIDA, Thiago. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [ S. l] 2 fev 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

\_\_\_\_\_. *Permanências*. Estúdio Monteverdi, Brasil. CD. Disponível em: [https://tratore.com.br/um\\_artista.php?id=34841](https://tratore.com.br/um_artista.php?id=34841). Acesso em: 29 jun. 2022

\_\_\_\_\_. *A Natureza de cada vez. Pra te dizer algo assim (Luizinho Duarte)*. Disponível em <https://thiagoalmeida.bandcamp.com/album/a-natureza-de-cada-vez>, acesso em 3 ago. 2022.

ÁLVAREZ, Elisa. *Creatividad y pensamiento divergente. Desafío de la mente o desafío del ambiente*. Recuperado de: [http://www.interac.es/adjuntos/crea\\_pensa\\_diver.pdf](http://www.interac.es/adjuntos/crea_pensa_diver.pdf), 2010.

ALVES, Karine Freire Teles. *Garimpando sons: Catalogação das composições de Luizinho Duarte*. TCC. Universidade Estadual do Ceará, 2017.

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

ARRAIS, Marcos Augusto Galvão. A música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2006. p.176.

BARRETO, Uaná. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l.] 29 nov 2021. Formato [vídeo]. Não publicada.

\_\_\_\_\_. Oração ao Tempo/O Velho Francisco. Piano. [S. l.: s. n.], 2021. 1 partitura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c1TqQAzq05U>. Acesso em: 3 ago. 2022.

BASTOS, Everson Ribeiro. *Elaboração de arranjo para piano solo a partir dos procedimentos composicionais de Gilson Peranzetta*. 168 p. Campinas, 2018. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2018.

CERDA, César de la. Arranging for the piano. 1 Ed. [S.l.]. Ed. Lulu.com, 2016. p. 24-29.

COLLURA, Turi: Rítmica e Levadas brasileiras para o piano. Ed. Turi Collura, Vitória, 2009

DIAS, Pedro Augusto. O arranjador completo. 2022. Disponível em: <https://arranjadorcompleto.club.hotmart.com/t/page/kOXXyGnoOW>. Acesso em: 3 ago. 2022.

DIÁRIO DO CONGRESSO NACIONAL. 8/11/1914, p. 2789. 147ª sessão do Senado Federal em 7 de novembro de 1914.

DUARTE, Luizinho. Luizinho da Arte: Memorial descritivo. Memorial descritivo. 2020. Mapa Cultural. Disponível em: [https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/96903/memorial\\_descritivo.pdf](https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/96903/memorial_descritivo.pdf). Acesso em: 16 set. 2022.

NAZARETH, Ernesto. Famoso: Tango. Piano. [S. l.]: Casa Bevilacqua & Cia, 1917.

FURTADO, Emanuel. Cineteatro São Luiz retoma shows presenciais com apresentação da Marimbanda neste domingo. 2021. Disponível em: <https://www.tapisrouge.com.br/cineteatro-sao-luiz-retoma-shows-presenciais-com-apresentacao-da-marimbanda-neste-domingo/>. Acesso em: 16 set. 2022.

GIBBS, Graham. Análise de dados qualitativos.[trad.]. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GOMES, Rafael T. O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

GOMES, Vinicius Bastos et al. Alma: o estilo pianístico de Egberto Gismonti. 2015. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes.

GOMES, Hercules. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l.] 7 fev 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

\_\_\_\_\_. Gaúcho, O corta-jaca (Chiquinha Gonzaga). 2018. 1 partitura. Disponível em <http://www.herculesgomes.com.br/wp-content/uploads/2018/11/01.-GAU%CC%81CHO-CHIQUINHA-GONZAGA-POR-HERCULES-GOMES.pdf>, acesso em 08 ago 2022.

GONZAGA, Chiquinha. Gaúcho: O corta-jaca de cá e lá. Piano. 1997. 1 partitura. Acervo digital Chiquinha Gonzaga. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=gaucho>. Acesso em: 08 ago. 2022.

GONZAGA, Chiquinha. [ S.l]. 1999. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/>. Acesso: em 29 jun. 2022.

GOLD, Glenn. On the Record [1959]. Youtube, 7 de mai. de 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=g0MZrnuSGGg>. Acesso em: 03 de ago. 2022.

GUILFORD, Joy Paul. Criatividade. *Psicóloga Americana*. 5, 1950. p.444-454.

\_\_\_\_\_, Can creativity be developed?. *Art education*, v. 11, n. 6, p. 3-18, 1958.

GIL, A. C. *Como elaborar projeto de pesquisa*. 4ª Edição . São Paulo: Atlas; 2006. 26. 2002.

GUENTHER, Zenita Cunha. Inventividade, criatividade, inteligência e educação de bem-dotados. 1986. p. 59-68

GUEST, Ian. Quando planejar modulações em um arranjo? | Ian Guest. 13 de set. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DGkR7Y6R2PA>, acesso em 08 ago. 2022.

In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PIANISTAS DE PIRACICABA, V, 2018, Piracicaba. Programa. 2018. [S.l.]. Disponível em: [https://eipianopira.com/wp-content/uploads/2020/02/Programa\\_Completo\\_Paginas.pdf](https://eipianopira.com/wp-content/uploads/2020/02/Programa_Completo_Paginas.pdf). Acesso em: 01 jul 2022. p. 24-25.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. [ S.l.]. 2015. Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/> .Acesso: em 29 jun. 2022.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. André Mehmarí - Passeando com Nazareth (Alexandre Dias, piano) [2015]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P7OPQidp8jQ>. Acesso: em 03 ago.. 2022.

IPIRANGA, Afonso Pereira e Ana Silvia Rocha. O Outro Lado da Cultura: a economia da cultura. Revista do Mestrado Profissional em Planejamento em Políticas Públicas., Fortaleza, p. 1-19, 22 ago. 2014.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: Como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. p. 441.

JUNG. A natureza da Psique. 5. ed. Volume VIII/2. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2000.

KENNEDY, Michael. Dicionário de música Oxford. Arranjo. Editora: Publicações Dom Quixote, 1994. p. 41.

KLEON, Austin. Roubé como um artista: 10 dicas sobre criatividade/Austin Kleon; tradução de Leonardo Villa-Forte. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

LATHAM, Alison. Dicionario Enciclopédico de la Música. Fondo de Cultura Económica. México, D. F. 2008. p.598

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo. 200 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2003.

LOBO, Ronaldo. Método de Contra-Baixo: Fundamentos. (1999?) Ed. Hmp. 50p.

MATTOS, Fernando Lewis de. Apostila: Análise musical I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes Departamento de Música. 2006. p. 43.

MARTÍNEZ, Albertina Mitjás. Vygotsky e a criatividade: novas leituras, novos desdobramentos. Da inovação à criatividade. Campinas, Papirus, p. 11-38, 2009.

MEHMARI, André. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l.] 28 fev 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

\_\_\_\_\_. Passeando com Nazareth. Piano. 1 partitura. [S. l.: s. n.], 2013?.

MENDES, Marcos Ferreira de. Arranjando frevo de rua : dicas úteis para orquestras de diferentes formações / Marcos Ferreira Mendes (Marcos FM) ; prefácio Climério de Oliveira Santos. – Recife : Cepe, 2017.

NAZARETH, Ernesto. Apanhei-te Cavaquinho. Piano. Musica Brasilis & Instituto Moreira Salles. 2012. 1 partitura. Disponível em: [https://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work\\_elements/work\\_20/apanhei\\_te\\_cavaquinho\\_piano.pdf](https://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_20/apanhei_te_cavaquinho_piano.pdf). Acesso em: 3 ago. 2022.

NETO, Jovino Santos. Ginga: a Brazilian way to groove by Jovino Santos Neto. Cornish College of the Arts, Seattle, WA. 2016 p. 1-8.

Nikolai Kapustin - Eight Concert Etudes, Op. 40. III. Toccata. Allegro [5:07]. publicado 7 jun. de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RrpjWM8JT7k>, acesso em 08 ago. 2022.

NOBRE, Jorge. O grande Músico Carlinhos Ferreira. 2011. Disponível em: <http://jorgenobredosax.blogspot.com/2011/04/um-adeus-o-grande-musico-carlinhos.html>. Acesso em: 16 ago. 2022.

NICOLAU, Marcos. Razão e criatividade: tópicos para uma pedagogia neurocientífica. João Pessoa: Ideia Editora, 2007.

OLIVEIRA, Joel Barbosa de. Arranjo Linear: : uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco.. 2004. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

OSHO. Intuição: um saber além da lógica. Tradução de Henrique Amat Rego Monteiro. São Paulo: Cultrix, 2006.

PADOVEZ, Luciana. Pensamento convergente e divergente: 15 Dias de Criatividade. 2018. EP06. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=DMg\\_3klfBn8&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjjgeiRK8LJjW&index=58](https://www.youtube.com/watch?v=DMg_3klfBn8&list=PLzmzAyn5z2Bz-hXiVRH8RjjgeiRK8LJjW&index=58). Acesso em: 22 dez. 2022.

PASCHOAL, Fausto De. Piano Popular Moderno: Apanhado prático dos pontos vitais na geração de arranjos pianísticos. 2003 p. 190

PASCOAL, Hermeto. Fátima. Montreux Jazz Festival [1979]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fvtI\\_h\\_nE1g](https://www.youtube.com/watch?v=fvtI_h_nE1g). Acesso em 03 ago. 2022.

PEASE, Ted; PULLING, Ken. Chord Scale Voicings for arranging. Berklee College of Music. 1997.

PERANZZETTA, Gilson. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l.] 2 mar 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

\_\_\_\_\_. “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc). 11 dez. de 2011. Youtube, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wdoUL-UBnIE>, acesso em 08 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Bala com bala: J. Bosco e A. Blanc. Piano. [S. l.: s. n.], 2005?. 1 partitura.

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. Os conjuntos regionais e o som do choro: a caracterização da performance no acompanhamento do choro. ArtCultura Uberlândia, v. 21, n. 38. 2019. p. 163-179.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. 2005. p. 197-207.

PORTO, Heriberto. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l.] 7 fev 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

RADAMÉS GNATALLI. [S.l.]. [2010?]. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso: em 29 jun. 2022.

REGINA, Elis. Elis Regina. CDB-Philips. 1972. LP. Disponível em <https://open.spotify.com/album/3NOxICud3CE6svBnR9WqC7>, acesso em 03 ago. 2022.

RUSSELL, G. The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization (Fourth Edition), 2001.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Editora Zahar, 2001.

SANTOS, Carlos dos. Uma perspectiva de análise da obra Série de arco de Hermeto Pascoal Universidade Estadual de Campinas. Revista Música, v. 21 n. 1 – Dossiê Música em Quarentena (parte II); Dossiê Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical – 10 Anos Universidade de São Paulo, julho de 2021

SCHOENBERG, A. Fundamentos da Composição Musical. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1990.

SIQUEIRA, Jairo. Criatividade Aplicada, 1ª edição. Rio de Janeiro, RJ, fevereiro de 2015

SILVA, Raphael Ferreira da; Gimenes, Marcelo Escola Jabour: Hermeto Pascoal & Grupo e suas ramificações. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.1, 2017, p.1-25

SILVEIRA, Natália Brunelli da; DE CASTRO, Marcos Câmara. Sobre Rítmicas" Complexas" e Métodos de Ensino. Revista da Tulha, v. 4, n. 2, p. 160-192, 2018.

SISK, DOROTHY A. JP Guilford: A Pioneer of Modern Creativity Research. Celebrating Giants and Trailblazers: AZ of Who's Who in Creativity Research and Related Fields, p. 171-185, 2021.

SOARES, Salomão. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l.] 7 fev 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

\_\_\_\_\_. Boizinho Universal. Piano. 2016?. 1 partitura.

\_\_\_\_\_ Piano Rítmico. [2020]. Disponível em <https://pianoritmico.club.hotmart.com/lesson/oODD2aRWOP/aula-22-telecoteco-or-piano-solo> o. acessado em 08 de ago. 2022.

SOUSA, Magno Altieri Chaves de; Cleber da Silveira Campos. Luizinho Duarte e sua Nordestinidade na Bateria. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO, 2., 2019, Minas Gerais. Anais [...] . Minas Gerais: Escola de Música da UFMG, 2019. p. 296-305.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1990.

THIOLLENT, Michel. Metodologia da pesquisa-ação. Cortez editora, 2011.

WEISS, R. S. (1995). *Learning from strangers: the art and method of qualitative interview studies*. New York, Free Press.

ZAHAR, Dicionário de música. Arranjo. Zahar Editores e Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, 1985. p. 22.

APÊNDICE A - Frevo da Luz (melodia e cifra)

# Frevo da Luz

Luizinho Duarte/ Carlos Ferreira  
 Transcrição: Tarcísio Costa

Am<sup>11</sup> G(sus4) B<sup>b</sup>maj7 D<sup>b</sup>maj7

9 Am<sup>11</sup> G(sus4) B<sup>b</sup>maj7 D<sup>b</sup>maj7 D<sup>b</sup>(#11) **A**

17 Cm G<sup>7</sup>

21 G<sup>7</sup> Cm

25 C<sup>7</sup> Fm

29 Cm G<sup>7</sup>

33 C(sus4) C<sup>7</sup> Fm

37 Cm D<sup>b</sup>maj7 D<sup>27</sup>

40 G<sup>7</sup> 1. Cm

43 2. Cm G<sup>7</sup>



92  $G^7$  C  $G(\text{sus}4)$  3

**B**

94  $G(\text{sus}4)$  C  $A^7$   $Dm^7$

98  $D^7$   $G^7$  C

102  $G(\text{sus}4)$  C  $D^7$  G

106  $Am^7$   $D^7$  G

110  $Em^7$   $F/Eb$   $F/Eb$

114  $B^{\flat 7}$   $E^7$

118  $Am^7$   $Abm^7$   $Gm^7$   $C^7$  F

121  $Em^7$   $Dm^7$

125  $G^7$   $Gm^7$   $C^7$  F

129  $E^7(\#11)$   $Am^7$   $Dm^7$





2

22

Musical notation for measures 22-25. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 22 features a complex chordal texture in the right hand with many beamed notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 23-25 continue with similar textures, ending with a half note in the right hand.

26

Musical notation for measures 26-30. Measure 26 has a prominent sixteenth-note melody in the right hand. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. Measures 27-29 continue with this melodic line, and measure 30 concludes with a triplet of sixteenth notes in the right hand.

31

Musical notation for measures 31-34. Measure 31 begins with a sixteenth-note melody in the right hand. The left hand has a simple accompaniment. Measures 32-34 continue the melodic development in the right hand.

35

Musical notation for measures 35-38. Measure 35 features a sixteenth-note melody in the right hand. The left hand has a simple accompaniment. Measure 36 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 37-38 continue the melodic line.

39

Musical notation for measures 39-42. Measure 39 has a complex chordal texture in the right hand. The left hand has a simple accompaniment. Measures 40-42 continue with similar textures, ending with a half note in the right hand.

43

Musical notation for measures 43-46. Measure 43 features a sixteenth-note melody in the right hand. The left hand has a simple accompaniment. Measures 44-46 continue the melodic development in the right hand, ending with a half note in the right hand.

47

Musical score for measures 47-50. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a complex texture with chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

51

Musical score for measures 51-54. The right hand has a prominent melodic line with slurs and ties, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

55

*Solto*

Musical score for measures 55-58. The tempo marking *Solto* is present. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 58. The left hand features a triplet in the bass line in measure 58.

59

Musical score for measures 59-61. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 60. The left hand has a complex accompaniment with a fermata in measure 60.

62

Musical score for measures 62-65. The right hand features a triplet in measure 62 and a fermata in measure 64. The left hand has a complex accompaniment with a fermata in measure 64.

66

Musical score for measures 66-69. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a complex accompaniment with slurs and ties.

4

70

Musical score for measures 70-72. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 70 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a chordal accompaniment. Measure 71 continues the melodic line. Measure 72 concludes with a final chord and a fermata over the treble clef.

73

Musical score for measures 73-75. Measure 73 starts with a treble clef and a bass clef, featuring a melodic line with accents and a chordal accompaniment. Measure 74 continues the melodic line. Measure 75 concludes with a final chord and a fermata over the treble clef.

76

Musical score for measures 76-78. Measure 76 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. Measure 77 continues the melodic line. Measure 78 concludes with a final chord and a fermata over the treble clef.

79

Musical score for measures 79-82. Measure 79 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. Measure 80 continues the melodic line. Measure 81 concludes with a final chord and a fermata over the treble clef. Measure 82 continues the melodic line.

83

Musical score for measures 83-86. Measure 83 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. Measure 84 continues the melodic line. Measure 85 concludes with a final chord and a fermata over the treble clef. Measure 86 continues the melodic line.

87

Musical score for measures 87-90. Measure 87 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. Measure 88 continues the melodic line. Measure 89 concludes with a final chord and a fermata over the treble clef. Measure 90 continues the melodic line.

91

Musical notation for measures 91-94. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

95

Musical notation for measures 95-98. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a more active melodic line with sixteenth-note runs. The bass staff continues with a steady accompaniment.

99

A tempo

Musical notation for measures 99-102. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo marking "A tempo" is placed above the treble staff. The music shows a change in feel, with longer note values and a more spacious accompaniment.

103

Tempo de Frevo

Musical notation for measures 103-106. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo marking "Tempo de Frevo" is placed above the treble staff. The music becomes significantly faster and more rhythmic, with sixteenth-note patterns.

107

Musical notation for measures 107-110. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The fast tempo continues, with intricate sixteenth-note passages in both hands.

111

Musical notation for measures 111-114. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The fast tempo continues, featuring a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

6

115



119



123



127



131



135

*Passo Bêbado*



139

142

146 *Tempo de Frevo*

150

154

158

8

162

Musical score for measures 162-165. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff features a series of eighth-note runs, each phrase starting with a quarter rest followed by a dotted quarter note. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes.

166

Musical score for measures 166-169. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth-note runs. The bass staff accompaniment includes quarter notes and eighth notes.

170

Musical score for measures 170-173. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth-note runs. The bass staff accompaniment includes quarter notes and eighth notes.

174

Musical score for measures 174-177. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth-note runs. The bass staff accompaniment includes quarter notes and eighth notes.

178

Musical score for measures 178-181. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth-note runs. The bass staff accompaniment includes quarter notes and eighth notes. A '6' (sextuplet) is indicated above the treble staff in measures 180 and 181. The bass staff has a flat symbol (b) under a note in measure 180.

182

Musical score for measures 182-185. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth-note runs. The bass staff accompaniment includes quarter notes and eighth notes.

186

189

193

197 **accel.**

*Apressando o Folião*

201

APÊNDICE C - Choro na Chuva (melodia e cifra)

# Choro na Chuva

Luizinho Duarte  
 Transcrição: Tarcísio Costa

The musical score for "Choro na Chuva" is presented in two systems, A and B, in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#), and the melody is written in treble clef. The bass line is indicated by guitar chords above the staff.

**System A (Measures 1-17):**

- Measures 1-4: C#°7, F#7, Bm, G7
- Measures 5-8: Bm, G, F#, Bm
- Measures 9-12: C#°7, F#7, Bm, Bm/A, G#°
- Measures 13-16: G°
- Measures 17-19: C#°7, F#7, Bm, F#°7, B7, Em
- Measures 20-21: C#°7, F#7, Bm, G7, Bm, G, F#, Bm

**System B (Measures 22-40):**

- Measures 22-24: **Fine** (Measures 22-24 are not explicitly numbered but correspond to the final notes of the first system's line).
- Measures 25-28: Dm, F#°
- Measures 29-32: Gm
- Measures 33-36: E°7, A7, A°7, D7(b9)
- Measures 37-40: Gm, C7, F, Dm7
- Measures 41-44: B°7, E7, A7, Cm7, F7

2

41  $B\flat$ maj7  $B^\circ$  F  $G\sharp7$   $C\sharp7$

45  $Gm7$   $C7$  F **D.S. al Coda**

49  $\Phi$  D **C**  $B7$   $Em7$   $Gm6$   $A7$  D

53 D  $E7$  A  $E7$   $A7$

57 D  $B7$   $Em7$  Em  $F\sharp7$

60  $B7$   $D7$  G  $G\sharp^\circ$  D/A  $B7$

63  $E7$   $A7$  1. D 2. D **D.S. al Fine**

APÊNDICE D - Choro na Chuva (Piano Solo)

# Choro na Chuva

Luizinho Duarte  
Arranjo: Tarcisio Costa

♩ = 74

The first system of music consists of two staves. The treble clef staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 74. The bass clef staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass.

5 **A** 

The second system of music starts at measure 5. It features a melodic line in the treble clef staff and a harmonic accompaniment in the bass clef staff. A box containing the letter 'A' and a musical symbol is placed above the first measure.

9

The third system of music starts at measure 9. It continues the melodic and harmonic development from the previous systems.

13

The fourth system of music starts at measure 13. It continues the melodic and harmonic development from the previous systems.

17 

The fifth system of music starts at measure 17. It concludes the piece with a final melodic phrase in the treble clef and a final chord in the bass clef. A musical symbol is placed above the final measure.

2

21

**B**

25

29

*Palhetado*

33

37

*Doce*

41

45 D.S. al Coda<sup>3</sup>

49

53

57 *Palhetado*

61

65 *Agridoce*

4

68

Musical score for measures 68-71. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). Measure 68 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measures 69-71 continue the melodic and harmonic development.

72

Musical score for measures 72-75. Measure 72 includes a triplet of eighth notes in the bass clef. The treble clef continues with a melodic line. Measures 73-75 show further melodic and harmonic progression.

76 **C**

Musical score for measures 76-79. Measure 76 is marked with a 'C' in a box, indicating a change in key signature to C major. The treble clef has a melodic line, and the bass clef has a rhythmic accompaniment. Measures 77-79 continue the piece.

80

Musical score for measures 80-83. The treble clef features a melodic line with some rests, while the bass clef provides a steady accompaniment. Measures 81-83 continue the melodic and harmonic flow.

84

Musical score for measures 84-87. The treble clef has a melodic line, and the bass clef has a rhythmic accompaniment. Measures 85-87 continue the piece.

88

Musical score for measures 88-91. Measure 88 includes a sextuplet of eighth notes in the treble clef. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in both staves. Measures 89-91 continue the melodic and harmonic development.

92

Musical score for measures 92-95. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 92 features a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4. Measure 93 continues with eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 94 has a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4. Measure 95 has a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4.

96

Musical score for measures 96-98. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 96 features a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4. Measure 97 continues with eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 98 has a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4.

99

Musical score for measures 99-101. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 99 features a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4. Measure 100 continues with eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 101 has a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4.

102

Musical score for measures 102-104. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 102 features a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4. Measure 103 continues with eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 104 has a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4.

105

Musical score for measures 105-107. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 105 features a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4. Measure 106 continues with eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 107 has a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4.

108

Musical score for measures 108-110. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 108 features a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4. Measure 109 continues with eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 110 has a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass clef has a quarter note G2, a dotted quarter note G3, and a half note G4.

6

111

Musical score for measures 111-113. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

114

Musical score for measures 114-116. The right hand continues with eighth-note patterns, including a measure with a fermata. The left hand maintains the accompaniment with chords and eighth-note figures.

117

Musical score for measures 117-119. The right hand has a more complex melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment includes some chords with fermatas.

120

Musical score for measures 120-122. The right hand features eighth-note patterns with slurs. The left hand accompaniment includes some chords with fermatas.

123

*dim.* *subito* *v.*

Musical score for measures 123-125. The piece concludes with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) in measure 123, a *subito* (sudden) change in measure 124, and a *v.* (ritardando) marking in measure 125. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with chords.

APÊNDICE E - Oversea (melodia e cifra)

Oversea

Luizinho Duarte (1954 - 2022)

**A** Dm<sup>7</sup>(add9) Am<sup>7</sup>(add9)

5 Dm<sup>7</sup>(add9) Em<sup>7</sup>(add9) A<sup>7</sup>(b9)

9 Dm<sup>7</sup>(add9) Am<sup>7</sup>(add9)

13 Dm<sup>7</sup>(add9) D<sup>b</sup>m<sup>7</sup>(add9)

17 D<sup>b</sup>m<sup>7</sup>(add9) Cm<sup>7</sup>(add9)

21 Cm<sup>7</sup>(add9) G(sus4) G<sup>7</sup>

**B** Cmaj7 Em<sup>7</sup>(b5) A<sup>7</sup>(b9)

29 Dm<sup>7</sup>(add9) Dm<sup>7</sup> G(sus4) G<sup>7</sup>

33 C C<sup>#</sup>5 C<sup>6</sup> Cmaj7 Bm<sup>7</sup>(b5) E<sup>7</sup>

2

37 Am<sup>7</sup> Abm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) F<sup>(#5)</sup> F F

41 Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) A<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) Dm<sup>7</sup>(add<sup>9</sup>)

45 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>

49 Dm<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

53 Bb<sup>13</sup> C<sup>6</sup>

57 Bb<sup>13</sup> A<sup>7</sup>(#<sup>5</sup>) G(sus<sup>4</sup>)

61 C<sup>6</sup>

64 G(sus<sup>4</sup>) C<sup>6</sup>

68 G(sus<sup>4</sup>) Emaj<sup>7</sup>(#<sup>11</sup>)



2

22

Musical score for measures 22-25. Measure 22 features a large, sustained chord in the right hand. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

26

Musical score for measures 26-29. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

30

Musical score for measures 30-33. Measure 30 has a melodic line in the right hand. Measure 31 features a complex texture with multiple voices in the right hand. Measure 32 has a large, sustained chord in the right hand. The bass line continues with eighth notes.

34

Musical score for measures 34-35. Both hands feature a melodic line with eighth notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

36

Musical score for measures 36-39. The right hand has a melodic line with eighth notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The key signature changes to two sharps (F# and C#) at the end of measure 39.

40 *espress.*

Musical score for measures 40-43. Measure 40 is marked *espress.* The right hand has a melodic line with eighth notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The key signature changes to one flat (Bb) at the end of measure 43.

44 **accel.** 3

50

54

58

62 3

66

4

70

Musical notation for measures 70-73. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 70 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 71 continues the melodic line with a slur. Measure 72 has a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 73 concludes with a melodic line and a bass line with chords.

74

Musical notation for measures 74-76. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 74 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 75 continues the melodic line with a slur. Measure 76 concludes with a melodic line and a bass line with chords.

77

Musical notation for measures 77-79. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 77 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 78 continues the melodic line with a slur. Measure 79 concludes with a melodic line and a bass line with chords.

80

Musical notation for measures 80-83. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 80 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 81 continues the melodic line with a slur. Measure 82 has a melodic line with a slur and a bass line with chords. Measure 83 concludes with a melodic line and a bass line with chords.

84 *Samba-Funk*

Musical notation for measures 84-87. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 84 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 85 continues the melodic line with a slur. Measure 86 has a melodic line with a slur and a bass line with chords. Measure 87 concludes with a melodic line and a bass line with chords.

88

Musical notation for measures 88-91. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 88 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 89 continues the melodic line with a slur. Measure 90 has a melodic line with a slur and a bass line with chords. Measure 91 concludes with a melodic line and a bass line with chords.

92 *Calango*

Musical score for measures 92-95. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

96

Musical score for measures 96-99. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 98. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

100

Musical score for measures 100-102. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords.

103

Musical score for measures 103-105. The right hand has a melodic line with a sextuplet of eighth notes in measure 104. The left hand provides a rhythmic accompaniment.

106 *dolce*

Musical score for measures 106-109. The piece is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 108. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords.

110

Musical score for measures 110-113. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 112. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords.

6

114 *Nordestino*

118

122 *Thelonious Monk*

126

130 *Romântico*

134

138 *Tresillo*

3

142

3

145

3

148

3

152

3

158

8<sup>va</sup>

**APÊNDICE G - Entrevista com o pianista Uaná Barreto****01 Como se deu sua formação como pianista e pianista arranjador até o presente momento?**

Sim, eu venho de uma família de músicos, meu pai cantor e compositor já, aqui da cidade de João Pessoa. Ele é natural de Itabaiana, que é a terra de Sivuca. Ele já atua na cena cultural da cidade há muitos anos. Então, eu sempre estive perto dos palcos, sempre estive perto dos bastidores. Então, desde pequeno gostei dele de música. O piano chegou bem depois. Comecei minha iniciação musical fazendo percussão, meu pai fez uma oficina num bairro com as crianças exercitando já esse lado criativo. A oficina era para as crianças fazerem as próprias músicas e fazerem suas músicas.

Começou de uma forma muito lúdica e, eu fui crescendo de forma muito lúdica achando que a música é uma grande brincadeira. Aí depois a vontade de fazer música foi crescendo e, comecei a tocar violão aos sete anos de idade de uma forma bem autodidata, aprendendo os acordes. A questão do teclado chegou em 2003, com 10 anos de idade. Senti vontade de tocar teclado, meus pais fizeram um esforço e compraram um teclado pra mim. Aí comecei a tocar e a descobrir os acordes. Na época tinha aquela coisa de comprar aquelas revistas de cifras, não sei se tu pegaste esse tempo também. Tinha aquelas revistas de teclado que você comprava na banca. Eu comecei a pegar os acordes e ouvindo muita música e tentava fazer as músicas de ouvido.

E foi assim, comecei a tocar na cidade e ainda na infância montei um grupo. Sempre exercitando essa coisa da criação. Em criar música e criar levada no teclado de forma muito intuitiva, sempre foi de forma muito. Aos 14 anos, em 2007, senti essa necessidade de estudar música e foi quando entrei na Escola de Música Anthenor Navarro, na qual eu dou aula hoje, sou professor de lá. Fica no Espaço Cultural. Ali eu comecei a ter noção de estudar música, a questão da partitura, conhecer mais repertório e estudar um pouco mais de técnica.

E sempre continuei tocando em grupos da cidade, exercitando essa coisa do lado criativo, sempre gostei de compor e exercitar a composição. E foi de uma forma bem natural assim. A coisa do arranjo propriamente dito pra do piano é uma coisa recente na minha produção, em 2016 por aí. Essa coisa de tocar ritmos brasileiros no piano solo sempre foi uma pedra no sapado, uma incógnita pra mim. Porque eu tocava diversos ritmos em várias formações instrumentais. Aquela coisa que você tem sempre que estar se ouvindo pra saber como se encaixar melhor o piano. Então se você vai tocar duo é uma coisa, se vai tocar em trio é outra.

Dependendo do estilo que está tocando, o jeito de tocar muda. Dentre essas formações instrumentais que eu tive o privilégio de tocar em muitas formações musicais, desde de big band até duo. A formação instrumental que me mais me encucava era o piano solo. Como que você vai trazer tantos elementos? Porque a música brasileira é cheia de elementos rítmicos, harmônicos, muitas poliritmias, muitos elementos juntos. Como traduzir isso para uma formação solitária? Aí eu resolvi entrar de cabeça e tentar fazer. Comecei a tentar fazer. Não conhecia nada de técnica e fui na intuição. Comecei fazendo samba, arranjo de samba para piano solo. Samba sempre achei um ritmo muito chatinho de tocar no piano. Seja qual for a formação que vai tocar o samba sempre me deu trabalho, principalmente quando tem violão, porque o violão é um instrumento rítmico e harmônico. E aí como você encaixa o piano ali? A coisa do piano solo eu ficava muito intrigado. Como é que faz pra fazer isso? Eu lembro que eu peguei dois sambas de Noel Rosa, a música “com que roupa” que é a mais famosa de Noel, e uma bem lado “B” que se chama “amor em parceria”. Fui tentando fazer e acabou que deu certo. Comecei a achar relações interessantes, caminhos interessantes. Aí fui fazendo. Desde 2016 pra cá venho produzindo arranjo para piano. O principal método é muita intuição, não conheço tanta técnica. Pretendo conhecer, estudar e sempre estar estudando pra conhecer cada vez mais um repertório de ideias. E é isso, tô aí fazendo, devagarzinho trabalhando.

## **02 Qual a importância do trabalho do pianista como arranjador?**

Eu acho que na música brasileira temos exímios pianistas arranjadores, o próprio Salomão que você citou, Fábio Torres, Débora Gurgel, fantástica, André Marques, André Mehmari, Eduardo Taufic, que é de Natal. Mas acredito que ainda, estava até conversando com Alexandre Dias, diretor do Instituto piano brasileiro, ainda carece bastante de material escrito de arranjos piano na esfera brasileira. Todos esses pianistas que eu citei agora são grandes pianistas arranjadores, mas a maioria não deixou arranjos escritos. Geralmente faz o arranjo, mas só coloca a melodia com a cifra que é muito comum na música popular. É muito importante que se comente esse tipo de prática, porque vai ampliando e divulgando a música brasileira e explora o pianismo dentro desse universo dentro da música popular brasileira. Hércules Gomes é um dos grandes nomes que faz esse tipo de trabalho assim. Todos eles são grandes pianistas e acho que esse trabalho de escrever tudo é algo que está sendo construído agora.

**03 Quais são as suas influências para arranjo de piano solo?**

Acho que esse que eu citei. André Mehmari, pra mim é um santo, um deus do piano. Escuto direto André Marques, também. Hércules, é um cara que eu me inspiro muito, muito mesmo, estou acompanhando o trabalho dele. Salomão, tem muita coisa no youtube dele para piano solo, sempre estou ouvindo. Esses são os principais, além dos mestres dos mestres Egberto e Hermeto, aí são os deuses maiores.

**04 Na perspectiva mundial tem algum que acompanha ou acompanhou?**

Sim, os que eu mais gosto. Todos esses mestres, os deuses, todo mundo escuta Chick Corea, Herbie Hancock. Mas se eu fosse citar uns poucos eu citaria Brad Mehldau, Keith Jarrett e um pianista português chamado Mário Laginha, ele é fantástico tem muita inspiração da música africana e, eu sempre tive muita ligação com a música africana. Sempre gostei de ouvir. Esse pianista tem muito, assim. Ele tem duo com Maria João, com a cantora, super cantora portuguesa, na verdade se não me falha a memória ela é africana, moçambicana naturalizada portuguesa. Eles têm um duo com mais de 20 anos de duo, tem muita coisa gravada, ele tem um pianismo muito especial de ritmo, levada afro e as melodias lindíssimas que ele faz também. Esse pianista é muito especial pra mim. Mas eu escutei muito também Hiromi Uehara, não sei se tu conheces. Pianista japonesa que eu escutava direto, tem muita coisa de compasso misto e eu sempre gostei de compasso misto, aí já fico contando pra ver o que é. Ela tem muito isso, um pé muito forte do rock progressivo. Escutei muito ela. E os pianistas da América Central Gonzalo Rubalcaba, Chucho Valdés, Danilo Perez, esse não escuto tanto, mas gosto também. Os pianistas latinos são demais, Gonzalo é maravilhoso.

**05 Quando você vai elaborar o arranjo tem alguma hierarquia no que você faz?**

Geralmente tem duas formas, dois pontos de partida. Eu posso fazer tudo de uma melodia e cifra ou posso fazer tudo de ouvido. Dentro dos arranjos que eu escrevi é meio a meio. Parte dos arranjos pego a partitura com melodia e cifra quando tem e quando não tem vai na orelha mesmo. Primeiro eu tento aprender a melodia e a harmonia e tento tocar isso de forma bem grosseira sem pensar tanto naquela coisa de melodia e acompanhamento, toco a melodia com os acordes que estão ali. Aí vou tocando e aí vem surgindo as ideias de acompanhamento, as ideias de possíveis contrapontos que apareçam, as ideias de forma, acho legal mexer na forma. Então se tiver uma hierarquia seria aprender bem a melodia e em segundo a harmonia.

**06 Quais as estratégias que você utiliza na elaboração dos arranjos?**

Cara, não tem nada pré-estabelecido, nunca tem, eu vou tocando e as ideias vão vindo naturalmente. Eu vou tocando e penso, “pô, ficou legal aqui”. Às vezes vem essa coisa mais racional de tentar mexer no ritmo, mudar fórmula tipo transformar um 2 em 7. Aí vou testando pra ver se soa bem. Estratégias assim, elas vão surgindo ao longo do caminho, eu não tenho muita coisa em pré-disposição não. Mas se fosse elencar as estratégias seria isso mudar o ritmo que eu gosto de mudar, por exemplo, às vezes a frase é anacrusa e eu penso, se é anacruse vou fazer ela na cabeça pra ver como é que soa. Aí fica deslocado o acompanhamento com a melodia, aí você faz alguma coisa pra poder voltar. Eu gosto de fazer esse tipo de experimento. Às vezes contraponto, assim levemente porque eu não domino essa coisa, mas às vezes eu sinto que em algum trecho fica legal fazer, aí vou tentando achar. Rearmonização também é uma estratégia de arranjo interessante. Eu fiz um arranjo de “Jongo de compadre”, que é uma música de Guinga, essa música não tinha partitura. Eu tinha até um songbook de Guinga, mas esse não tinha não e as harmonias de Guinga são bem cabeludas assim. Aí eu tirei o que eu entendi da harmonia e o que eu não entendi eu rearmonizei. O arranjo te dá uma liberdade muito grande de você intervir no discurso e colocar suas ideias. Então, eu acho que estratégias interessantes seriam essas fazer experimentos rítmicos, eu uso muito isso, rearmonização e acentuações que também se enquadram em ritmo, acho que é isso.

**07 Teria alguma fonte que pudesse indicar para quem está aprendendo a elaborar arranjo?**

Eu fiz em 2020, um pouquinho antes da pandemia participei da Oficina de Música de Curitiba e o professor de piano brasileiro era o André Marques. Ele tem um livro, não sei se tu conheces. Ele tem um método e aborda três ritmos brasileiros: Baião, Maracatu e Jongo. Ele escreveu esse livro em coautoria com o sexteto dele, é um livro não só para piano, mas para guitarra, baixo, bateria e sopros, abordando esses três ritmos específicos. Aí ele fala um pouco sobre o piano solo. Nessa oficina específica ele trabalhou esses três ritmos e mostrou outros como samba e frevo. Mostrou possibilidades de como traduzir os elementos rítmicos pro piano solo. Então eu acho que esse material é muito valioso. Não me recordo o título agora, mas posso te mandar depois, inclusive seria legal você fazer uma entrevista com ele.

**08 Fale um pouco sobre a parceria com o Instituto Piano Brasileiro.**

Rapaz, em 2019, eu escrevi quatro arranjos de samba, eu estava nessa pesquisa do samba ainda. Escolhi quatro sambas que eu gostava de compositores diferentes e representativos pro Brasil, escolhi Hermeto, Dorival Caymmi, Baden Powell e João Bosco. Aí peguei esses quatro arranjos, escrevi tudo bonitinho na partitura e fui até Recife gravar, porque aqui em João Pessoa tem esse problema, não tem estúdio com piano, não tem um estúdio com piano acústico. Se você quiser gravar aqui tem que levar o estúdio até a sala de concerto. No caso o melhor piano é o da Universidade, mas é muito complicado conseguir porque não tenho mais vínculo com a Universidade e a pauta é muito disputada, aí fui pra Recife, que é o local mais próximo que tinha. Fui até lá e gravei os quatro arranjos. Já acompanhava o trabalho do Instituto através do Youtube, sempre achei fantástico e sempre descobri muita coisa por ali. Aí mandei uma mensagem no Facebook deles e escrevi: “Escrevi quatro arranjos de samba, queria saber como que faz para vocês divulgarem e compartilhar”, aí Alexandre: “Gostei muito, deixa eu te ligar!”. Aí a gente estreitou as relações e ficou amigo. Frequentemente ele me encomenda arranjos. É um exercício muito bom, eu sempre fiz arranjo muito lúdico, sem pressão, até achei que não ia conseguir fazer. Mas fiz e ele gostou. É uma parceria que me alegra muito, eu humildemente tentar dar essa contribuição para um acervo que é um grande acervo, um museu online. É uma honra estar participando em meio a muitos mestres como Durval que está compartilhando muita coisa por lá de compositoras mulheres de compositores que não são tão conhecidos. Aí ele me pediu de Chico Buarque, pediu pra fazer de Guinga, aí me lembrei a “Jongo de compadre” que é fantástico. Tá sendo assim nossa parceria, muito frutífera. Felizmente muito proveitosa. Gosto de fazer citação. Em citação Mehmari, é o rei, ele faz isso improvisando, eu não sou um improvisador assim. Quase todos os arranjos têm citação de outras músicas, gosto de misturar as músicas. Alexandre me pediu pra fazer a de Caetano que é “Oração ao tempo”, misturada com a de Chico Buarque que é o “Velho Francisco”. Eu fui até Recife de novo e registrei essa. Um arranjo com duas músicas coesas, uma citando a outra. Novamente gravei quatro, acho que vão compartilhar nesse ano ainda. Fiz Edu Lobo, “Na carreira”, fiz um outro arranjo misturando duas músicas que é uma música chamada o “Som do sol” de Hermeto Paschoal, misturada com “O sol nascerá”, que é de Cartola. Vou compartilhar também por lá.

**Conheci recentemente o canal do Instituto por indicação de Durval.**

É imensurável, não tem valor não. É uma coisa gigantesca de uma importância cultural tão grande, sabe? É um trabalho de pesquisa, de resgate de muita coisa que estava se perdendo

nas fitas rolo, em vinis. Ele digitaliza tudo e coloca lá. Agora ele está postando muita coisa de Nelson Freire, muitas coisas inéditas, de concertos inéditos de Nelson. As cartas de Guiomar Novaes, que ele trocava com o professor ainda na adolescência. E de uma forma muito generosa abrindo portas para novos arranjadores como eu, e, eu fico honrado demais em me figurar no meio desses mestres. É um canal de uma importância absurda para a cultura brasileira.

### **09 Como você trabalha a questão de sua performance dos arranjos que você elaborou?**

Eu vou fazendo arranjo como se fosse uma composição e o trabalho da preparação da interpretação vem quando está pronto o arranjo, aí é aquele mesmo trabalho de preparação de uma obra que todos nós pianistas passamos. Estabelecer prazo é importante, nesse último caso o prazo era as gravações que havia marcado.

### **Foi quanto tempo da elaboração dos arranjos até a gravação?**

Eu comecei fazendo o arranjo da encomenda dele, a ideia era fazer só esses. O processo durou um pouco mais de dois meses, foi por aí. “Tô” com uma dificuldade agora porque eu estou em um apartamento que não tem piano acústico, o meu piano acústico fica na casa de minha. Eu só consigo fazer arranjo no piano acústico, as ideias não vem no teclado. Aí acabou que isso sempre está me atrasando um pouco. Mas, comecei fazendo esse aí depois veio a ideia do Edu Lobo, eu estava em casa e abri a partitura do Chico e apareceu essa música que eu adoro, comecei a ler a música e veio o arranjo e pensei vou tentar fazer pra gravar. Ia gravar essas duas, depois lembrei de uma composição do meu irmão que é guitarrista que tem uma música que eu adoro e uma composição minha. Tinha escolhido essas quatro. Depois que terminei os arranjos fui preparar a obra. Eu sou um pouco indisciplinado quando estou estudando, tem uma hora que eu canso e paro vou tocar qualquer coisa. Quando a gente toca a música várias vezes fica aquela coisa aí eu paro, tomo uma água e toco uma coisa que não tem nada a ver. No meio do processo comecei a tocar essa música de Cartola. Lembrei dela, comecei a tocar e saiu uma ideia legal. Essa de Cartola que é misturada com a de Hermeto foram dez dias antes da gravação. Terminei o arranjo em uma semana e tive pouco tempo para me preparar. O processo todo desses quatro arranjos demorou em torno de dois meses. O prazo foi bem apertado. Quando a gente grava sempre tem aquela coisa, se eu tivesse mais tempo teria ficado melhor. Quando você grava com uma qualidade boa tudo fica muito exposto, aí você fica meio noiado. Mas deu certo, ficou legal.

**Agradeço demais por ter aceito meu convite para participar dessa entrevista.**

Espero ter contribuído um pouco. Esse tipo de pesquisa é muito importante. Eu terminei o mestrado em 2018, na UFPB, mas o meu mestrado nunca teve a ver comigo. Acabou que nasceu um trabalho que certamente não vai trazer contribuição aos pianistas. Mas o seu trabalho falando de uma coisa que é pouco falada, com certeza absoluta vai trazer muita contribuição, muita coisa importante para a comunidade musical e pianística. Tem que falar sobre música brasileira, arranjo, composição e música popular.

**APÊNDICE H - Entrevista com o pianista Thiago Almeida****01 Como se deu a sua formação como pianista arranjador?**

“Se deu” parece uma coisa tão distante. A trajetória que eu acho que eu posso falar um pouco mais com clareza, das fases, dos pontos né? E aí eu consigo reconhecer e lembrar de alguns pontos determinantes para virar a chave. Como eu venho de uma cultura de tocar o teclado com ritmo eu tinha a referência do meu pai, trabalhando com os teclados de ritmo. Quando eu dei o primeiro passo adiante disso, que era tocar o piano sem o ritmo, a mão esquerda foi a questão que realmente ia dar a cara de tocar piano. Então, isso foi uma virada digamos assim, que tanto me sinto no processo porque me sinto muito ligado a essa coisa de como comecei né, e não é uma escola formal, mas é uma escola, claro. Mas vendo meu pai e já aprendendo a tocar música sem necessariamente fazer uma grande imersão na técnica, nas formas de tocar a tecla, nada disso, então por isso que só fui incorporar na verdade bem mais na frente e do ponto que estamos agora é bem recente. É talvez uma das coisas mais quentes do meu processo, é essa coisa de aprimorar o toque e a forma de tocar os timbres do piano. Então, eu sai do teclado de uma época quando eu tocava em bandas de forró, de pop rock fazia vários trabalhos nesse sentido de repente um “puta” trabalho onde eu tinha que tocar o piano sozinho e via necessidade sentindo a pressão que existe em cima da mão esquerda. Aí eu vejo como uma virada de chave. Fui observando também, tirando os sons de pianistas que não necessariamente estavam do meu lado e que eu não podia perguntar “olha isso é como?” Pude ver vídeos e discos. Então eu fui fazendo uma leitura dessas coisas para me sentir mudando de fase. E aí inventei várias coisas para ficar firme com essa coisa da mão esquerda. Acho que isso é uma coisa importante como pianista te dá segurança e parece que coloca bastante do arsenal do universo pianístico nas suas mãos. Então muita coisa é mais fácil de você desenhar enquanto pianista. Sobre o arranjo as coisas que eu ouvi com meu pai, que é bem variado por conta de ser seresteiro, e também de ter tido acesso a esse bocado de coisa é uma coisa que hora tem bastante relevância para mim na estética de arranjo que é também uma coisa que não tem ali uma formação tão didática, né? Mas só na frente com esse trabalho mais do pianista tendo que atender a outras demandas de trabalho, de leitura, de complexidade mesmo de repertório e essa ideia de arranjo foi se estabelecendo no piano. Você pode tocar piano “pra caralho” e não ter o caminho do arranjo que é um caminho da composição né, de uma que é um caminho da composição sobre um material que já existe. É uma construção como se

abrisse subtítulos que você consegue colocar em outros, mexer na forma daquela música acontecer. Essa coisa de modificar completamente a música, de entregar ela como uma outra é sempre para mim uma coisa que sempre preservei. Assim eu consigo dizer o que é um ponto de arranjo e de arranjador que tem a ver com a vivência dessas coisas que eu ouvi, vivência com os instrumentos e a vivência com o piano, aí você consegue ter mais opções para criar um arranjo.

## **02 Qual a importância desse trabalho de elaboração de arranjos na sua perspectiva**

É uma coisa indispensável, porque tem um ponto que realmente se mistura. O intérprete na hora em que ele vai tipo lançar suas ideias, seu universo sobre aquilo, eu acho que ele está criando um arranjo de uma certa forma, então, de repente tem várias formas de se pensar a necessidade de um arranjo. Várias formas do arranjo acontecer, tem formas mais espontâneas onde a interpretação e a forma de tocar aquilo se transforma no arranjo e a forma mais monumental, acho que matemático. Pra mim o entendimento do arranjo mostra a verdadeira subjetividade da música, porque você não pode definir uma música pelo arranjo em que ela se apresenta, por exemplo, uma música que se apresenta no ritmo de samba, ela não pode ser definida como samba, na verdade você já lança um olhar de que ela não se define ao samba. Então, existe uma subjetividade que é na verdade a música do que o ritmo de samba que está presente em várias músicas. É como se você tivesse tirando as camadas do arranjo e você chega na subjetividade. Entendeu? A música tem uma fonte de possibilidades que não é o arranjo. O arranjo é uma coisa mais efêmera e muita gente trata ao pé da letra, por exemplo, vou interpretar essa música vou chamar isso de arranjo. E está certo, não está errado falar. Talvez quando a coisa vai para a visão de como está sendo propagado nas academias, que é um tema que se estuda bastante, talvez eu não esteja sendo coerente. É também uma interpretação poética dos termos possíveis. Então a importância do arranjo é isso. Por exemplo, o tom da música não define a música. Você pode tocar uma música que se apresenta, digamos assim, em tom maior em tom menor e vai ser entendido como um arranjo, uma leitura. Eu acho que é o ponto onde as coisas se misturam que dá o valor que eu acho do arranjo.

## **03 Quais são as suas influências para arranjo?**

De piano brasileiro tal como a gente conhece é essa coisa do César Camargo Mariano, do Gilson Peranzetta de como se toca esse piano. A forma arpejada de como você tocar quase todos os ritmos, sabe? Não é uma forma tão compartimentada de seção rítmica e seção solo, assim como o piano do Mehmari, por exemplo. É um piano mais “deitadão”. Tenho muito

isso. Assim como Tito, a gente sempre conversa sobre o Tito, como o Tito trata a forma de acompanhar a forma de fazer as coisas. O Chick Corea, por exemplo, acho que tem uma grande influência na forma de compor no piano, muito também na forma de pensar composição para grupo, porque foi onde eu fiz uma imersão, tipo assim, no momento em que eu ia descobrindo muita coisa a descobrindo ali na obra dele, muita coisa ligada como ele faz. Os discos de piano solo de Chick Corea ouvi bastante e muita coisa como espécie de memes de como ele faz, o que existe ali, como os pequenos fragmentos de coisa. Acho que o Hermeto, menos no piano e mais nos arranjos em grupo e o Mehmari, neh? Acho que assim, também abre uma noção do repertório pianístico clássico. Não que isso o define, mas é um fundamento do que ele faz. A pessoa que convive com o piano de muito tempo e com esse repertório de muito tempo é o popular e tem a musicalidade para condensar isso e entregar de uma forma muito dele.

### **03 Como você fez essa imersão, você transcrevia músicas, escutava, pensava em uma reelaboração?**

Tem tudo isso, acho que tem a parte do transferir algumas coisas, a parte de coisas que eu tirava algumas coisas e, interessantes dessa coisa de você tirar é que você não é burro, você sabe que tem coisa que você não consegue tirar. Olha como é interessante. Então você fica na sua cabecinha catando coisas que você conseguiria tirar e o que você consegue tirar não é simplesmente o que você de fato conseguiria, é um pouquinho a mais sempre, porque fala é o Chick Corea, não é você, né! Isso é muito mais do que eu poderia, mas ao mesmo tempo é onde eu alcanço. Então eu vou lá pegar esse trecho, pegar aquilo que seja, sabe? Então, eu acho que quando o cara vai até com essa intenção em uma obra ele vai analisando tudo de um jeito, com certa profundidade, vai associando aquele trabalho às mãos. Eu lembro também do quanto eu sonhava ouvindo. Na época a gente só ouvia mesmo, não tinha a dispersão de ficar ouvindo e vendo alguma coisa. Era uma época que eu tinha um sonzinho, botava os CD's e sentava para ouvir. Hoje às vezes eu lembro do quanto que eu ficava parado sonhando tocar daquele jeito, sonhando se aquelas coisas existiam, se aquilo era gravado de verdade ou se o cara montava. Isso tudo faz parte da imersão. E aí muita entrevista, depois que chegou o YouTube, muito entrevista atrás de ver as coisas, sempre com a barreira da língua, mas foram chegando alguns livros com transcrições. Daqui a pouco você segue o Chick Corea no Instagram, fica vendo o cara fazer “stories”. Talvez não tenha muito a ver com o que você perguntou, né? Mas com essas pessoas que eu citei a imersão, até com Mehmari, é de sentar e ouvir com bastante atenção. Quando eu dava algumas aulas sempre dava o toque de uma coisa

que me ajuda a conectar com o que estou ouvindo que é quer ficar de frente ao instrumento ouvindo. Aí eu acho que tem uma Catarse, tem alguma coisa acontece que rola um acesso. Tem uma espécie de dança de mapeamento que você está ouvindo com essa visão periférica do piano que a mesma de quando você tá cavando pra fazer alguma coisa que é se você alcança o transe, parece que é suas mãos que estão tocando aquilo que você tá ouvindo. Eu acho que isso é uma forma, também, desse som pega na sua mão e te dizer onde é que toca.

A imersão passa por isso, não só pela coisa prática. Ouvi várias vezes, cantar, ouvir incansavelmente, tentar tirar, cantar as baterias, fazer as baterias no teclado, tirar as “tracks” de baixo, aquela coisa de tarado mesmo pelo que você tá usando. Deixa eu acrescentar uma coisa. Eu lembro quando eu vi o Adriano Oliveira tocando, a primeira vez e aquilo me transformou. Eu vi ele tocando a levadinha de chorinho na mão esquerda que eu nunca tinha visto. Nunca tinha visto alguém tocar piano com aquela leveza e com aquela moral toda. De pertinho nunca tinha visto. Então, eu acho que o que você vê de perto, e essas pessoas são pessoas comuns, talvez. Tem um poder de transformação tão foda, saca? Por exemplo o Bobinho, Wagner Bobinho, tecladista que toca com a galera do forró e sertanejo. Eu lembro de ver ele tocando no “Amor Bandido”, que é uma banda de forró, tocando com a mão cheia, Rhodes. Eu posso comparar isso a essas pessoas que eu citei, sabe? Eu andava aí no Caruso, e lembro de muita coisa que eu vi pela primeira vez com ele, tocando do lado dele. E, ele já tinha uma visão, uma explicação também teórica daquilo que ele fazia, às vezes era o que eu não conseguia entender, mas naquela época eu também estava descobrindo. Ele falava de você: “bicho, tem uma cara que toca e está estudando e toca também Chick Corea, essas coisas e tal!” Você há de convir que só essa pilha de cara tem um cara que também toca e estuda também e, que você encontra e dá uma motivação.

Então, tem essa galera que você encontra perto que é muita gente. O Fábio Torres, como você vai dizer tipo tocando o que eu toco na Marimbanda, um quarteto. Acompanhando as levadas de sons que pintam de trabalhos que acontecem. O Trio Corrente e o Fabinho Torres, é tipo uma página foda de como tocar em trio de como um trio soa, como arranjo pra trio de repertório brasileiro. É a escola. São pessoas que a gente tem perto que a gente consegue acessar, pode conversar e pedir com carinho que ouça o que a gente está produzindo. É do caralho, né? Falando de Chick Corea, eu nunca pude trocar uma palavra, falando do Hermeto que não pude falar. Mas isso é muito transformador. A gente que ouviu Marimbanda, o Ítalo foi uma referência pra gente, não foi? Eu comprei um teclado com o mesmo timbre do Ítalo. Você pode achar que isso é uma coisa aberta, e é. Mas é uma influência.

**Eu comprei um teclado com o mesmo timbre que o Thiago, cara! Tá ali olha, P155.**

Tá vendo? É um carinho recíproco.

**Como é que se dá o teu processo de elaboração de arranjo de um trabalho para piano solo?**

Eu primeiro lanço esse olhar de tirar ela do (refletindo). Assim como você olha e consegue identificar as camadas você tira e, tem um ritmo. Como se define o ritmo? Tira aquilo. Pode até ser radical, de ir já mexendo.

O processo contrário. Até você encontrar o material que você vai usar no arranjo é esse o direcionamento. Eu acho que faço isso meio que naturalmente, então eu consigo acessar facilmente uma nova perspectiva que já mexe nesses pontos que é andamento (interrompido). Acho que é isso. Eu acho esse lugar novo através dessa visão e o arsenal de coisas que eu uso que eu hoje em dia reconheço que é um repertório pianístico que também está no repertório clássico, digamos assim. Por exemplo, valsa ou um piano mais *staccato*, a forma de tocar o pedal que muda de compositor para compositor, formas de tocar com pedal, formas de tocar sem pedal. Esse tipo de coisa que muda de compositor, em certa medida eu reconheço que é lá que eu vou pegar também algumas coisas que dão alicerce, sabe? Tipo um divertimento meio Mozart, bem-humorado, é uma coisa que eu consigo aplicar como uma figura de signo direto que está presente tanto no repertório do piano como também é uma coisa que compõem o imaginário coletivo. Vai soar divertido, saltitante. Como outra que você deixa embolar os graves com o *sustain*, ou usar umas coisas oitavadas vai dar uma densidade. Porque é um valor que foi pré-estabelecido do repertório de piano e desse imaginário que tá lá nos filmes, nas trilhas. Uma dramaticidade que eu acho que bebe dessa coisa de imagem, uma coisa que também é cinematográfica que tem as suas escolhas estéticas. Se você quer trabalhar uma coisa minimalista com o toque bem pianíssimo, aí você tem inevitavelmente um rastro de coisas nesse sentido para ter como referência. É isso que eu chamo de um repertório de piano. Além de coisas assim, eu acho que é importante completar. Todo o material está dentro da música. O trabalho de tirar essas camadas do arranjo, de entender e acreditar nessa visão mais primitiva da relação com a música pode lançar um olhar como se tivesse também fazendo ela nascer. Como se tivesse essa possibilidade, né? Esses fragmentos de melodia que estão contidos no tema, ideias rítmicas. É material, é objeto mesmo, objeto direto do arranjo. Se você observa que a construção é de arpejos ou que a melodia é de arpejos de acordes ou de um caminho. Essa leitura é uma leitura já segura para você construir uma coisa que está

diretamente ligada com a natureza da música. Não estou falando como regra. Mas é uma coisa que eu sinto como conexão e, eu uso essas coisas.

### **Há uma hierarquia de procedimento para elaboração de arranjos?**

É uma pergunta direcionada pro piano solo?

#### **Você pode responder de forma aberta, fique à vontade.**

Acho que quando você vai trabalhar para grupo, acho que têm tecnicamente uma hierarquia que vai viabilizar sua ideia, não tem como fugir disso. Tem a complexidade da instrumentação, por exemplo, se vou trabalhar com um sexteto com dois sopros e tem que escrever partitura para isso. Aí eu acho que sim, tem uma hierarquia, você segura a onda e trabalha primeiro um arranjo de base que contenha a melodia com apontamentos dessas ideias que depois vão ser direcionados pros *nipes*. Nesse ponto de trabalhar com grupo tem muita coisa partitura com transposição aí sim eu sigo essa hierarquia que talvez seja uma lógica da galera que trabalha com arranjo para grupo que tem que escrever toda essa parada. Se você está fazendo um trabalho em parceria, por exemplo, com um espetáculo de dança. Uma coisa que consiga comunicar quais são as suas ideias para que você não tenha que trabalhar uma “tantão” e a pessoa depois dizer “Ah não, não era isso não”. É um tipo de esquema que viabiliza a coisa, que talvez seja só a visão técnica dentro do fazer música a hierarquia talvez seja a mesma de você conseguir chegar na música de uma forma despida dessas coisas e pegar essa estrutura, essa ideia que envolve modulação, que envolve mais essa projeção das coisas na sua cabeça e você se organiza para as coisas darem certo lá na frente, porque se não, você vai ou mudando tudo no meio do caminho ou se perde total. No caso do piano solo, por exemplo, é como se você tivesse com uma orquestra de pronto e é bom que você esteja com essa afinidade com seu instrumento. Porque aí você consegue pensar “Porra! É assim e assado” e você já “brum”. Então, às vezes isso pode mexer no que a gente está chamando de hierarquia e às vezes a coisa vem toda pronta. Você bota a mão lá e já se desenhou naturalmente uma nova harmonia, era uma coisa que tinha quatro acordes e você transformou em um acorde e aquilo abre uma perspectiva diferente. Como a orquestra está na sua mão às vezes você mete a mão e a orquestra às vezes dá o toque do que é, tipo: “Pô esse esquema é legal”, eu não tinha nem pensado foi a orquestra que deu, aí você já anota e fica esse processo um pouco mais confuso, nesse sentido.

### **Como você entende a importância da técnica do instrumento para a elaboração de arranjo?**

Tem um pouco a ver com o que eu falei, porque essa orquestra de pronto é essa afinidade, você ter a visão do que fazer e conseguir acessar, ou pelo menos chegar na porta, bater na porta. Pô, tudo bem leva um tempo pra entrar, mas você consegue bater na porta. O caminho é esse, sabe? Nesse quesito é fundamental. Agora, tem pessoas que escrevem, pensam ou idealizam arranjos sem tocar, eu conheço. Alfredo, por exemplo, maestro Alfredo. Tim Fonteles, com quem eu convivi de pertinho. Ele fazia pianos e falava: “Não Thiago é muito simples, boto uma nota no pianíssimo, entendeu?”. Daqui a pouco ele faz um solo todo “bem” (gesticulando). Porra, se eu fosse tocar isso no dedo ia ter que. Eu acho importante pro meu trabalho, o instrumento é o acesso. O que pinta na sua cabeça é sempre muito distante, muito no campo das ideias. Quando você bota as mãos, digamos que uma espécie de realidade se apresenta “por aqui você consegue e por aqui não dá”. A afinação disso é muito importante, até pra você ficar tipo assim: “Porra! Eu vou empreitar isso e sei que vou chegar lá no fim”. Você pode pegar e começar um arranjo que é simplesmente um lampejo de uma ideia foda e, você não conseguir dá um próximo passo, não consegue. E você tem até razões pertinentes “Não, tô esperando pintar ideias”, ah tá beleza. Porque eu acho que é como se não tivesse afinidade ou essa relação com o que está de pronto ali no seu instrumento, seja ele qual for.

### **Que fontes você indicaria sobre como elaborar arranjos?**

Eu falaria desses caras que pra mim foram, mas óbvio que se você tem também essa coisa específica do estilo vão ter de repente os faróis, a galera que não pode deixar de lado. Pra vida que hoje em dia eu levo de músico, tocando nos trabalhos que toco e tal. Foi muito importante ouvir e, acho que foi o caminho mais bonito, sabe? Claro que na medida que você nunca deixa de encontrar gente e, essa galera sempre te transforma em uma coisa e outra. Pra gente a escola de piano não conseguiu preparar para todas as coisas que vão acontecer. Vai acontecer e as coisas vão se formando, eu acho. Eu lembro, por exemplo, quando eu toquei com o Toninho Horta, que vi ele tocando piano. É tipo uma coisa que você pensa assim: “Caralho!” Fiquei babando. Isso não está no radar dos pianistas, ver o Toninho Horta tocando piano pra aprender. Mas velho, de repente você não estava preparado, o cara sentou no seu piano e tocou pra caralho e você ficou (gesticulando), tipo assim, muito. Como eu queria perguntar como é que é isso. Coisa de quem sabe o que está fazendo. Um nível de atenção para coisas que estão ao seu redor é muito importante. Toquei com o Caruso por muito tempo, e assim

como ele, eu vi muita coisa nova se apresentar ali do lado, num trabalho, num baile, sabe? E assim, a gente cruza com muita gente incrível um batera foda, um cara que toca baixo pra caralho. Acima desse fardo do trabalho, de algumas ocasiões de trabalho tem muitas horas, tem repertório que não é legal. Tem esse gás da galera que quer tocar bem o seu instrumento. Então, vai timbrar direito o seu instrumento, vai mandar uma frase com cuidado, tipo: “Porra! É isso!”. É isso, o caminho é esse. Eu toquei nas bandas de forró e toquei com esse cuidado de programar direito o teclado, de curtir os sons dos caras que estavam, de estar ligado musicalmente. Se você tá ligado muita coisa boa daquilo acontece em você e você tá de boa na apresentação, está garantido.

### **Como você percebe a diferença entre composição, arranjo e improvisação?**

A composição é quando você tem um fim, quando você consegue colocar um fim e, essa história compreendida do começo até esse fim é um organismo que você consegue modificar, direcionar, ajustar, aprimorar. Existem coisas desse organismo que vão garantir que ela se apresente como uma composição. Uma composição que é, por exemplo, um contrário de uma improvisação. A composição, na perspectiva, você consegue modificá-la e ajustá-la parando o tempo. Você para o relógio, você é quem faz o tempo acontecer daquela música. Não tem uma relação do tempo, o agora é uma coisa que envolve muito um ideal, né? Assim que a gente aprendeu a trabalhar a composição, “vou fazer uma música”, uma composição de piano, então você tem esse começo, aí você começa e, você tem que terminar e, essa história do começo ao fim com essa coerência de coisas e essa riqueza de elementos é que vai ser a composição. O improvisado é apenas uma via, um negócio como se fosse um instrumento. Você pode compor ou apresentar uma coisa na categoria da composição de improvisado. Você usa a improvisação, que assim como a composição ela se utiliza dessas memórias, desses memes. O que faz você dizer: “Porra, é esse acorde” é a mesma referência na composição que aí você consegue ver se é esse, se não é esse, e é a mesma coisa que garante lá na improvisação que você tenha a certeza de que aquilo vai dar certo. É claro que na improvisação, como você está na busca do novo você vai abrindo conexões diferentes, então, você lida com o risco. Nem sempre é esse lugar de certeza, tipo: “eu sei o que vai acontecer”. Apesar de que para improvisar bem você tem que ter uma visão prévia dos resultados. Um acorde menor eu tenho que ter a visão sobre ele, tenho que ter uma visão sobre o tema que estou tocando. A improvisação, no entanto, é vista diferente em alguns estilos de músicas. Você tem, por exemplo, práticas de improvisação no universo da música erudita, saca? Você pode até achar que ela está deixada de lado na

maioria dos lugares, e sim, mas existe. E aquela galera, por exemplo, improvisava no sentido de fazer a música agora. Do jeito que eu posso fazer uma música complexa, essa música tanto ela pode acontecer na perspectiva da composição, você pode ver e rever e porra, ela é isso. Como você percorre um mesmo caminho de “eu fazer uma música bem complexa”, você está com esse vocabulário aqui de pronto e “pum”, pra mim isso é o improvisado sendo instrumento da composição, do que se tem como composição. O arranjo é a visão crítica, individual sobre uma coisa que já existe. Quando você está compondo uma música no piano uma música de piano solo. Ela nasce com essa característica do arranjo, ela vem junto com arranjo. Ela só vai se mostrar como uma camada, que a gente pode entender como arranjo, “no outro”. O outro pode ver aquilo e dizer: “Eu vou tirar essa camada que eu entendo como arranjo e vou chegar na música e vou tocá-la do meu jeito. Isso é arranjo. Da mesma forma essa apresentação do arranjo pode se dá na perspectiva da composição que é “eu vou seguir esse caminho, vou trabalhar esse caminho desse arranjo aqui e vai ser foda”, aí você monta tudo. Como também você pode de pronto caminhar no arranjo dentro dessa perspectiva conceitual ou crítica que você criou. Então, é assim. Eu não sei se eu falei das diferenças, mas são pontos que entrelaçam esses três termos para mim.

**Como você se prepara para performance de seus arranjos, quer sejam para uma gravação ou em um palco?**

Eu fiz um trabalho nesse final de ano de gravação. No caso deste trabalho que é de piano solo e são músicas que não são minhas, eu as vejo com a porção do arranjo, é como se essa camada se apresentasse pra mim. Então eu consigo lançar um olhar que conversa e redimensiona essa camada. Ao mesmo tempo eu não defino ou fecho, sabe? Por exemplo, vou te dar o arranjo do “pra te dizer algo assim”, que eu te mandei.

**Sim, sim. Lindo por sinal.**

Obrigado. A audácia e a certeza de que será um lugar diferente. Sair do (solfejo) e ir pra uma coisa que é típica do acorde de sétima maior. Uma coisa assim forte, no que diz respeito a dizer uma mensagem positiva, alegre e um “meme” Chick Corea também com aquela levada da mão esquerda. Quando eu tinha aquela questão da mão esquerda e ouvia isso, eu ficava: “Caralho”! A bagagem do piano dele é mais do que isso, e eu ouvia uma coisa que era muito fácil pra eu tocar. Era muito acessível pra mim e pra muita gente conduzir uma música fazendo (solfejo). É porque pra gente é muito “forrozado”, é muito fácil e, não é tão grave, é no médio mesmo. Então é leve mesmo. Não é aquela coisa de um baixo fazendo (solfejo), a

maioria das vezes sem pedal, toque bem leve. É esse arsenal, eu pego esse arsenal e me preparo com ele. O que eu posso pensar sobre o que eu fiz nessa música foi: “Eu vou interpretar essa música assim com essa característica, vou tocá-la e abordá-la dessa forma e vou direto ao ponto, não vou fazer introdução, já vou chegar direto nela”. Vou falar dela de uma forma bem simples e tal. Isso é uma forma de me preparar. Aí o quê que eu fiz. fiquei um dia tocando no piano para também entender como é que o piano responde às minhas vontades. Ficar com o instrumento, se ambientar com o lugar, tudo é forma de se preparar pra questão da performance onde o elemento improvisado está muito presente. Então, por exemplo, eu fazia dois *takes* da mesma música, cada *take* com arranjo diferente, porque pra mim era a forma de tentar de novo, me jogar em uma nova perspectiva daquilo. Então, as músicas que eu fiz duas vezes elas têm duas formas de arranjo. Característica que o Alexandre percebeu, e disse: “Cara, então os arranjos não estão definidos?” É, não estão. “e, como é que você não se perde?” aí eu disse: Eu tenho um esquema, eu tenho uma visão que eu consigo nutrir, um dia e outro dia. Não é uma coisa que eu esqueço, saca? Por exemplo, a visão que eu tenho da música “Pra te dizer algo assim”, com aquele formato Chick Corea de acontecer, com aquela leveza, com aquela forma de improvisar é uma coisa que eu carrego, sabe? Eu não esqueço fácil, a menos que eu queira mudar. Algumas coisas eu fixo dessa forma, não na forma de tocar, mas na forma de redimensionar o que ela enquanto versão original transmite, digamos assim. Mas, trabalhos diferentes preparações diferentes. Com a Marimbanda me preparo de um jeito diferente, não é coisa que é tudo de cor, repertório sempre muda. tem uma coisa rítmica da mão esquerda que eu sempre preciso dar uma parada pra ver um jeito fluido de tocar. Sempre preciso daquele tempo antes do ensaio pra ir pro ensaio mais confiante e depois eu relaxo. Cada trabalho acho que vai me dando um esquema. Como a gente já vem trabalhando há bastante tempo tem uns esquemas assim. Piano solo, às vezes vou atrás de uns pianos acústicos pra trabalhar aqui em Fortaleza, vou lá na UECE, muitas vezes pedi ao Heriberto um piano da UECE pra ficar trabalhando, o Teatro José de Alencar já me abriu as portas pra ficar lá naquela sala, porque ia ter uma gravação, um concerto para viajar. Então, nem sempre eu acho que o meu “pianinho” dá conta. Então eu preciso trabalhar uma coisa que tenha os pedais como um elemento mais presente na minha forma de pensar, aqui só com um pedal, às vezes, você esquece que existem possibilidades.

**Thiago, o que eu entendi é que você tem uns padrões bem firmados de músicas, de imagens, de figuras, de memes como você falou de Mozart e Chick Corea. Como a gente**

**se conhece e sempre que possível vou a *shows* teus posso me aprofundar. Falando especificamente de piano solo. Você trabalha algum tipo de memorização da estrutura total da música? Faz um trabalho específico pra memorização para levar mais confiança ao palco ou à apresentação?**

É, eu faço. Eu faço sim. Um trabalho que envolve justamente a palavra que você falou, confiança. Que é pra você conseguir lançar esse olhar com esse frescor e isso está garantido por essa confiança de que você conhece a música. Tipo assim, modular uma hora que você quiser uma música pra causar um efeito. Pronto, é de repente uma coisa que você sabe é uma ferramenta que você tem, mas se você não está seguro da música e, não é nem segurança é meio que intimidade, envolve muito risco e essa porção de se arriscar ela é mais conveniente, numa certa medida é claro, porque a gente não abre mão de se arriscar, você sabe. Ela é mais conveniente em casa. Se você passa o dia inteiro com uma música tocando ela. Não é nem que você precise ter o assunto, porque o assunto é ela. Você não precisa ficar: “Ah, o cara tem muito assunto!”, nem é um elogio, na minha opinião. Porque o assunto está dado, você só precisa a inteligência, a profundidade, o carinho de se voltar pro assunto que é um. E, mesmo dentro do assunto, você tem que se importar, claro. Esse meu trabalho de vivência e confiança não passa por firmar o jeito de tocar a música. Vou te dar um exemplo, a minha confiança com a música “doce de coco”, do Jacob, a minha confiança com ela não passa por tocar ela várias vezes do mesmo jeito, isso não me dá confiança. Minha confiança com ela passa por tocar ela de um jeito, modular, fazer isso, fazer aquilo. Não é ansiedade de quebrar o brinquedo e refazer de novo ou reinventar a roda não. É a minha forma de vivenciar e ganhar confiança. É não firmar. Mas, é claro que você não pode errar a melodia. Firmar a melodia é uma coisa que você firma a melodia sem pegar no instrumento e tal. Você firma a melodia sentado ou andando e cantando a melodia com segurança sabendo cada intervalo. Assim você firma a melodia, não é no instrumento. No instrumento envolve uma certa mágica. Todo mundo vive isso, quando você acessa mais fácil no entendimento vai ser mais fácil no instrumento, parece que tem uma coisa que abre a sua mão do jeito certo e você sabe. Não é aquela coisa de tacar o dedo assim no escuro. Enfim, tem essa porção aí. É o jeito que eu trabalho. Fico com a música há bastante tempo. Como tenho vários instrumentos também. Tocar em outros instrumentos, em outras formas, cantar. Tem música que a gente convive há mais tempo, tem música que a gente convive a menos tempo. Fases de ficar mais com aquela música, de ouvir várias pessoas tocando aquela música e aquilo vai te dando mais material sobre aquela música.

**Mais uma vez te agradecer pelo teu carinho e pela tua atenção. Então, realmente te agradeço.**

Eu tento ser o mais claro, porque são coisas que eu acho pertinentes até para minha forma de me expressar e saber falar sobre o que estou fazendo.

**Caso queira acrescentar algo pode fazer agora ou pelo whatsApp.**

Obrigado cara, recíproco! Acrescentar alguma coisa. Talvez as coisas mais quentes do meu pensamento com relação a música. Eu tenho trabalhado a música instrumental e meu nome é muito ligado à música instrumental, eu tenho uma relação forte com a palavra e a música instrumental ela é feita dessa energia das palavras. Esse universo da palavra que é literatura, poesia e muitos formatos estruturados. Assim como a música tem os formatos isso e aquilo outro, até mesmo os compartimentos assim. Porra! A gente tem até que admitir improvisação, como se tivesse assim, setores. Sendo um pouco mais compreensível com a demanda de mercado das coisas. Tipo a alta dos cursos falando sobre música e a demanda das pessoas. Cada vez mais isso tem a ver. A palavra ligada a música que estava dada como música instrumental. O músico, compositor que trabalha com o piano, tem também o título da música, ele tem também o nome do trabalho e as referências que não só pessoas pianísticas de pessoas ligadas ao piano. Valores agregados como se fosse uma coisa da arte contemporânea, do mundo contemporâneo, tudo está muito conectado. Eu acredito nessa música que conversam com as coisas que estão à volta. E esse nível musical que às vezes impede uma pessoa de tocar com a outra e, às vezes, é realmente distinto o universo, por isso que eu coloquei como se fosse categorias diferentes. Essa visão que é a visão de música que eu gosto de passar das coisas estarem juntas, por exemplo, as pessoas deficientes. Uma pessoa com uma mão só, por exemplo. Que material de piano ou de teclado que tem? Não tem. A normatividade não rola mais. Hoje em dia nós conseguimos admitir a musicalidade das pessoas, não só como uma pessoa letrada em música ou formada em música. Eu acho que hoje em dia está mais fácil. Eu, por exemplo, encontro muita gente dirigindo, fazendo uma corrida de Uber e tocando na direção e fazendo um ritmo. Eu acho isso um momento mágico onde as coisas se cruzam e fazer música pode ser mais do que tocar um instrumento de uma forma virtuosa, sabe? Caminho nesse tipo de música que está diretamente ligada com essa parada crítica. A música de improviso trás essa parte textual, que é mais subjetiva, mas trata das questões que eu quero. A música instrumental fala das coisas.

**APÊNDICE I - Entrevista com o pianista Salomão Soares****01 Como se deu a tua formação como pianista arranjador?**

Eu venho de uma escola completamente popular na música, nunca estudei piano clássico porque talvez por ser do interior da Paraíba não tive muita oportunidade de ir pra faculdade, e por ser um pouco distante. Acabou que comecei a tocar muito cedo, eu fui aprendendo a tocar de ouvido, fui tirando as músicas, ia tocando, tocando nas bandas de baile e fazendo umas coisas e quando eu me vi eu já tocava já era meio compromissado com agenda, com show e tal. E muito cedo eu tive a oportunidade com 18 anos de trabalhar em navio cruzeiro, tocando piano em navio cruzeiro, eu fiz três temporadas 2008, 2009 e 2010, e aí logo na sequência vim morar em São Paulo, onde eu moro até hoje, faz 10 anos que eu moro aqui. Então assim, essa coisa do arranjo para piano é uma digamos assim, foi uma consequência de tudo isso assim, não teve um momento específico, um estudo tão específico, foi mais uma pesquisa durante a minha vida mesmo que eu fui pesquisando os pianistas que eu gosto, os compositores que eu gosto de ouvir, e até cada momento explorava determinada coisa mais especificamente.

**02 Como que tu vê a importância desse trabalho de arranjo para piano atualmente?**

Como eu te falei eu já tive vários momentos assim, falando de arranjos para piano, hoje em dia eu gosto, talvez seja a coisa que eu mais gosto de explorar, é tentar fazer arranjos de uma maneira mais improvisada, eu gosto muito de fazer arranjos fechados que eu já fiz arranjos que tá todo escrito pra mão esquerda/mão direita, contrapontos assim já escritos. Mas agora, uma coisa que eu tenho feito muito é tentado explorar ferramentas para usar os arranjos de uma maneira mais improvisada, em tempo real, por exemplo: penso numa música e tento ir buscando arranjo meio na hora, é um grande desafio às vezes dá errado as vezes dá certo, mas eu estou meio aberto a esse processo agora, mais criativo e o arranjo mais dessa forma pouquinho mais improvisado acho que é essa a palavra mesmo, não tão pronto não levado de casa já pronto às vezes uma estrutura uma harmonia eu tento explorar isso de uma maneira mais criativa.

**03 Quais são suas influências para arranjos?**

Aí tem vários, porque cada momento eu fui inspirado por alguns pianistas, por exemplo, o Hermeto Paschoal já foi um cara que eu estudei bastante os pianos solos dele, eu tenho uma música que se chama “Boizinho Universal” que é bem inspirado mesmo no Hermeto, nas ideias de arranjo de piano solo dele, tem o Egberto Gismonti, que é um cara que tem um disco fantástico que é o “Alma” que já é

mais nessa praia que eu tô falando que são arranjos mais improvisados, ele toca “Loro” de uma maneira completamente improvisada, vai brincando em cima do tema a cada hora ele vai expondo o tema de alguma maneira, mas ele também tem arranjos mais fechados como é o “Maracatu” que é a mão esquerda escrita “Baião Malandro” que também é um arranjo mais fechado, e aí ele toca outras coisas de uma maneira mais livre que é exatamente o foco que eu tenho estudado ultimamente que é essa maneira mais livre, pega uma música conhecida e sair tentando criar umas ideias novas pra mim mesmo, algumas coisas que eu talvez não tenha feito ainda tô tentando explorar mais por aí, tem muitos outros pianistas que eu acabei estudando no decorrer da minha vida uma fase que eu peguei muitos pianos solos pra estudar Chick Corea, Herbie Hancock, também o César Camargo Mariano, que tem um disco piano solo que é lindo, que se chama “Solo Brasileiro”.

#### **04 Como é que se dá o teu processo de elaboração de arranjo?**

Olha primeira coisa assim, que eu gosto de quando eu vou fazer um arranjo pra uma música é aprender bem a obra original, ter certeza da melodia aprender a melodia certinho da música Harmonia também, e tentar internalizar o máximo a ideia da obra original porque eu tento como sempre fazer um arranjo e não descaracterizar muito o que o compositor já tá tentando passar, só que é um ponto de vista muito pessoal, eu tento não quebrar muito a ideia da música, as vezes é uma música melancólica eu tento manter mais ou menos o universo da música da melancolia ou se é uma música alegre e aí tento colocar a minha roupagem no meu modo de ver a música criar uma ideia de que seja também interessante, mas a princípio o processo é esse eu tento aprender a música às vezes trazer uma ideia nova pra pra somar na composição do autor.

#### **05 Quando está elaborando um arranjo para uma música ou composição já existente, como que você vê a hierarquia nos procedimentos para a elaboração do arranjo?**

Eu acho que é basicamente isso que eu te falei, primeiro eu aprendo a música do jeito que ela é sem mexer nada, eu ouço o compositor cantando bastante, já detectando todas as características principais da música e a partir daí que eu vou tentando mexer naturalmente assim, o que a harmonia vai me possibilitando características, vejo o que ela tem de característica rítmicas a partir daí vou tentando mudar. Agora, tem uma coisa que eu tento às vezes as ideia dos arranjos parte primeiro de uma ideia na cabeça, por exemplo, você pega “insensatez” de Tom Jobim que é uma música que tem um motivo melódico repetitivo, ela fica nesse motivo melódico até o final da música então, vamos supor, às vezes eu vou fazer um arranjo de “insensatez”, aprendi a música aprendi a melodia, já saquei que a melodia fica num modo só rítmico, e aí eu fico sozinho tentando achar o que eu poderia fazer diferente, poderia tentar mudar a fórmula de compasso talvez, fico tentando primeiro só na cabeça, aí vou pro piano

tentar achar esse resultado, então o arranjo começa antes do piano, pensando que caminho eu vou então tocando já, muitas vezes acontece isso eu pegar uma música só cabeça e tentar imaginar alguma coisa, geralmente segue essa ordem.

### **06 Como você vê a importância da técnica do instrumento para elaboração de arranjo?**

A importância da técnica eu acho que, depende muito, a técnica ela é uma ferramenta a serviço da música quanto mais você tem uma técnica aprimorada mais vai facilitar a vida em alguns aspectos, como eu te falei da ideia, às vezes você pode ter uma ideia e uma execução difícil se você tiver com uma técnica em dia uma técnica boa você vai conseguir resolver rapidinho, mas se você não tiver com uma técnica tão aprimorada você vai levar um tempo a mais até você conseguir tocar o que você tá imaginando, muitas das vezes a cabeça da gente pensa em coisas mirabolantes, mas as vezes falta dedo falta técnica, aí tem que parar e estudar. Então, a técnica eu encaro como uma ferramenta, ela não é um foco principal, longe disso, ela é uma ferramenta que o quanto mais a disposição da gente ela só nos ajuda a executar o que tá na cabeça, pra mim esse é o grande ponto da técnica.

### **07 Quais fontes que você indicaria de modo geral tanto para técnica como para arranjo?**

Falando do piano popular é difícil falar o que eu indicaria porque é um universo tão grande, eu particularmente gosto de estudar técnicas coisas simples tecnicamente falando, por exemplo, eu gosto de estudar a mão pra aquecer 20 minutos no máximo com aquecimento pra soltar os dedos, a primeira coisa que eu faço é fazer todas as escalas com as duas mãos em duas oitavas subindo e descendo maior e menor mas também como aquecimento isso ajuda bastante na técnica também. Eu gosto de estudar muito o repertório, coisas que me exibem algumas coisas específicas, por exemplo, eu gosto de estudar um frevo às vezes alguma música do Dominginhos, “Nilopolitano”, é uma música que exige uma certa técnica para você tocar, então alguma coisa de dedo mindinho fazendo fraseado de acordeon e o piano é um baita treino então por exemplo, quando eu vou treinar técnica gosto de treinar estudando o repertório Dominginhos, Hercules Gomes sempre estudei assim nunca estudei nada de tão específico assim, como eu não estudei pelo erudito eu acabei estudando por livros tradicionais que são voltados para técnica, o resto foi tocando repertório chorinho, esses forrós mais solados. Falando da parte mais técnica, eu acho que essa seria uma indicação de uma forma gradual e pegando algumas músicas do cancionero instrumental e ir dificultando aos poucos. E pra arranjo, também não estudei algo tão pontual assim, mas eu sempre gostei muito de ouvir e tirar algumas coisas muito pontualmente algo que despertava uma certa curiosidade, gostei muito de escutar arranjos como Hamilton Godoy, por exemplo, que vale muito a pena ouvir esse sabe como ninguém piano solo, o Laércio de Freitas, também é um grande pianista ele já faz uma coisa incrível que é voltado para o universo do choro, o

que o Hércules Gomes, que é um pianista da nova geração faz também é incrível, então, por exemplo, eu gosto de ouvir o Hércules, e fico prestando atenção no que ele tá fazendo de arranjo, por mais que às vezes eu não esteja sabendo exatamente o que é mas eu consigo captar a ideia o ostinato da mão direita o fraseado da mão esquerda, então tem algo muito pontual vou tentar tirar pra ver o que tá causando aquele efeito ou pego uma partitura e dou uma olhada só num trecho, estudar transcrições é uma boa indicação também e pra mim o grande lance são as referências de escutar, gosto muito de escutar os discos pra ver o que tá acontecendo porque quando eu vou fazer um arranjo eu uso consequentemente uma ideia de algum disco que eu ouvi a gente acaba captando meio sem querer.

### **08 Fale sobre como você percebe a diferença entre composição, arranjo e improvisação?**

A composição pra mim dá pra pensar de várias maneiras, tem vários momentos também que acontece de diversas formas por exemplo, às vezes eu tô inspirado com uma melodia na minha cabeça eu sempre gravo algo no meu celular ou num papel, as vezes é um trecho muito pequeno mesmo 3, 4 compassos no máximo e aí quando não tô muito inspirado deixo isso no celular e vou ouvir outro dia e vou desenvolvendo aos poucos, essa é uma maneira que ocorre muito. O processo de composição pra mim é meio quase sempre assim, da composição vem a segunda etapa que é o arranjo que pega essa composição quase sempre nasce bem simples são composições simples de Harmonia simples, e no arranjo eu vou trabalhando, vejo se eu vou mexer na harmonia, se rearmonizo, se eu com uma cara mais um pouco mais simples, aí depende muito da formação que eu vou tocar, num arranjo para trio eu sempre deixo ela mais simples, porque num trio eu tenho a percepção de todo mundo tocar mais livre possível, é uma maneira mais improvisada de interagir com um trio. Quando é piano solo, eu tenho feito pouco arranjo e eu me obrigo a tentar criar em cima da música de uma maneira mais improvisada, o arranjo ele vem sempre depois da composição. Às vezes eu dou uma dosada pensando no repertório num show de piano solo, tem música que tá simples demais, eu tento deixar o repertório bem dinâmico, tem música que eu já posso deixar um pouquinho mais pra frente uma parte mais simples mais leve pro público, depende muito da situação. A improvisação pra mim é uma coisa que eu gosto muito de fazer e gosto muito de estudar de ouvir, a improvisação é algo que requer ferramentas pra gente poder dizer o que a gente tá pensando na hora, eu gosto de fazer analogia da improvisação com uma nova língua, quanto mais palavras você tem no seu vocabulário mais você consegue enriquecer fraseado na hora de você se expressar, a improvisação pra mim é a mesma coisa quanto mais ferramentas tiver no piano, quanto mais domínio no piano e ideias diferentes é pra tentar não ser repetitivo pra tentar ser o mais criativo possível, tentar explorar o máximo todo o instrumento toda a

gama de possibilidades que ele me dá melhor. Improvisação pra mim é isso, é tentar estar conectado, está concentrado e passar a mensagem na hora da improvisação.

### **09 Você chegou a estudar algum método sobre improvisação, livros, videoaulas?**

Quando eu morava na Paraíba eu já gostava de improvisar, só não sabia que o nome era improvisação, eu adorava ficar improvisando no teclado, brincando, só que tudo de maneira totalmente intuitiva. E aí com 15 anos eu fui aula com um cara muito importante pra mim que foi Helinho Medeiros que foi me explicar tudo de improvisação e viu que eu não sabia nada teoricamente mas eu sabia fazer algumas coisas no teclado, aí foi me ensinar escala duo, escala pentatônica e daí comecei a adentrar no universo e comecei a pirar. Então ele me passou um monte de discos, MP3 e me amarrei nesse universo. Fiquei estudando, estudando até que eu vim pra São Paulo em 2011 e eu queria vir pra estudar no conservatório de Tatuí e fazer aula com André Marques pianista do Hermeto Pascoal há quase 30 anos e eu era muito fã do Hermeto Pascoal, e queria beber da fonte. Eu já improvisava, já estava com uma certa bagagem e fui mais pra Itatuí pra entrar mais de cabeça nessa música de Hermeto, eu estudei com o André, dois anos pra tirar algumas dúvidas, me passar alguns toques interessantes. Aqui em São Paulo foi um lugar muito importante, porque quando eu cheguei eu ia assistir muito som, eu ia ver os caras tocando ao vivo e pra mim foi fundamental, então a minha coisa pela improvisação foi muito instigada por veia, eu gosto de fazer esses paralelos com as referências, ter uma referência e tentar chegar perto da referência. Agora, nunca fui de transcrever solos, sempre ouvi muito solo tentando meio captar a ideia da construção solo como é que o cara desenvolveu, mas nunca fui de transcrever solos e nem aprender frases, pra mim ouvir foi o grande lance.

### **10 Gostaria que você definisse um pouco o que é arranjo aberto, arranjo fechado?**

Arranjo fechado pra mim é quando já tá completamente a mão esquerda e direita totalmente definido você já sabe o que vai tocar, você só tem que executar da melhor forma possível. O arranjo aberto por exemplo, eu acho que já vai muito de cada pessoa e pode interpretar de várias maneiras, gosto de pegar uma cifra e melodia isso pra mim já é um arranjo aberto você tem a forma, a cifra, você vai tocar a melodia e eu gosto de fazer isso. Então, quando eu vou reharmonizar uma música eu reharmonizo na cifra e a melodia já está lá escrita a ideia do arranjo aberto o tento na gravação, no show onde quer que seja num estudo mesmo eu tento criar em cima dessa cifra a melodia então fico muito a vontade pra explorar a extensão do piano se vou pra uma parte mais agudinha respeitando aquela melodia e cifra que tá na partitura se eu vou pra uma parte mais aguda, se eu acelero ou se eu diminuo, se faço rápido se faço lento, se eu abro mais vozes ou se faço menos vozes por isso que eu te falei por isso que eu falei aquele lá no começo quanto mais ferramentas eu tiver ao meu favor, mais eu vou tirar o máximo

de proveito desse arranjo aberto, porque está ali a estrutura pré-determinada mas os recursos que eu vou utilizar pra executar a música está completamente aberta, se eu faço a melodia com a mão esquerda e harmonizo com a mão direita vai da criatividade que vier na mente e o tanto de coisas que eu conseguir executar por isso que ele você fez uma pergunta interessantíssima, qual a importância da técnica? Horas ela pode ser um aliado muito forte, tanto de técnica de independência das mãos, às vezes pode me ocorrer de eu criar um ostinato com a mão esquerda eu tentar fazer melodia da mão direita, quando estiver estudando ou trabalhando essa coisa da Independência das mãos provavelmente eu vou conseguir fazer isso, agora se não, a ideia vem na cabeça mas a mão não vai conseguir executar e é uma coisa que a gente vai passar sempre na vida, sempre a gente vai se deparar com algo que a gente não viu ainda, vai deixar a música infinita vai estudar pra sempre. Mas eu acho que isso seria o arranjo aberto é você ter uma pré-estrutura só com o mínimo que é melodia e cifra e o resto você meio que tentar realmente tá conectado e criar na hora.

### **11 Gostaria que você falasse sobre audição e transcrição.**

Pra mim a audição eu acho que é o processo mais valioso porque de certa maneira a gente vai captando as ideias que a gente vai ouvindo e eu gosto de ouvir realmente prestando atenção no que está acontecendo e eu particularmente não gosto muito de transcrever não foi uma prática que eu adotei muito, gosto de analisar transcrições eu gosto muito, ou transcrições ou partituras mesmo mas por exemplo, às vezes eu tô ouvindo a música e eu vou num determinado trecho e olho o que que tá acontecendo, mão direita mão esquerda eu adoro fazer isso aí, é um processo que pra mim é bem prazeroso, é um estudo detectar em determinados momentos o que acontece. Mas eu nunca fui de parar e transcrever não, eu confesso que muitos amigos adoram fazer isso, sei que é uma coisa que deve ser muito interessante, mas a escuta pra mim é o que eu mais faço e a forma que eu mais sinto prazer é ouvindo mesmo.

## **12 Nesse tipo de audição você imagina tocando o que está sendo tocado, imagina a sensação?**

### **Como lhe ocorre?**

É não, eu tento mais captar a ideia do que o cara tentando passar assim sabe, é difícil tentar explicar entender um todo assim, num contexto geral do que tá acontecendo sabe, por exemplo, uma gravação de piano solo que eu ouvi muito uma época eu estudava em Tatuí inclusive, era uma do Keith Jarrett “Somewhere over the rainbow”, tem uma gravação especial tocada pelo Keith Jarrett que é fenomenal. E aí, é simples teoricamente porque é uma balada bem lenta, na época mudou a minha vida, a sonoridade que ele tira do piano, a dinâmica que ele toca, a escolha das notas eu acho uma das coisas mais difíceis da música popular quando você tocar algo muito lento você tem que ser muito cirúrgico nas notas que você vai escolher parece que ele caminha parece um quinteto de cordas escolhidas as notas subindo descendo se cruzando e a melodia ali muito clara e aí eu lembro que ele ao vivo no show o cara fazer um negócio que parece um arranjo de tão bem feito que é, aí você vai ouvir as outras gravações da mesma música com ele tocando é um arranjo mais bonito do que o outro, se fosse um arranjo seria incrível, todo show é muito bom gosto assim, e aí eu tento por exemplo quando eu vejo isso o que é a parada né eu fico pensando no que ele tá pensando e qual que será a viagem é muito além disso, tento captar essa energia da dinâmica do piano, condução de vozes, escolha das harmonias sabe que pegar essa harmonização geral não só as notas, então eu fico meio nessa brisa.

### **Como é que foi a tua transição do teclado para o piano e qual sugestão você poderia dar?**

Como pianista, ter um piano mudou a minha vida literalmente, porque é o seguinte: eu comecei com o teclado teclado mesmo lá na Paraíba, teclado tecla leve e depois que eu fui pro navio eu comprei um piano digital já melhorou muito, daí vim pra São Paulo tudo com o piano digital só que sempre que eu tocava num piano de armário eu já sofria muito principalmente com questão de sonoridade porque é uma coisa que só piano que vai dar, nenhum teclado vai dar por uma questão muito óbvia que é o volume, quando você mexe o volume muda completamente automaticamente a sua dinâmica, se tiver baixo você vai tocar mais forte se tiver alto você vai tocar fraco, no piano você não tem essa possibilidade, não tem volume então você é obrigado a meio que se entender com o instrumento e tirar o som controlar a dinâmica usar o pedal abafador aquela coisa toda, então foi quando eu comprei o piano minha vida mudou da água pro vinho, primeiro que eu comecei a achar tudo ruim que eu tocava porque realmente eu não conseguia controlar o som do piano, ou tocava tudo junto ou era tudo sem conseguir deixar a melodia mais a frente, enfim, várias sonoridades mesmo. O conselho que te dou é que se você conseguir pegar um piano nem que seja de armário pegue um piano vai mudar a sua vida, se quiser estudar piano tem que ser piano tem que ser no piano aí não tem o que fazer.

**13 Como é que tu se prepara para as performances dos arranjos?**

Eu não tenho nada de especial a não ser estudar bastante mesmo os arranjos, seja eles fechados ou abertos, os fechados que são músicas que a gente toca sempre igual teoricamente eu acho que a repetição estudada direitinho a gente consegue de certa forma internalizar mais rápido, já os abertos ele conta muito com a coisa de meio conectado concentrado porque conta muito com a improvisação e a improvisação requer muito atenção no sentido de você está ali de corpo presente. Então os abertos quando eu vou gravar algo mais de improviso que não tem introdução na hora mesmo o que é a ideia mesmo, eu tento me conectar pensar na música como fazer, como é que a música vai começar e tal, nada de mais especial eu acho que a diferença de um pro outro é mais essa mesmo, o fechado como eu já fiz outras vezes eu tento estudar muito repetir mesmo em casa já o aberto tem muito a ver com isso com esse lance de tá presente, é mais isso mesmo.

**14 Sobre o arranjo aberto. Você tende a fazer alguma parte dele fixa, fechada em um dado momento, fazer improvisado ou o deixa todo em aberto?**

Pois é, também é uma coisa que depende, por exemplo, se eu fosse tocar desafinado de Tom Jobim, essa música não tem nada arranjado, nada mesmo, então eu começo e vou até o final improvisando nela, agora vamos supor quando eu toco algo aberto que é Sete Anéis de Egberto Gismonti, ela começa meio aberta só que no B é como se tivesse um música escrita mais ou menos o que um arranjo aberto faz, meio que varia pois tem músicas que tem algo pontualmente que eu sempre faço igual e tem outras como o desafinado que cada hora sai de um jeito, cada hora sai num andamento, eu começo de um jeito e termino de um jeito, a ideia é essa. Já outras tem algo que eu sempre faço igual como a sete anéis, eu faço vários trechos em abertos o A o C, o B eu sempre faço igual um trequinho parecido com o do próprio Egberto.

**APÊNDICE J - Entrevista com o pianista Hercules Gomes****01 Como se deu a sua formação como pianista arranjador?**

Comecei tocando como autodidata, na verdade, tocando teclado em bandas. O meu pai tocava violão e me ensinou um pouco de violão. Depois eu comecei a passar esses acordes do violão sozinho pro piano, de ouvido mesmo. Piano não, teclado. Era um tecladinho que um amigo dele deixou lá em casa. Eles viram que eu tinha um talento e me chamaram para tocar na igreja, mesmo sem saber tocar. Frequentava uma comunidade católica na época, né. Foi minha primeira escola mesmo, já comecei refinando, aprendendo a questão da percepção antes da teoria. Foi assim por alguns anos aí lá com 16 anos mais ou menos entrei em algumas escolas de música de teclado né, 16 pra 17 anos que eu entrei no conservatório. Foi o primeiro contato com piano acústico. Mesmo assim, como não tinha dinheiro para pagar essas escolas eu passava um tempo e depois já saía. Mas foi o tempo suficiente para conseguir um certo conhecimento para prestar vestibular, então com 19 anos prestei bacharelado em música popular pela Unicamp, e me mudei do Espírito Santo para São Paulo, Campinas. E lá eu estudei com Gogô, Hilton Jorge Valente, Paulo Braga, Silvio Barone que era professor de piano clássico, minha formação era de músico popular mas, tive formação também de clássico lá. Acabei absorvendo meio que tudo isso e, acabei criando esse trabalho que eu tenho hoje que é um pouco da mistura das duas coisas que eu estudei ao longo da vida, desde quando eu comecei a tocar na adolescência com 13, 14 anos de idade, de ouvido nas bandas até passar aí pelo bacharelado em música popular e o clássico também.

E, aí como eu vi que não daria tempo de ser o Chick Corea e ao mesmo tempo ser a Martha Argerich, eu inventei um jeito de tocar que tem um pouco das duas coisas, mais ou menos isso.

**02 Qual a importância desse trabalho de elaboração de arranjos para piano na tua perspectiva?**

Tenho uma coisa muito pessoal, tudo o que eu faço é muito intuitivo viu, Tarcísio. Nunca estudei técnica de arranjo, nem composição, nem clássica, nem popular, nem de jazz, nem nada. É tudo com a bagagem que eu adquiri ao longo desses muitos anos que eu tenho com a música. A pergunta foi o quê mesmo? Só pra eu não fugir.

### **03 Qual a importância desse trabalho de elaboração de arranjos para piano na tua perspectiva?**

É uma coisa muito pessoal pra mim. Eu gosto de fazer arranjos no piano sem perder a essência do gênero que eu estou trabalhando. Por exemplo, se eu vou fazer um arranjo de frevo, eu penso nas orquestras de frevo, se eu vou fazer um arranjo de choro eu tento soar como um regional de choro. Quando eu faço um arranjo pra piano solo eu tenho soar como a fonte daquilo sem perder essa coisa da linguagem. Então, para mim o que eu faço é mais questão de transcrição. Não transcrição de tirar de ouvido, também, mas não isso. Transcrição como as que o Horowitz 's fazia de trechos de ópera, para deixar a música mais complexa, utilizando toda a textura do piano. Então, eu não posso falar da importância pro mundo, mas eu posso falar da importância pra mim, é o que eu gosto de fazer. Então, pra mim é tão importante quanto as composições que eu faço. As coisas se confundem, pra mim é quase a mesma coisa. Quando eu faço um arranjo de uma música eu sinto que eu me torno um pouco compositor, parceiro do compositor daquela música, tem um pouco disso.

Agora, respondendo de uma forma mais ampla, eu acho que no Brasil a gente tem muita carência de arranjos escritos para piano solo. Porque na música popular com a harmonia funcional, improvisação a gente já pratica um pouco mais disso de composição e arranjo. Então a gente aprende um pouco mais de técnicas. Mas nem todo mundo segue esse caminho. Eu sinto uma carência muito grande de partituras e arranjos bem feitos para música popular brasileira. Nesse sentido eu noto que as partituras que eu deixo no site todas as partituras sempre aparece alguém tocando no Youtube. Eles vão lá e descobrem as partituras, por causa da minha divulgação e tal, no geral eu adoro. Então, até por isso, por causa das partituras que eu disponibilizo, eu sei que tem uma carência muito grande. Eu penso muito nisso, nesse sentido de contribuir pra essa coisa do repertório de música escrita para piano brasileiro, música popular especialmente. Nesse aspecto é bastante importante.

### **04 Quando você começou a arranjar de uma forma mais organizada e com periodicidade?**

Foi mais a partir da faculdade, pela faculdade eu tirava muita coisa de ouvido, antes também, mas durante a faculdade eu gostava muito do Egberto Gismonti, lembro que tinha aquele disco Alma dele, eu tirei umas três músicas de cabo a rabo, lembro que tinha aquele disco do César Camargo Mariano o Solo Brasileiro, tinha umas 12 músicas, eu tirei umas 6 de ouvido. Então, por isso fui tomando gosto por esse tipo de performance de piano solo mais técnico,

com balanço, com ritmo, com ginga. Antigamente eu imitava muito, eu não fazia muita coisa não. Só tirava de ouvido e tocava. Durante a faculdade comecei a fazer mais, mais coisas minhas mesmo. Agora, periodicidade foi mais depois que gravei o disco mesmo, porque fazia uma e tal. Eu tocava em muitos grupos de música instrumental, além de tocar na noite e tudo mais. Agora esse tipo que eu faço hoje, eu acho que foi pré-gravação do disco assim, antes eu gravei o Pianismo em 2013, em 2012, eu acho que estava fazendo de uma forma mais sistematizada porque já estava pensando em gravar. Teve um concurso em que eu participei que precisava mandar uns arranjos de *demo*, aí eu fiz uns dois, três, quatro arranjos. Então, foi a partir daí que eu vi que as pessoas gostavam do que eu fazia, tinha um diferencial porque não era jazz, no sentido de ser música muito improvisada, porque os pianistas buscaram muito isso e buscam até hoje, os pianistas brasileiros se inspiram muito na música improvisada, no jazz, os que trabalham ritmos brasileiros. Então, os caras faziam as coisas, mas era muito improvisada, muito diluída, ou então, o que tinha eram os compositores que compunham música escrita mesmo, os compositores mais clássicos de música de concerto. Mas não tinha a vivência da música popular para ter aquele balanço. Então, eu comecei a fazer esses arranjos e vi que as pessoas gostaram e pensei: “Pô, tem um diferencial porque não é nem totalmente improvisado e também não é a música de concerto”. Comecei a fazer um negócio que é a música escrita, não improvisada, que soava como música popular. As pessoas começaram a gostar e isso funciona como combustível né, quando você tem alguns resultados daí vai se animando mais, aí isso gera mais resultados e as pessoas gostam mais, enfim. Aí eu acho que eu comecei a me animar mais e depois disso comecei a fazer mais shows e tudo mais, aí acabei não parando mais, por causa disso. Foi mais ou menos isso.

**Bom fugindo agora aqui um pouquinho do que eu havia escrito que aqui sobre sobre transcrever e tirar de ouvido é uma habilidade que não é tão comum entre os pianistas né?**

Não é.

**Às vezes a pessoa tem até habilidade, mas não tem o hábito de transcrever. Quais os benefícios que você observa em fazer transcrição (tirar de ouvido)?**

Ah, cara, muitos. Confesso que eu tenho eu tenho essa facilidade porque eu comecei tocando de ouvido, eu fiz o processo geralmente contrário do que os pianistas que estudam métodos tradicionais fazem. Comecei tocando de ouvido e acabei adquirindo isso. Então, pra mim é mais fácil tirar música de ouvido. Agora, eu acho que o benefício é o mesmo de você aprender

por partitura, ou aprender ouvindo outros pianistas. Pra você criar uma linguagem própria, que é o mais difícil de se alcançar e muitos artistas buscam. Tem que copiar muito, cara. Pra você ter uma coisa consistente, uma coisa legal, você tem que ter muita bagagem, muita referência, sabe? E essa coisa de você tirar de ouvido ajuda, porque você consegue entrar numa música que tem uma gravação e não tem a partitura, mas você consegue entrar na cabeça daquele pianista que tocou naquele momento, já que não tem partitura. Eu acho que todos os pianistas brasileiros tinham que escrever partitura, porque é assim que se faz um legado, assim que se faz uma escola de piano brasileiro, entendeu? E, a gente tem essa escola e é consolidada, só que não tem método. Até pra gente aprender a tocar melhor, com mais linguagem a música brasileira, essa coisa de tirar de ouvido é uma coisa fundamental.

#### **05 Quais são as suas influências para arranjos de piano solo?**

As outras coisas eu não fiz muito, o máximo que eu fiz foi para quarteto de cordas. E, aí foi uma coisa que eu parti mais do piano mesmo e de algumas referências de música clássica também. Não tem tantas referências assim pra quando faço para quarteto de cordas. Quando faço pro meu trio, por exemplo, também não sei, acho que são as referências que a maioria dos pianistas têm, principalmente de trio de jazz e de música brasileira. Música brasileira Trio Curupira, por exemplo, grupo do Hermeto Paschoal, grupo Medusa, Pau Brasil, esses grupos de música instrumental brasileira. De trio de jazz Bill Evans, Brad Mehldau, Chick Corea, Herbie Hancock, por aí vai. No piano solo que é o que mais faço, eu acho que são as influências que foram minhas influências de pianistas mesmo o Egberto Gismonti, Cesar Camargo Mariano, gostava muito, Hermeto que toca piano pra caramba. Mais recentemente comecei a pesquisar pianistas mais antigos de choro Tia Amélia, Carolina Cardoso de Menezes, Radamés é uma grande referência pra mim, Laércio de Freitas é uma grande referência pra mim, Nazareth também. Pianistas mais novos assim, da minha geração, André Marques. É uma grande referência. É um cara que ensina, né? O Hermeto sabe tudo, mas não ensina, o Hermeto ele simplesmente grava e a gente vai lá escuta a gravação e vai a *shows*, mas ele nunca ensinou. Já o André absorveu tudo isso e começou a ensinar. Daí que nasceu uma legião de pianistas brasileiros seguidores que aprendeu dessa escola do Hermeto Paschoal, enfim. Mehmari, essa turma toda desses pianistas mais da minha geração que são influências. Assim, eu nem diria tanto pra arranjo, tem pianistas que tendem a tocar de uma forma mais arranjada tipo o César, por exemplo, e tem pianistas que tendem a tocar mais

improvisado, pega o Hermeto é tudo improviso. Então, eu acho que nem teria uma referência de arranjo de uma forma geral de pianistas, falando de pianistas brasileiros.

### **06 Como se dá o seu processo de elaboração de arranjo?**

Cara, é aquela coisa que eu estava falando. Eu ouvi um choro aí gostei, vou fazer um arranjinho choro vou pegar aquilo lá e tocar no piano solo. A primeira coisa é pensar no choro, então se é um choro vou manter a célula rítmica de choro na mão esquerda e fazer tudo com base nisso, pegando às linhas do violão de sete cordas, às vezes linhas do Radamés, Nazareth, Laércio de Freitas, essas levadas de cavaquinho, eu penso nisso. Se é um choro sambado é a mesma coisa, só que eu vou pensar nas células rítmicas de choro sambado, tudo se resume a pequenas porções rítmicas, células rítmicas. Todo ritmo brasileiro tem, cara. E, se você sabe usar elas e desenvolver elas, é até difícil de você não soar brasileiro. Se eu vou fazer um arranjo de frevo, a mesma coisa, se eu pego um maracatu ou uma toada de maracatu nação estrela, a mesma coisa, vou prestar atenção nas alfaias e tal. O que eu não gosto de perder é a essência daquilo que eu estou ouvindo. Eu gosto de fazer o piano soar como uma orquestra de maracatu, uma orquestra de frevo e tal. A primeira coisa tenho uma gravação de referência ou uma partitura, mas geralmente uma gravação, falando com relação a esse tipo de som. Tiro da forma original, com a harmonia original e tal e, a partir daí, crio de acordo o ritmo a qual aquela música pertence, se é um frevo, um choro, um choro-sambado, se é um samba, um baião, enfim, e assim por diante. Mas é tudo baseado em pequenas células rítmicas que eu vou desenvolvendo pra não perder a essência do gênero, mais ou menos isso.

### **07 Você cursou disciplinas de arranjo em seu bacharelado? Como foi a experiência?**

O curso de música popular da Unicamp acho que é o mais antigo do Brasil e mesmo assim não é tão antigo se a gente compara com as faculdades dos Estados Unidos ou de faculdades europeias. Ele nasceu em 1989 e está aí até hoje. Eu entrei 11 anos depois, eu entrei nos anos 2000, o curso já estava um pouco mais estruturado, então no curso de música popular a gente já tinha aula de arranjo, mas não era arranjo pra piano não, as aulas de piano eu tinha com Dodô, tinha com Paulo Braga e tal, mas não trabalhava arranjo. Tinha arranjo, mas era orquestração, aulas em que o professor ensinava abertura de vozes *Drop 1*, *Drop 2*, arranjos para corda, tal, esse tipo de aula. E, tinha as aulas de prática instrumental que eram as aulas de conjunto. Lá a gente aprendia até um pouco de conceito de arranjo para música popular, quando você estava tocando com sexteto, por exemplo. Começou com Paulo Braga, depois

mudou pro Mário Campos, um professor sempre te orientava em como se comportar dentro de um grupo, um fazia introdução, outro o tema, vai ter solos, dois solistas vão solar nessa música, na outra a gente escolhe mais dois. A gente criava em cima daquelas dicas que ele ia dando, né? O mais próximo que eu tive de arranjo na universidade foi isso. Em termos de piano não tinha nada específico assim, é uma coisa mais autodidata minha mesmo, e está tudo ligado né, Tarcísio? Na verdade, o que eu faço é passar pro piano, transcrever a música brasileira pro piano. É a mesma coisa se você está tocando num trio ou quando está tocando no piano solo no sentido de forma, no sentido do fraseado. A diferença é que no piano solo você tem mais trabalho, sem bateria, sem nada, a gente tem que dar conta de tudo.

### **08 Como é que se dá o teu processo de elaboração de arranjo de um trabalho para piano solo?**

Cara, uma coisa que eu tenho feito, antigamente fazia na cabeça, mas agora passo pro papel, eu reduzo tudo a uma melodia e cifra, primeira coisa. Eu entendo a harmonia que tá rolando, tiro a harmonia original, geralmente. Tiro a melodia original, se for cantada, tiro exatamente como o cantor faz e tal. Aí beleza, tendo isso e hoje em dia eu tenho escrito no papel, geralmente eu faço uma partitura de melodia e cifra, tá lá no papel. Lógico, eu já tenho as ferramentas mais interiorizadas é praticamente uma leitura à primeira vista que na segunda vez soa melhor, na terceira melhor, melhor, melhor e ao mesmo tempo improvisado e a coisa vai crescendo, crescendo, crescendo, quando eu vejo tenho o arranjo pronto. Eu uso muito o celular, porque quando o arranjo é muito simples dá pra fazer em uma tarde, mas quando é uma coisa muito complexa chega a durar meses pra fazer, então vou gravando, vou tocando e vou gravando no celular mesmo, até tenho gravadores profissionais, mas o celular é muito prático. Então, a escrita é a última coisa que eu faço, o que eu tenho feito agora é escrever uma partitura de melodia e cifra pra ir lendo e não esquecer nada, não perder melodia, não tocar melodia errada, mas a escrita pro piano é só no final do processo. Eu praticamente faço o arranjo depois eu transcrevo para partitura. Então, a hierarquia é essa primeiro eu reduzo tudo a melodia e cifra, boto a partitura lá com essas ferramentas que eu já tenho essas células rítmicas, e tal, eu posso fazer um arranjo de samba. “O Bêbado e a Equilibrista”, tirei a melodia que a Elis cantava, a harmonia que eles faziam, violão e tal. Vou tocando, tocando e ao mesmo tempo que é composicional, é de improvisação, é de arranjo, sabe? As coisas vão nascendo, não é que é naturalmente, mas eu já tenho muitas referências e já toquei muito, por exemplo, arranjos do César Camargo Mariano que aquilo acaba ficando na mão. Então, chega uma hora de fazer o baixo do samba já sai na hora com articulação, com a mão no lugar, com

tudo. Chegou a hora de fazer uma rearmonização naquela harmonia que eu gostei e que está muito simples, cara, já tenho na cabeça as coisas que eu toquei do Bill Evans, entendeu? Tem umas aberturas que já caem na hora lá. Então, a coisa vai ficando mais rápida, principalmente agora depois de começar a dar aula sobre isso. Tenho um curso online que ensino isso pros meus alunos, as coisas das células, enfim. Pra eles eu não ensino assim: “Vai, baixar um santo aí”. Não dá. Tem que ser metodologicamente, então ensino, primeiro faz isso, depois faz isso, depois toca esse baixo mais complicado, “Ah, consegui fazer?” Então, agora passa para interpretação de melodia, mas na verdade eu vou fazendo tudo mais ou menos junto a partir daquela base de melodia e cifra. Aí a duração de tempo para aprender depende da complexidade do arranjo. Quando é uma coisa muito complicada que dura um mês, por exemplo, eu chego a fazer em uma semana, mas vou amadurecendo. Toco em uma *Live*, escrevo quando está ruim pra caramba, e tal. Vamos mudar o negócio aqui, aí vai amadurecendo. Tem coisas que demoram anos pra chegar num produto final e eu conseguir gravar, sabe? Como eu fiz no último projeto que gravei, Sarau Tupinambá. Tem arranjo lá cara, por exemplo, “De frente pro crime”, eu fiz três versões dessa música. Eu gravei agora depois de uns quatro anos a terceira versão. “Sururu na cidade”, Zequinha de Abreu, essa eu fiz a primeira versão, mas é um arranjo muito difícil tecnicamente. Para amadurecer e conseguir gravar tocando bem demorou uns três anos. Nesse aspecto é quase que música de concerto, é um desafio, você tem a peça lá aí você estuda. Esses são totalmente escritos. Desde da primeira versão que eu fiz, toco sempre aquelas mesmas notas. Aí vou mudando às vezes, vou melhorando, mas continua sendo um arranjo escrito. Mas tudo partiu da mesma forma de uma redução de melodia e cifra que eu vou improvisando, compondo no meio, rearmonizado, botando ritmos diferentes e chegando numa partitura final. Então, é mais ou menos esse o processo.

**APÊNDICE L - Entrevista com o pianista Gilson Peranzzetta****01 Como se deu a sua formação como pianista arranjador?**

Eu comecei estudando piano/ acordeon aos 09 anos e depois passei pro piano aos 11 anos e comecei a estudar com uma professora no bairro que eu nasci que se chamava Zanati, professora de piano e de acordeon uma outra professora. Depois fui pro conservatório, estudei um tempo no conservatório, fui até o 2º grau de harmonia e depois saí do conservatório e depois virei alto de data. Tudo o que eu ouvia as harmonias nas aulas de harmonias, harmonias Tradicional não podia nada, eu descobri que harmonia era dado em cima de corais de Bach e eu comprei esse livro de corais de Bach, e tudo que me diziam que não podia, podia. Sou um amante desse senhor que nunca envelhece e fui estudando, estudei aqui com ajuda da Roberta e depois fui morar na Espanha, estudei com a Clara Moon, que me fez conhecer Frederic, que é compositor maravilhoso tipo Ravel, e aí eu comecei a ter umas aulas com ele eu era aluno também, então essa mulher me ajudou muito e um dia ela me perguntou: “Gilson você mora em Barcelona, tem piano lá?”. Eu falei: “olha eu vou trazer o meu piano na próxima aula”. Eu tinha comprado um piano e só tinha uma regulagem pra mais pesado daí eu levei o piano pra ela ver. Então, ela disse: “a partir da semana que vem você vem estudar no meu piano, eu vou dar aula de manhã na faculdade e então eu irei pra lá”. Você sabe como é o músico jovem, é *presto* e ele quer tocar *prestíssimo*, porque ele quer provar pra ele que pode. Eu tô lá desesperadamente tocando e notei que tinha alguém atrás de mim e era ela. Ela disse: “Gilson, pouco me importa se você toca forte, fraco, rápido, lento, o que eu quero é que quando eu colocar a chave na porta da minha casa e ouvir o piano e identificar, é Ruan, é o Gilson e enquanto você não tiver uma assinatura você não é nada”. Me deu uma crise de choro, fiquei duas semanas sem voltar lá e acabei voltando. Ela disse: “eu não fui te procurar porque eu sabia que você ia voltar”. Continuamos a estudar e ela falou: “se você tem um sonho?” Eu disse: “eu tenho um sonho”. Então ela pediu pra eu começar a tocar umas músicas pra ela, ela disse: “Gilson, o tanto que você quer estudar você precisar ser mais um no erudito quando morre um tem dez pra ficar no lugar esperando, tocando isso e me mostrando a sua música você vai ser ruim. Então vamos continuar estudando o que você gosta mesmo mas investe na sua música. Foi um conselho maravilhoso. Daí ela falou: “vou te levar na casa de Frederico”. Chegando lá, ele tava tocando um caderno que se chamava impressões. Aí eu pedi a ele quando ele poderia me dar a número 04 pra eu dar uma estudada e estudei

cada ponto cada nota. Eu sentei no piano e ele sentou do meu lado e toquei a música e quando eu terminei eu falei, e aí? Você gostou? Ele disse: “está horrível”. Eu disse que passei um mês estudando, tanto tempo estudando essa música. E ele disse: “por isso mesmo. Você não tem um pouco do seu amor da sua devoção para colocar na minha música? Eu fiz há 30 anos atrás e você está tocando igualzinho a mim”. Daí eu me lembrei das palavras da Clara, você tem que ter Gilson uma assinatura, você tem que tocar o que eu escrevi com sua noção, com o seu amor. A melhor aula de música que eu tive na minha vida com ela, daí eu fiquei pensando nisso. Eu disse pra ela que iria lhe dar um presente, quando eu tivesse uma filha iria colocar o seu nome e coloquei em agradecimento a tudo o que ela fez por mim. Quem me apresentou à ela foi um grande pianista de Jazz espanhol já falecido, cego estudou com ela e tocava maravilhosamente bem. Eu esbarrava muito mais do que ele que não enxergava nada. Então eu chegando aqui fui estudar com a Vilma Graça, que foi uma professora de todo mundo no Rio de Janeiro todos os pianistas que passaram por lá estudaram com ela, estudei com a Sônia Vieira, eu nunca tive um professor homem, impressionante isso. Daí comecei a me dedicar, e quando eu cheguei em 1974, o Ricardo Pontes, que é meu amigo saxofonista disse: “eu estou tocando com o Ivan Lins, você não quer ir lá assistir o ensaio?”. Eu fui, e quando terminou o ensaio o Ivan falou: “Gilson, vamos tocar alguma coisa juntos?”. Nesse ensaio eu passei 11 anos tocando com o Ivan, o Ivan me abriu várias portas. Eu tenho essa alegria de ter encontrado o Ivan por intermédio do meu amigo.

Então isso foi se desenvolvendo a coisa da composição e a coisa do arranjo e no começo eu tive um professor que é o Henry Mancini, comprei um livro dele que tem as partes escritas da orquestra e discos com a sonoridade que ele escreveu, então você lê a grade e ouve a sonoridade, uma maravilha. Esse livro do Mancini pra mim foi maravilhoso, daí eu estudei com outros livros de orquestração e me dediquei a isso, a compor e ao piano e fazer arranjos e nos arranjos fazer o que a Clara me ensinou, a colocar um pouco da minha assinatura nas músicas que não eram minha. Então toda vida quando eu pego uma música que não é minha pra fazer alguma coisa, eu toco exaustivamente até sentir que essa música é minha e eu posso mexer, então quando penso em mexer eu tenho que mexer na harmonia e não é pra dizer pra mim como eu sou demais não, a estrela é a música eu sou só o instrumento, eu faço a mudança harmônica as vezes pra embelezar mais ainda a melodia. Num encontro com Tom Jobim ele ouviu a harmonização que eu fiz pra garota de Ipanema, ele falou pra mim: “porque eu não conheci isso, eu iria ganhar tanto dinheiro com essa harmonia”. Ele adorou, eu não

maculei, eu procuro não macular a melodia a linha melódica, essa é sempre minha intenção e as introduções eu sempre pego algo da melodia e insiro na introdução, eu sempre faço isso.

## **02 Qual a importância que você vê em fazer arranjo para piano solo?**

Eu acho que a importância de poder deixar um legado para os pianistas que estão chegando, eu agora estou com essa ideia de fazer um livro com os arranjos. Então, como eu consegui ter essa coisa de abrir minha cabeça, quero fazer isso para as pessoas que estão chegando, porque a música vai excitar a vida aqui fora, então eu acho que você tem que passar tudo. Uma vez eu conheci um menino que ia pra Austrália com um septeto e ele veio falar comigo. Gilson, eu preciso de clássicos pra escrever pra ele, então eu falei pra ele: eu peguei tudo o que eu tenho aqui de livros abri o jogo e falei tudo o que tinha acontecido, quando ele foi embora ele me abraçou e começou a chorar e disse: “Gilson eu fui na casa de seis músicos e ninguém me passou nada.” Eu falei: é isso, a gente vai embora e poderia deixar contigo uma pessoa que vai aprimorar o que você deixou, a música é a estrela não adianta eu pensar que sou demais esquece, esquece, o lance é a música, isso que é importante. Eu sempre digo para as pessoas que a música é minha religião, o palco é a minha igreja e, em cima do altar humildemente faço as minhas orações, penso dessa forma. Procuro estudar, eu não parei de estudar, eu tô estudando sempre e todo dia fico aqui tocando o meu velho amigo, compondo. Eu acabei de gravar dois discos, um se chama caderno espanhol em homenagem ao tempo que vivi na Espanha e um de baladas que se chama em paz, que é um novo disco duplo de Mauro Senise. que nós fazemos quatro músicas só de duo, mas tem base também. Quando eu estava estudando na época da pesada harmonia tinha uma pastinha que Eliana chegou e disse: “que pastinha é essa? Tô fazendo umas coisas e tinha mais de quarenta músicas. Gravei o disco de palavras e ficou sobrando músicas e agora tem um de choros que eu consegui separar em dezoito, compondo na pandemia.

## **03 Quais foram suas influências para fazer arranjos?**

Eu tive contatos muito bonitos, muito interessantes com o Radamés no tempo em que eu trabalhava na globo, foi muito rápido eu sou o funcionário mais rápido que teve na globo. sou eu, em menos de 3 meses eu saí. Mas eu tive a oportunidade de conhecer Radamés um cara que me influenciou muito e depois Luiz Eça, na minha cabeça ele que mudou a cabeça dos pianistas da minha geração. Tem vários, Joaquim Meireles tocava divinamente, e na orquestração Humberto Arantes. Tive a oportunidade de conhecer grandes músicos e grandes arranjadores e nunca pegaram nada ou perguntaram nada. Luiz Eça foi um marco em minha

vida, quando eu vi a primeira vez eu me assustei, era o Luiz tocando divinamente uma coisa maravilhosa.

#### **04 Quando você vai fazer arranjo para piano solo, como se dá o seu processo de elaboração do arranjo?**

Eu primeiro toco bastante a música que não é minha para começar a mexer na coisa harmônica, eu quando fiz o arranjo para cavaquinho eu imaginei o seguinte: todo mundo toca o cavaquinho rápido, desesperadamente aí eu tava conversando com meu irmão e dizendo o cavaquinho é tocado tão rápido, queria imaginar o Chopin tocando, ele disse, então você tem que pensar numa coisa mais lúdica e depois você vai aproximando da rítmica mas pensa numa coisa mais chegada pro lance dele, uma coisa que seja da forma dele tocar e fiquei com isso na minha cabeça. Aquela música que a Simone canta “começar de novo” eu agora fiz com a Jazz sinfônica em São Paulo, quem estava regendo era Ruriá Duprat, e ele disse assim: “eu preciso te falar duas coisas que você não sabe”. “quem pagou os meus estudos foi Quincy Jones” e agora vou te falar uma outra coisa que você não sabe, o Quincy Jones me falou que quando morrer ele quer ser enterrado com a música “começar de novo” cantada pela Simone com o seu arranjo, eu disse: isso não tem dinheiro que pague, o cara que é um ídolo pra você porque as trilhas sonoras do Quincy são maravilhosas.

Então as coisas vão acontecendo de uma maneira que você se dedica e dá, é assim que eu penso, eu penso dessa forma. Fui tocar agora com João Bosco lá em Juiz de Fora e, aí eu mostrei um arranjo que eu tinha feito pra ele do “bala com bala” ele falou: “como que você compõe?” eu pensei o seguinte: você entra com os surdos com a mão esquerda e o pessoal do tamborim fazendo a tua melodia.

#### **05 Você falou que toca bastante até que se apropriar, sentir que pode falar algo sobre aquela música. Como você se organiza nesse processo, quais são as etapas?**

A melodia eu não mexo, eu deixo como ela é, a melodia é intocável. No caso de “garota de Ipanema” eu peguei e comecei a viajar e falei, porque não posso andar na quarta deste acorde? Então comecei a experimentar, fiz uma escala. Isso na verdade são duas diminutas, uma diminuta de Fá e uma diminuta de Mi um tom acima da última nota da diminuta, então eu abri o acorde fiz na mão direita como se fosse uma nona aumentada em Mi e na mão esquerda um Fá diminuto, então eu comecei a procurar esse caminho tocando bem lento pensando naquelas harmonias de Ravel, e comecei a viajar nisso e eu fico procurando coisas.

Eu deixo a melodia comandar, eu acho que a melodia é o comando. Um dia um menino me perguntou: “Gilson, como eu faço pra improvisação porque eu já comprei vários livros”. Eu vou te dar duas dicas, duas técnicas: deu certo maravilha, não deu certo tenta de novo. Ele disse: “eu não consigo sair das escalas”. Primeira coisa que a minha professora falou, estuda tudo o que você puder, esqueça tudo pra você poder se emocionar, senão você não vai fazer música tudo vai ter um estalo. Vai virando uma coisa harmônica na sua cabeça, troca o baixo do acorde que você ta fazendo pra ver que dar outra sonoridade e compor uma melodia em cima de uma harmonia que não é sua. Às vezes a escala te salva, você não tem ideia pra onde ir, pensa nessa coisa da criatividade só assim a gente pode crescer, não é mistério nenhum, não é nada disso.

#### **06 Como tu vê a questão da técnica para a elaboração do arranjo?**

Você tem que estudar a técnica do instrumento. Dos exercícios que eu faço diariamente um duo, antes de começar a tocar um desses exercícios básicos, toca três vezes cada nota, a força é pra cima a gravidade já te ajuda pra baixo, volta e depois 4ª e 5ª, volta e depois 3ª e 5ª, depois com a mão esquerda. Depois o exercício de abertura de mão, começa com a 4ª, 5ª, 6ª e 7ª, as pontas sempre viradas, aí depois 5ª, depois 6ª. Mas isso te dá uma segurança.

#### **07 Como você vê a diferença entre arranjo, composição e improvisação?**

Você ouve a melodia inteira porque eu tô calçando com outra melodia por baixo da melodia isso que eu penso em relação a tocar com uma melodia que mexe com a música ela é sagrada na minha cabeça. O arranjo, saber usar essa melodia enriquecer essa melodia sem deturpar essa melodia, fazer com que essa melodia se valorize cada vez mais com a harmonia que você está usando, isso é o que eu acho. Lógico que a hora da improvisação é a hora que você taca o som, pra depois se ele quiser se soltar mais, porque eu acho que a improvisação tem que ser uma conversa.

## APÊNDICE M - Entrevista com o pianista André Mehmari

### **01 Como se deu sua formação como pianista arranjador?**

Eu comecei muito cedo na música, eu já tocava em bailes quando eu tinha 11, 12 anos de idade, eu comecei estudando órgão eletrônico que era o instrumento da moda no final dos anos 1980, mas já tinha o piano em casa e eu comecei a ter uma prática diária de improvisar horas e horas ao piano, isso por volta dos 12, 13, 14 anos. Compunha diariamente também e eu tinha um hábito de tocar um tema e ficar fazendo variações sobre esse tema e, aí nasceu a minha veia de arranjador de uma maneira bastante autodidata e já visando alguns trabalhos, eu comecei muito cedo a trabalhar com a música, então eu já tinha a ideia de fazer os arranjos e já aplicar em situações práticas, tocava em um clube de jazz que existia em em Ribeirão Preto, chamado Café com Jazz e ali eu já tinha a oportunidade de testar esses arranjos. Então, é assim, sempre ligado ao improviso, que é uma espécie de fagulha e uma espécie de peneira criativa para se procurar ideias e depois formalizando em uma arranjo escrito ou mesmo um arranjo internalizado.

### **02 Você teve algum tipo de estudo formal?**

De arranjo especificamente não, nem de orquestração. A minha vida de músico compositor ela é toda muito autodidata toda muito estudando obras de grandes mestres, estudando gravações, tocando com gravações, é muito prática, eu não tive professores de arranjo, não tive métodos aplicados, eu desenvolvi o meu próprio caminho de arranjador e acho que até por isso eu desenvolvi uma voz muito pessoal da forma que eu arranjo principalmente para piano, mas não só, para orquestras e grupos de câmara também.

### **03 Qual a importância desse trabalho de arranjo para piano solo?**

Então, o piano para mim evidentemente é o meu instrumento principal, mas não é o único eu sou multi-instrumentista e eu acho que acaba incorporando a experiência de outros instrumentos ao piano quando eu penso no piano eu penso no piano orquestral, fato de tocar instrumentos me deixa assim com bastante inspiração que vêm de outros lugares que não só o teclado do piano aqui já é muito rico de opções e de caminho. E então, eu diria que a minha visão do piano é orquestral do que muito mais de um compositor que toca piano do pianista compositor. O próprio ato de compor uma peça que não seja essa de piano eu começo sempre com o piano, começo sempre elaborando ideias agregando temas ou ideias ou mesmo ideias

de orquestração. Então, eu diria que a me avisando piano é uma visão que projeta outros sons que não somente sons pianísticos e gestuais pianísticos, assim que eu vejo a minha forma de ser pianista da forma que eu sou.

#### **04 Como se dá esse processo de elaboração de arranjo tá pegando solo?**

Muitas vezes nasce de uma brincadeira ou de um improviso em cima do um tema, muitas vezes um tema me persegue tem temas que eu toco a mais de 30, o “Lôro” do Egberto, “Paixão incerta” de Davi Moura, tem músicas que me acompanham e na verdade eu ao longo dos anos eu fui mudando o jeito de tocar esses temas e eles foram se sedimentando de maneira a criarem os seus próprios arranjos, eu acho que os arranjos muitas vezes para piano são ideias sedimentadas, ideias que passaram na seleção natural da tocada, muitas vezes eu gravo 1, 2, 3, 4, 5, 6 takes e me escuto depois e elejo o que eu acho que funciona melhor o quê o que não funciona o descarto e o arranjo vai tomando afeição de maneira muito orgânica e as vezes eu nem escrevo no papel, a não ser algumas reharmonizações algumas ideias, mas a maioria do meus arranjos clássicos da MPB por exemplo, todos aqueles que eu fiz dos Beatles eu não tenho uma única nota escrita, no entanto, sempre que eu toco eu toco com aquela concepção, o “Penny Lane” faço o maxixe, “Because”, eu cito a “Sonata Appassionata”, a “Sonata ao luar”, isso tudo são ideias que ficaram sedimentados ou seja, são ideias que foram aprovadas por mim ao longo dos anos, e, elas nada impede que esses arranjos se transportem e se transformem ao longo dos anos também como é o caso do “Lôro”, que eu toco a bastante tempo já a três décadas e eles continuam em mutação eles não são sedimentados na partitura, talvez até por isso pelo fato de eu não escrever os arranjos tem sempre essa mobilidade que eu acho bastante saudável.

#### **05 Há uma hierarquia quando você está começando uma música, começando a escrever ou fazendo essa sedimentação de elaboração de arranjo?**

Primeiro, capturar o espírito da música que eu tô fazendo arranjo, se é uma canção praieira do Caymmi, ou se é um tema clássico de jazz, se é uma composição barroca que eu vou tocar do meu jeito. Primeira coisa que eu me preocupo é transmitir o afeto transmitir o que aquela música tem de essência mais profunda essa essência é extremamente ligado a um código musical que também tem as suas regras, então eu procuro ser muito fiel as estruturas melódicas e reforçar por exemplo, ideias que vem da letra de uma canção, no caso de arranjar

uma canção do Chico do Caetano, que seja eu nunca descarto a informação que chega da palavra, eu gosto muito de incorporar. Então muitas vezes eu fico fazendo pinturas sonoras em torno da canção e da letra, então tem vários e vários arranjos meus que você se transporta para o que a letra diz obviamente sem está sendo cantada.

### **06 Como você percebe a importância da técnica do instrumento para elaboração do arranjo?**

Eu acho que a técnica pianística ela tem que servir a ideias, a técnica pianística por si só ela fica bastante chata quando vira uma espécie de atletismo musical não é muito o meu caminho como artista, mas é claro que eu investi muito em ter uma fluência técnica, em ter limpeza, em ter beleza no som tudo isso para mim é importante muitas vezes a técnica a pessoa pensa em trocar rápido mas técnica é você tocar duas notas com som bonito, por exemplo, também é técnica. A técnica é o instrumento que te leva a expressar sua ideia com clareza e rigor então, se você chega um momento em que a técnica não alcança a sua ideia esse é o problema então a técnica tem que estar sempre caminhando junta com o processo criativo e evolutivo de cada artista.

### **07 Como você organiza as ideias para que quando você tá fazendo arranjo você não se perca ali naquelas ideias e acaba por não elaborar ou acaba por não dar uma finalidade?**

É como eu disse anteriormente, ele pode não se concluir num primeiro momento, ele pode inclusive ficar em aberto, ele pode inclusive se mostrar um caminho que não me agrada e, eu posso descartar e começar outro caminho isso faz parte também do processo criativo, mas muitas vezes quando eu vou arranjar uma música geralmente para que eu toque a música geralmente é uma encomenda própria não uma encomenda externa, então significa que eu quero muito tocar aquela música. Por exemplo, durante a pandemia eu gravei um especial inteiro dedicado ao Edu Lobo e muitas daquelas músicas não tiveram lá arranjo prévio, eu saí tocando lendo do songbook do Edu Lobo, mas pelo fato de eu gostar daqueles temas e gostar daquelas músicas e ter algo a dizer a respeito deles o arranjo se mostra para mim como um caminho óbvio, óbvio no sentido não de ser um arranjo óbvio em si, simplório mas num caminho de que é isso que eu quero exprimir com essa música, então, por exemplo, no “Choro Bandido” ou no Casa Forte, são músicas que me pedem já me pedem abordagens determinadas, então é meio caminho andado. Eu fiz o arranjo da Geni por exemplo, do Chico, que eu cito um estudo de Chopin junto então é isso, tudo vem para mim de uma maneira

natural e, por mais que pareçam ideias absurdas tá Chopin e Chico ou Beethoven e John Lennon, para mim é absolutamente natural, posto que o piano já é por si só um caldeirão de fusões de linhagens musicais então, para mim que não sou um purista da música, pra mim eu sou um purista da música boa pra mim o que interessa é isso. Em matéria de correntes e vertentes eu sou um misturador incorrigível.

### **08 Quais fontes você indicaria como influências assim para exemplos de bons arranjos para piano solo?**

Tem muitas referências, Luiz Eça, tem Radamés, tem Tom Jobim, eu acho que tem o pianismo do Egberto é mais ligado as composições deles, é mas também mudou muito aqui no Brasil, eu gosto muito de alguns de Jazz, mas eu vejo que não é uma concepção de arranjo fechado é mais uma soltura improvisatória. Mas eu citaria aqui no Brasil Luiz Eça e Radamés apenas para te dar dois nomes bastante fortes.

### **09 Como você vê a diferença entre composição, arranjo e improvisação?**

Eu comecei a entrevista falando que para mim elas são ligadas, muitas vezes o improviso pode ser o seu próprio fim, eu posso lançar um disco inteiro de improviso ou ele pode ser um veículo para eu chegar numa ideia e, essa ideia ser sedimentada como uma composição ou ele pode sedimentar num arranjo. Então eu posso ficar improvisando uma hora em cima de um tema do Milton e me surgir uma ideia para que aquilo vire um arranjo sedimentado então, eu diria que o improviso é uma espécie de preliminar da criação tanto de uma composição de um arranjo.

### **10 Posto uma situação em que você finalizou um arranjo fechado, como que você se prepara para a performance desse arranjo?**

No meu caso muitas vezes eu não sedimento arranjo a uma escrita, porque não precisa necessariamente estar formalizado notação musical pode estar formalizado numa gravação, muitas vezes eu gravei um determinado arranjo e de tanto ouvir aquela gravação aquilo se torna uma prática para mim ou aquilo se torna um negócio base para eu partir para outro caminho. Então como eu te disse vários arranjos os meus tem uma concepção muito definida bastante própria de cada música que longe de ser um realbook da vida, mas eu muitas vezes não escrevo muitas vezes não escrevo justamente para me manter desperto porque a escrita musical pode ser muito castradora pra gente que é músico criativo que estão ali diante de um instrumento tão poderoso quanto piano e uma partitura absolutamente fechada e formalizada

ela pode ser uma algema então, no meu caso eu gravo, gravo primeiro com os microfones depois gravo aqui e gravo aqui, porque a mão também é um gravador, a mão da gente é um dos melhores gravadores que existem registra o próprio gesto, coisa que a partitura não tem como registrar, a partitura você distribui notas no tempo muitas vezes ela não diz tudo. Então como eu me preparo? Muitas vezes eu me preparo justamente não tocando a música para me surpreender na hora de tocar para não ficar escravo das minhas próprias ideias.

### **11 Como é o teu processo de criatividade e de intuição?**

Ele não tem um caminho único, eu acho que se eu vou arranjar Monteverdi é diferente de Dorival ou não, enfim, eu já misturei Beethoven com Dorival também eu acho que funcionou super, “É doce morrer no mar” com a “Sonata Opus 110”. Para mim o que importa é que a música tem o *páthos* a sua mensagem preservada e a coisa mais fácil realmente no piano que é um instrumento entre aspas "fácil" de se tocar, basta pressionar as teclas não tem que respirar, não tem que raspar nada. A coisa mais chata e mais perigosa é você se render aos licks e se render ao vício mecânico do instrumento e outra coisa pior ainda é ficar fazendo substituição de acordes isso jamais é uma forma de arranjo é uma espécie de clichê formalizado e deve ser usado como um recurso estético e não como uma ideia de arranjo propriamente dita. Eu acho que o segredo é não te filiar a uma estética instrumental específica mas se diversificar o que você escuta, o que você estuda e de onde vem o seu adubo musical. De onde vem o seu adubo musical? Vem só de uma linguagem instrumental ou vem de vários lugares? “Ah, eu escuto Chick Corea, mas também escuto um cravista tocar Frescobaldi” e, isso pra mim é demais, eu adoro. Daí chega uma hora que as coisas se misturam sem querer, porque é assim que é. Então realmente fugir a todo custo dos pré-fabricados, assim como o alimento industrializado é ruim para a saúde, o arranjo industrializado é ruim pros ouvidos.

### **12 Sobre transcrição, você teve essa prática de transcrever pianistas transcrever outros músicos, como foi essa questão da tua audição de transcrição do próprio instrumento ou de influência da forma auditiva?**

Eu não não tive essa prática de transcrever nem solos nem nem arranjos nota a nota aquela coisa que eu tive no máximo é transcrever uma melodia e cifra sim, e na verdade eu tenho ouvido absoluto desde pequenininho desde os 8 anos de idade e catalisou muito meu desenvolvimento, então eu tinha um hábito de botar um disco na vitrola e ficar tocando junto e absorver aquilo tudo no ouvido mesmo muitas das vezes não dava nem tempo de escrever. Então a transcrição para mim era muito mais daqui para cá [ouvido para o instrumento] do

que daqui [ouvido] para o papel eu realmente nunca tive muito hábito, até ganhei de presente todos os solos do Bill Evans transcritos nota a nota, mas para mim transcrição de solo de jazz é que nem pegar aqueles quadro de borboleta morta tem a cor tem a beleza embalsamada, só que não tem a vida. Então eu nunca tive apego assim a ler os solos transcritos porque primeiro que improvisado é algo que não se repete, improvisado é a arte de estar presente no momento presente se você já tá vivendo um momento que já foi já não é mais improvisado, da mesma maneira como usar licks não é improvisar é fazer um concatenamento de som, não é exatamente um improvisado. Então, na minha prática não tive isso, mas acho que para cada músico pode funcionar diferente, eu tenho amigos, são ótimos músicos que passaram por esse caminho de tocar solos transcritos e mesmo assim desenvolveram sua vozes instrumentais sem fazer um plágio de quem tava tocando, mas no meu caso eu talvez até por preguiça não quis ler não. Com a facilidade do ouvido eu lembro que eu botava ouvia uma vez o cassete voltava tocava em cima de novo e assim absorvendo o estilo de cada um dos pianistas que me formaram. Mesmo porque na época que eu comecei a botar as “manguinhas” de fora no jazz não tinha partitura transcrita em Ribeirão Preto, interior paulista, não tinha PDF, pra eu conseguir um realbook era xerox da xerox não tinha essa baba com essa facilidade que tem hoje tudo na internet, isso aí é só com moleque novo. Eu aprendi na marra com fita k7, tocando junto, horas e horas improvisando, mas papel partitura escrita em Ribeirão era pouquíssimo o acesso era muito difícil.

### **13 Eu não sabia que você tem esse lance com o ouvido absoluto.**

Fui detectado ou diagnosticado com ouvido absoluto muito cedo, com oito anos de idade, eu fazia esses cursinhos de órgão e era um puta de um moleque safado porque eu fingia que tava lendo, a professora tocava a partitura e, eu fingia que tava lendo e tocava de ouvido porque eu tinha preguiça de aprender solfejo. Aí a professora percebeu que eu estava tocando com a partitura errada, ela começou a desconfiar e pediu pra eu ir no canto da sala e tocou uma nota e descobriu que eu tinha o ouvido absoluto, desde muito cedo que eu tenho isso.

### **14 Sobre o ouvido absoluto, por conta de outra pesquisa. Com relação ao ouvido absoluto você escuta alturas de notas independentes de timbres?**

Sim, eu escuto uma partitura de orquestra na minha cabeça só lendo a partitura nas alturas corretas, qualquer instrumento inclusive transpositor. O que eu não consigo fazer é ler partituras de instrumentos transpositores porque eu não consigo digitar Dó e ouvi Sib. Então

os instrumentos transpositores que eu toco eu toco na altura real, não consigo usar partitura transposta nem na trompa em Fá, nem na flauta em Sol e nem no clarinete em Sib, não dá.

**15 Desde cedo que tu consegue ouvir qualquer gama de quantidade de notas, tessitura?**

Sim, tinha maior facilidade do piano, isso depois passou para outros lugares também e o ouvido harmônico foi se desenvolvendo na medida em que eu entendia mais de harmonia, quando você começa a estudar harmonia melhor você entende os caminhos harmônicos com os devidos códigos. A brincadeira em casa de quando eu era criança era arrastar a cadeira na sala perguntar que nota era e ver se estava certa no piano. Era o divertimento da classe média ribeirãopretana do interior em 1980.

**Muito obrigado pela sua participação nesta pesquisa. Você é uma pessoa que está fazendo a diferença no cenário musical. Eu sinto que sua música é muito acessível a qualquer pessoa que esteja aberta pra ela, soa muito natural. A imagem mental que eu tenho de ti é como uma criança se divertindo com o piano.**

É, eu gosto muito de ter o frescor da criança fazendo música, quando a gente fica muito malicioso tem alguma coisa que se perdeu na música.

**Obrigado!**

**APÊNDICE N - Entrevista com o compositor Luizinho Duarte****Pergunta 1****Onde e quando você nasceu?**

Eu nasci nessa cidade, Fortaleza, terra da luz. E nasci em 18 do 03 de 54, já estou na idade que já posso usar calça comprida. Porque antigamente as crianças usavam calça curta e quando iam ficando adolescentes aí a mãe “você tá bom de usar calça comprida”, uma brincadeira, mas é isso.

**Pergunta 2****Como é que foi o seu primeiro contato com a música?**

Meu primeiro contato com a música foi junto aos meus tios e irmãos mais velhos, na verdade com a família, a família da minha mãe, a família Duarte, foi que me trouxe essa escola. Eu tinha uns 6 ou 7 anos de idade, e meus tios sempre ali na casa de meus avós tocando violão tocando as coisas da atualidade da época, tocando bossa-nova, isso na década de 60, tenho um tio que morou no Rio de Janeiro que tinha contato com esses caras bons, da época do Baden Powell, ele tocava muito bem, sabe?! E quando ele retornou ao Ceará, e veio para morar, enjoou do Rio de Janeiro. Ele se juntava muito com os meus irmãos que também acionavam esse interesse pela música, meus irmãos cantavam pra caramba, todos eles. Às vezes minha mãe, minhas tias tudo se aglomerava naquele momento, cantavam as suas músicas, tudo músicas bacanas, músicas antigas e também atuais. E, eu estava sempre ali pertinho deles, não junto, mas, pertinho. Eu me sentava em uma cadeira que na época existia na casa de meu avó, era uma cadeira de toda armação na madeira com o assento de couro animal e eu sentava assim ao lado para ter acesso e fazia como se fosse um tambor. Enquanto isso, eles estavam tocando essas músicas de samba e eu fazia um samba nas mãos, com 6, 7 anos de idade; era uma criança, não tomava mingau, mas tomava sopinha essas coisas (risos). E, então eu ficava fazendo, os caras tocando (cantarolando), aí depois eles paravam e “Ah, ele tá tocando com a gente!”, o meu tio tocando e acenando com a cabeça, achando legal. Como é que pode? A concepção musical ligada com ele e, foi daí que a coisa foi começando.

Eu nunca fui aquele cara de chutar bola, ir pra rua jogar futebol com os amigos, até sem fazer nada, eu estava sempre ligado com a música, estava sempre ouvindo. Aí eu tinha um tio, quase todos eles tiveram sua passagem, sinto muita saudade deles. Ele cortava cabelo, o meu avó tinha várias profissões e, o meu avó foi que ensinou eles a cortarem cabelo. Meu tio cantava igualzinho ao Francisco Alves, aquele cara. E ele tinha um violão na barbearia dele, cortava cabelo, tirava barba também e, de vez enquanto eu passava dizia “Oi, meu tio, tudo bem?”. Criança, né?! Nessa idade. Aí uma vez eu passei e ele disse “venha cá, venha cá!”, aí eu entrei. Ele, “escute isso aqui”. Olha como é que o cara direcionou uma música que ele ia tocar e cantar. Ele sabia que eu tinha musicalidade. “Escute isso aqui!”, aí começou a cantar uma música linda, assim “pá”, cantando com violão, nesse momento ele não tava cortando cabelo. Quando ele terminou de cantar, ele perguntou: “O que é que você achou?”. Ou seja, iaí tá tudo bem? Como é que foi? E, eu disse, meu tio, muito bom, muito bom. Eu tinha 7 anos de idade, mas eu tinha essa interação das pessoas perguntarem e, eu responder e tal. Mas, os outros irmãos tiveram também esse conhecimento, só que ninguém se direcionou a música, a não ser cantar, um outro irmão que tocava um pouquinho de violão, mas eu fui crescendo

direcionado a isso. Lá em casa tinha um violão que vivia por cima de mesa, de cadeira, cada um chegava e fazia um acorde “Olha aqui o que eu aprendi!”. Tinha uma coisa interessante eu ainda não tinha despertado pra bateria. Pra aprender violão meus irmãos não ensinavam, nenhum deles queriam, um só fazia cantar, que era o mais velho, o outro do meio, mais velho do que eu não ensinava nada. Mas, tinha uma coisa interessante, a música tocava no rádio, quando a música tocava no rádio eu já ia com o dedão assim ó “pá”, localizava a tonalidade, o baixo, aí comecei a brincar desse negócio de tocar o baixo (cantarolando linha do baixo), por exemplo! Aí, caramba! Depois que eu fui aprender os acordes. Mas, bicho era assim ó, a música tocava e eu “vruh”. Isso na idade de 11 anos, 12 anos.

Então praticamente a minha escola foi assim, eu em casa sozinho tentando aprender as coisas, ouvindo bastante música. A questão de hoje, Tarcísio, é as pessoas não ouvirem música. Mas, principalmente, até porque hoje não tem mais (risos), tem uma salada de mussarela com calabresa e num sei o que mais, e, aí eu não sei como é que esses pobres estão fazendo. Ouvia música americana, não sei, tá tudo bem, tá tudo certo. Mas eu escutava de tudo, de Roberto Carlos a Luiz Gonzaga.

### **Pergunta 3**

#### **Você tinha apoio da família quando começou a tocar?**

Sempre tive da minha mãe e do meu pai. O meu pai eu o convenci porque nós éramos muito amigos, eu e meu pai, assim, de estar juntos parecíamos dois irmãos, sempre conversando, meu pai sempre falando das coisas dele, das histórias reais, das coisas de trabalho, experiências de vida, eu aprendi muita coisa com meu pai. Meu pai dizia, porque o meu irmão começou a tocar primeiro do que eu. Só que o meu irmão, respeitosamente, ele fez umas coisas que meu pai não gostava, começou a beber junto com um bucado de caras, chegava doidão. Aí meu pai ficava (caretas)?!

Aí quando eu comecei a inteirar a idade tipo 15, 16 anos, que a música estava aflorada mesmo, assim! Eu ia fazer os ensaios com a bandinha que eu comecei, uma bandinha bem mussarela (risos), mas era uns amigos. Minha mãe dizia assim, “vá, vá rápido fazer seu ensaio e volte porque seu pai não pode saber!”, meu pai não queria que eu fosse músico. Por causa disso, “rapaz! Olhe seu irmão, você vai cair de novo nisso”. Aí eu cheguei pra ele e disse: “papai eu não vou fazer que o que o meu irmão faz, eu não vou! Eu vou aprender, tocar, fazer meu trabalho e voltar pra casa”. Justamente foi o que eu fiz.

Nunca na minha vida que eu fiquei doidão. Nunca na minha vida eu bebi, usei drogas, ou fumar, nada, nada. Não é fazer alerta não. Da minha casa o único que não fumou foi eu. Minha mãe fumava, meu pai fumava, meus irmãos. Eu dizia não, eu não quero saber disso não. Eu fui assim, muito direcionado à música assim, o trabalho da música, a seriedade da música. As coisas que eu tinha que fazer com a música eu cumpri com isso aí e estou cumprindo. Mas, aí meu pai falou “Você tem que ter cuidado! Esse negócio de chegar...” Ele alertava muito “você vai passar a noite acordado, você vai ter problema no futuro!” Na verdade, quem deixou de dormir muitas noites hoje tem problema. Depois eu cheguei até levá-los, ele e a minha mãe a um baile que eu fiz perto da minha casa, disse vamos lá pessoal ver como é que é. Era uma bandinha que eu estava tocando. Eu sempre me dediquei muito à música.

#### **Pergunta 4**

##### **Como foi sua formação musical? Foi formal ou autodidata?**

A minha foi autodidata, e com a minha “desperteza” criativa de estudar sem ir para as escolas. As informações dos livros que adquiri, das coisas que ouvi. Eu sinto muita falta disso na cabeça de muitos músicos, de você dizer assim: Oh, essa música aqui, vamos lá! Aí eles “Rapaz, você tem uma cifra?! Eu digo: meu irmão você não sabe essa música?”

Essa coisa, graças a Deus eu aprendi. Se você der uma música pra mim, meu irmão. Pode começar a tocar, pode começar. Música tal, tom tal, já foi. Eu escutei muita música na minha vida. Eu conheço muita música, e fora as coisas que eu fui estudando, fazendo, criando. Porque é difícil mandar alguém ajeita isso aqui, faz isso aqui “Ah, num sei!”. Aí é de lascar, né?!

Eu sou um percussionista, mas eu tive a ideia de estudar um instrumento de harmonia. Eu sou de uma família de violonistas. E eu tive mais que entrar nessa onda, porque um baterista, um percussionista ou um ritmista que não conhece harmonia, pelo amor de Deus! Ele vai sofrer muito, porque ele vai ficar esperando “Iai, eu entro onde?” Eu digo: Não, não entre não, vá pra casa.

Por que? Porque é de grande necessidade todos os músicos saberem tanto essa partícula da harmonia, quanto o melodista ou o harmonizador conhecer um pouco da percussão, porque se não conhecer, ele simplesmente vai ter dificuldade. “Eae, como é que eu faço aqui?” Eu já passei por isso, “como é que eu faço”, eu digo: não faça.

Eu disse uma vez em um festival em que fomos ensaiar um baião na prática de conjunto. Quando eu dei a partitura para o músico, ele ficou dizendo assim “rapaz, eu tô fazendo”. Agora eu digo que nem um amigo meu “O cara em vez de tocar o baião, ele estava tocando lambada, tocando qualquer coisa”. Então, não é isso aí. E ele: “E o baião não é assim?” Não. Você conhece o triângulo? Ele: “conheço, porque?” Você vai fazer isso (ritmo do triângulo com a voz). A mesma coisa com o samba “Como é que eu toco o samba aqui?”. E eu digo você conhece o tamborim? -“mas porque essa pergunta?” Porque se você tocasse tamborim você saberia, saberia fazer a distribuição das células no samba. É isso que as pessoas têm que ter, essa habilidade e esse conhecimento.

Alguém me chama pra tocar uma guig eu digo: Vamos, quem vai tocar comigo?

Não é orgulho não. É uma questão de precaução. Eu tenho um amigo que tinha uma bandinha de quatro elementos. E disse: “A coisa mais difícil é a gente tocar um samba”. Mas como assim? Eu fui tocar um samba lá aí o guitarrista tava fazendo lambada, o baterista um carimbó, eu ficava fazendo os acordes aqui e o baixista só nadando. Ele falou “é que o pessoal não tem experiência”, e eu disse: Nem conhecimento.

Não adianta você querer sufocar a música sem conhecimento de nada. Eu tenho muita necessidade de dizer isso porque as pessoas só aprendem na marra ou não aprendem, vai fazendo do jeito que ele acha. Eu estudei muito pra poder fazer essas coisas e dizer essas coisas.

#### **Pergunta 5**

### **Quais instrumentos você toca?**

Eu toco violão, um pouco de cavaquinho, percussão, vários instrumentos de percussão, estava começando a estudar a percussão erudita, mas parei porque voltando aqui pra fortaleza não tinha onde tocar. Toco bateria, estou estudando um pouco de gaita de boca e ando atrás de um professor de flauta que não encontrei aqui, tenho muitos amigos, mas parece que nenhum tem coragem, não sei. A questão desses outros instrumentos eu comecei a aprender baixo acústico, mas tinha vontade mesmo era o violoncelo, tô atrás de comprar um, mas não sei como vou fazer. Agora, todos esses instrumentos eu tenho muita vontade de estudar, quando eu olho para as minhas composições eu vejo muito essa questão, quando tem às vezes certas melodias eu sempre penso no trombone, mas cada instrumento tem não seu segredos, mas seus estudos. Eu sempre tive vontade de tocar muitos instrumentos, não para ser solista, mas para testar o som, pra sentir como seria. Meus instrumentos mesmo são violão, bateria e percussão.

### **Pergunta 6**

#### **Quais são suas referências musicais de músicos e compositores?**

Cara, tem algumas pessoas, alguns músicos que eu acompanhei muito nessa caminhada de décadas de 70, 80 e 90. Depois veio cair muito devido a maneira como as pessoas estavam. Os bateristas que eu tinha referência e até hoje consigo estudar e pesquisar sobre eles é Milton Banana, o Bituca, o Rubinho, cara que tocou muito naquele trio lá do Rio e de São Paulo. Depois fui conhecendo uns caras mais jovens na época como Paschoal Meireles, uns caras assim. Depois quando houve essa maneira que os caras queriam tocar história de misturar o samba brasileiro querendo tocar igual os americanos, aí eu fui parando de fazer essas pesquisas. Outra coisa, você tem que ter seu estilo, tem que estudar, claro que você faz pesquisa de tudo, mas não é obrigado a tocar igual que nem fulano não, nem pode. Tem que ter caráter, o seu caráter vai te dar uma musicalidade. A sua musicalidade é como você apresenta a sua performance tocando. Você tem que ter a sua performance, você tem que ter a sua musicalidade. Diria a você que não é normal esse negócio de querer tocar igual fulano. “Ah não, eu gosto de fulano!”, tem um negócio do “eu gosto”. Ou, “Ah não gostei não!” Tem isso não, cara. Se você ver uma pessoa tocando, respeite aquela pessoa tocando, o jeito dele tocar. Ele tem que criar uma maneira de tocar. Se você toca um samba, vamo lá e toca o samba, aí outro vai e toca um pouco diferente. Até porque existe muitas formas de tocar um ritmo. Você tem que criar, cria. Não vai tocar o samba de 1930 (imitando o ritmo com a voz). Fica bom também! Mas, se você já vai criando, acentuando o bumbo no um, e vai fazendo, vai fazendo. “Opa, que legal!” Tá tudo certo. Mas sempre vai fazendo outras coisas. Por quê? Porque você tem conhecimento e fica bom pra caramba, fica moderno pra caramba.

Eu vi essa semana o Billy Cobham fazendo uma entrevista tocando, aquele maluco lá que toca com pé direito e pé esquerdo, mão direita e mão esquerda (gesticulando). Se ele usa a baqueta virada, aí o outro já vai “não, eu quero estudar isso aqui, porque é bonito rapaz!” Não! Eu vi o Billy Cobham tocando, ele toca das duas formas. Tem que respeitar. Eu conheci Billy Cobham na década de 80, ouvindo os trabalhos dele. Então, a gente tem que ter esse respeito e tem que aprender. Então se você ver o cara tocando, pô que legal! Eu não vou querer tocar igual ao Billy Cobham nunca. Porque o estudo dele é a história dele. O outro fica doido porque vê o Dave Weckl tocando, ele é um batera pop, cara! Eu não vejo ele como jazzista não. Louco, maravilhoso, toca pra caramba. Cada um tem que seguir a sua musicalidade, cada um tem que

ter seu interesse pra tocar. Se não conhece certa coisa, pergunte “fulano como você faz isso? Como você usa isso? Como é que você toca assim?” E vai fazendo, criando e aquilo ali vai criando outra coisa extraordinária. É porque parece que todo mundo vai que nem pássaro fica ouvindo e sai voando, todo mundo fica meio perdido.

### **Pergunta 7**

#### **Como é o seu processo de compor?**

Meu amigo, essa questão da composição, eu tenho uma ligeira preocupação de como é que ela chega. Eu acho que a composição, além de você ter o conhecimento musical pra você colocar ela no papel, ela tem uma captação. A música pra mim ela vem a qualquer hora como uma intuição, claro que como eu falei você tem que ter o conhecimento musical. Deus é tão justo que ele dá isso à você sem precisar de você ficar no instrumento procurando notas. A minha música ela vem bem direcionada àquilo. Com o instrumento ou sem nada, ela vem. O que vai acontecer, “opa, vou escrever aqui!”, ela não tem uma metodologia, eu acredito que em lugar nenhum pra dizer assim chegando pra um pessoa e dizer faça uma música, aí a pessoa “como que eu vou fazer uma música?!”, que muitas vezes é uma afloração de notas, de melodia, de harmonia, tá entendendo? Muitas vezes você já vai em cima. Eu cheguei a fazer 4 músicas por dia. Porque eu queria sair ali e não podia sair. Terminava uma música e já vinha outra e eu: Opa!, Rapaz, pelo amor de Deus!

Já acordei muitas vezes com uma harmonia na cabeça ou melodia na cabeça e tinha que sentar com instrumento de madrugada, nessa época tinha pessoas que me chamavam atenção “presta atenção, não é toda hora que você pode fazer”. Aquela coisa é uma energia intuitiva que vem. Você pode dizer assim: “quero fazer não, vou fazer não, vou fazer outra coisa”. E, eu nunca fiz isso! Eu sempre aproveitei muita coisa. Composição no tempo em que o Joaquim, meu filho era pequenininho, eu fiz muitas. Teve dias que eu amanhecia lá no computador. Eu acredito que nesse meu caso, Tarcísio. A escola não (gesticulando com a cabeça), a escola de sente na cadeirinha. Não. Porque antes da pessoa começar eu já estava dizendo isso assim, ou assim. Nunca fui. As escolas não me aceitaram não.

### **Pergunta 8**

#### **Quais os recursos você utiliza e utilizou para compor?**

Eu tenho muitas músicas como você pode ver ali que são manuscritos. Pegava o violão quando tinha dúvida na nota. Depois eu descobri um programa de música, Finale. Muita gente me deu dica, porque esse é um programa difícilimo. Ele é cheio de encrenca, mas você tem que descobrir, tem que estudar pra trabalhar bem com isso. Depois comecei a estudar um pouquinho e já botava harmonia com a melodia. Às vezes escrevendo a música já sabia qual o acorde que ia entrando, tirava dúvida com alguns amigos. Na verdade, os cursos de harmonia que eu fiz foram em casa estudando, fazendo os acordes e aprendendo onde estão as suas terças às suas sétimas. Eu fui aprendendo fazendo isso aí. Mas a orelha, o ouvido estava repleto de ideias. Os caras ficam falando “Rapaz, mas essa harmonia! Como é que tu fez essa harmonia?” Não faça uma pergunta dessa não. Não me faça uma pergunta dessa, porque se você fez é porque veio daqui cara. Vai fazer uma música e vai atrás do acorde, vai estudar, vai

estudando devagarinho, adaptando tudo isso pra ficar dentro de quando você escutar a nota já vai pá! Isso é uma coisa muito seletiva para você estudar seus acordes, sua melodia pra colocar ali e você respeitar o que você escreveu. Se você acha que não, fica pra ti não diga pra ele não, porque desrespeita. Se disser: e se tu mudar esse acorde? Eu: É, não sei. Eu gosto desse aqui, esse aí tu leva pra feira lá, vende. Qualquer coisa assim, mas não repelir aquilo que você escreveu. Porque tem essa coisa egoística. Se você não aceitar o que o cara escreveu, fica pra você, não diga nada não. Deixa o cara tocar, deixa o cara fazer. Imagina você sair mudando as coisas. O Hermeto escreve um negócio e você “Hermeto não gostei daquele acorde não!” Olha o que que é isso! Você não vai dizer um negócio desse. Você vai respeitar. É muita intuição, é uma energia que joga pra você aquele monte de coisa pra você distribuir. Eu acho que é isso, é uma energia que vem não sei de onde. Música é uma coisa muito especializada. O músico é um cara muito diferente do normal sem acréscimo de loucura, eu acho que sim, sabe? É uma coisa muito direcionada de Deus. Como a questão da arte, arte é isso. Agora, nem todo mundo está nessa direção da música, da arte. Tem umas pessoas que ficam andando assim, porque não chegam a entender. Se você não entende isso, você respeita e não fica dizendo “Gosto dessa música não! É muito, é uma música feia”. Eu digo lógico que é feia, porque você não entende, você não alcança essa lista, você não alcança, você vai prosseguir até um dia você chegar a entender um pouco de como é a música.

### **Pergunta 9**

#### **Quais as suas referências musicais referentes à composição?**

O que me influenciou na composição, acho que foi uma coisa que chegou que eu já vinha caminhando tentando entender como era a composição de arranjo, um arranjo mais simples, mais sublimes, simples, mais simplificados e isso aí foi me trazendo ideias. As minhas primeiras composições foram em 1990. Mas teve uma coisa muito interessante com os amigos que hoje não estão mais aqui. O Carlinhos Ferreira foi um dos grandes professores, gostava muito dele, brincava muito com ele porque estávamos sempre trabalhando juntos, a gente brincava pra caramba, brincava muito de contraponto. Isso foi juntando assim ideias. O Estéferson, o outro lá, rapaz, tanta gente bacana. Eu não sabia nada de música, eu não sabia ler nada, Jorge Helder e outros guitarristas, o Adelson, fora as outras pessoas que conheci em outras capitais. O pessoal dizia, “pô Luizinho, tu tem uma musicalidade legal pra caramba!” Eu dava ideias, vamos fazer assim, comecei a brincar com essa questão de notas, os contrapontos da música, devido a ter escutado tanta coisa, ouvir os arranjos das músicas. Minhas primeiras músicas estão todas aí guardadas, são coisas simples e tudo mais, comecei a fazer música pros amigos, tenho até escrito aí. Aí essa coisa foi ficando a questão da música nordestina, foi chegando os baiões, maracatu, tal. Quando foi com uns dois anos na década de 90 eu estava fazendo tanta música. Em 99 a Marimbanda pintou, quando eu formei a Marimbanda, ah, meu amigo! No dia anterior eu já fiz bem umas duas músicas pros caras. A Metalira, quando montei a Metalira com o Carlinhos, no dia antecedente do ensaio eu fiz duas músicas, assim, de noite. Eu: “Carlinhos olha aqui como é que é!” Ele ajeitava, escrevia. Então, essa questão da composição ela vinha assim. A maioria das músicas de quando eu não sabia escrever música eu pedia aos amigos para escreverem, aí pessoal “não, não sei o que!” E, eu: Tá legal, vou estudar, vou estudar pra escrever as minhas músicas e não ter que pedir a ninguém. Quem escreveu minhas primeiras músicas foi o Adriano Giffoni, eu conheci ele no Rio de Janeiro, ele veio me deu um abraço assim, sem eu nunca ter visto o cara. Eu disse:

Adriano, eu tenho umas composições aí, mas eu tenho vergonha de mostrar. Ele: “É mesmo? Me dê aí”. Escreveu. Achou legal. Agora o coro vai comer. Comecei a gastar lápis.

Cara, então é isso. Ela vai chegando aos poucos. Como eu sou baterista, percussionista. Vou usar um termo bem cearense, o pessoal: “Égua cara, rapaz, rapaz!” Rapaz o quê, cara? É difícil pra vocês tocarem? Tem que estudar pra tocar, escrever umas notas assim de semicolcheia. Olhe bem quando a Marimabanda toca, tem uma coisa assim, tá a gente tocando a melodia e, eu faço muita o acompanhamento da melodia na borda da caixa com o piano (solfejando), a mão esquerda tocando. “Como é que faz isso?” Eu não sei meu irmão, eu faço. É um sentimento seu, você fazer aquilo, juntar prato com bumbo com o baixo tocando, algumas coisas o piano vai tocando. Eu tocando com o Thiago é uma maravilha, porque ele brinca mesmo com a coisa. Tem hora que fica assim, oh (apontando pros lados)! E dá tudo certo. E eu: Como é que isso veio?! Ouvi isso a vida toda, fui criando. É importante, queria que os bateristas abrissem essa lacuna. Para que a música não ficasse (fazendo o ritmo de balada com a voz), tenho “mó” raiva disso.

(Moto passando com barulho muito alto) Olha o poste meu “f”!

46:10

## **Pergunta 10**

### **Fale um pouco sobre improvisação em música.**

A improvisação é todo aquele gosto que você tem em jogar, na certeza daquele plano harmônico, melódico e rítmico. É você tocar uma outra parte em cima daquela, uma outra cobertura. A improvisação é uma recriação, é uma brincadeira sério, em cima de uma libertação. É isso, é quase que em sentido de metáfora que eu estou falando. Eu tenho que dizer assim! Se você está fazendo, não vai fazer como mentira, não vai fazer sem ter o conhecimento harmônico, melódico e técnico. Uma vez tocando em uma escola, em um momento ficou um negócio meio assim (gesticulando). Aí uma pessoa me perguntou no final: “Professor, eu não entendi muito não”.

E, eu perguntei porque ele não entendeu, e ele disse que não sabia onde que estava o um. Eu disse, meu amigo, não é interessante você ficar contando. Está todo mundo trabalhando, todo mundo de caminhos diferentes, mas indo pro mesmo lugar. Muito importante que haja essa certeza. Improvisação é isso, é uma coisa séria. Às vezes quando o cara está tocando com alguém cantando ou solando, ele está lá procurando onde está o tom, dando nota errada. Com todo respeito, né! É melhor que ele não toque, que guarde o instrumento e não vá fazer isso. Porque a coisa mais chata que tem é você está tocando e o cara tocando outra nota pra harmonia, tocando outra coisa. Não, não! Não faça isso não. É chato, é feio, principalmente instrumento de sopro.

Tem uma história engraçada, eu tocando um baile uma vez, aí tinha o cara do saxofone e o do trompete. Aí os caras começaram a tocar umas músicas lá e o microfone dentro do sax dele, ele todo tempo tocava “pem, pem”! Aí o cara: “Meu irmão, para esse teu saxofone aí! Tá tocando tudo errado”! O saxofonista: “Não rapaz, eu tô só enchendo”! Aí o trompetista: “Tu tá enchendo é o saco, cara (risos)! Tá tocando só nota errada! Faça isso”. Depois ele saiu da banda.

É um conselho que eu dou, vá estudar, estude harmonia, estude a técnica pra você improvisar, as notinhas. É melhor o cara fazer aquele saxofone do Roberto Carlos, que os caras faziam os arranjos e a gente já sabe. Eu escutava tudo isso (cantarolando), tá tudo certo, ninguém precisa ser o rei da história não, faz o que sabe e tá tudo certo! Ninguém precisa ser o rei da história não!

### **Pergunta 11**

#### **Quais suas metas para futuras composições, futuros trabalhos? Algo em mente?**

Tem, tem muitas! Esse mês eu parei de compor, eu todo dia pegava o violão pra fazer alguma música, mas tem bastante música para serem tocadas. Eu carrego muito, Tarcísio, a ideia da música brasileira, mexo muito com frevo, samba, baião, essas coisas e outras totalmente voltada à música brasileira, eu não gosto de música complicada, música complicada não vai me dizer nada. Eu gosto de fazer músicas que as pessoas entendam. Eu costume dizer isso e os caras “(solfejando)”

#### **– É o morangotango?**

Não, não! Aí o Heriberto, diz: “Égua, cara! Como é que tu foi fazer isso?” E, eu sei lá! Sabe (Solfeja marcando os tempos)? Se você não tiver o um cara, pode inventar outra coisa. Eu conversei muito com Thiago sobre isso.

Eu tenho muitas músicas que não foram gravadas e nem foram tocadas pela primeira vez. Tem horas que eu dizia: Será que eu vou precisar fazer mais músicas? Se não tem necessidade não vou fazer não.

Tenho muitas baladinhas, música infantil de piano, bom pra caramba. Você coloca a música e a criancinha fazer só assim (gesto de sono). E, nunca mostrei isso. Por incrível que pareça, você é uma das poucas pessoas que veio aqui fazer pesquisa sobre as minhas músicas. Tem mais de mil músicas que fiz, escrevi, tá tudo aí, tudo certo. Graças a Deus, algumas estão catalogadas, mas o que tem aí meu amigo (gesticula). Isso eu tô dizendo sem vaidade, são coisas que Deus me mandou. Eu gosto de por isso aí em praticidade, mas tem muitas coisas que às vezes perde, é isso! Mas que tem uma constância benéfica.

### **Pergunta 12**

#### **Você se sente realizado compondo?**

Me sinto muito, inclusive festejo de uma forma bem saudável. Tem semanas que passo toda assobiando. Lembro-me da melodia. A semana todinha fico estudando escalas, notas, essas coisas. Mas, não fico mudando não, a música bateu eu, opa! É isso aqui! Não vou ficar mudando não. Pegue aquele arranjo que você botou primeiro e escute, escute, escute. E você vai ver que tá tudo lá.

São tantas coisas que a gente não sabe nem como analisar. Tenho um amigo que eu mando músicas pra ele. Fico mandando uns "baiõezinhos" assim, sabe?! Quando eu mando ele diz: “Cara, você não existe! Bicho, fazer uma melodia dessa, isso é muito lindo”.

Luiz Gonzaga fez a Asa Branca, uma música que todo mundo toca, ele não mudou nada, ele fez aquela melodia ali e todo mundo canta, até os ‘caba’ da África gravaram a música. Tá

tudo certo! Aí se você quiser incrementar, botar umas folhas em cima, você “bota”, fica diferente né (risos)? Mas, ainda assim é Asa Branca. E é respeitável isso aí. Uma vez em um grupo lá em Recife, às vezes um acorde incomoda, “um caba” fez (solfeja Asa Branca), aí a primeira vez que eu ouvi eu achei assim (olhar desconfiado), mas tudo bem! Quando você trabalha com essa harmonia. Como é que chama? Aí você trabalha e faz o que você quiser. Já toquei um trabalho em que o cantor ia cantar a melodia e o cara do piano deu outro acorde: “Para! Para! Para!” O que foi que aconteceu? “Esse acorde está errado, tá feio, tá desafinado”. A pessoa não entendia o acorde que vinha na melodia. É respeitar, porque as pessoas aprenderam a tocar daquele jeito, então toque daquele jeito. Aí quando você estiver lá na sua casa, de porta trancada, aí você quebra o pau, toca o que você quiser. Que você se satisfaz, o seu ego se satisfaz com aquela vontade que você teve naquele momento de modificar, na verdade, a originalidade do acorde com aquela melodia. Mas é normal ninguém paga nada. A música é muito livre, cara. A música é livre!

Eu toquei umas duas vezes com Luiz Gonzaga, na época eu tinha uns vinte anos. Estava tocando um baile, não sei aonde, aí o Luiz Gonzaga chegou. O percussionista lá: ‘Ei, vamo lá, vamo lá’. Toquei (solfejando a levada de baião). “oh, cara! Massa, legal!” Mas tinha uns caras que quando chegava nesse momento queriam mostrar serviço, mas é respeitável.

**Professor, realmente queria lhe agradecer novamente. Vou escrever a entrevista e imprimir pra ti.**

Ah, tudo bem! Fica à vontade, Tarcísio! Tenho o maior prazer do mundo em servir e em dar informações, na verdade a gente tá aqui pra compartilhar experiência e boa vontade, e, é isso né! Cada vez mais a gente vai estudando e descobrindo esse segredinho da música. E, tá tudo certo! Seja feliz na sua matéria, com seu desempenho profissional, viu? Fica à vontade.

**Obrigado!**

## APÊNDICE O - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
ESCOLA DE MÚSICA DA UFRN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

#### Esclarecimentos:

Este é um convite para você participar da pesquisa: PROCEDIMENTOS NA ELABORAÇÃO DE ARRANJO PARA PIANO SOLO: três peças contemporâneas de Luizinho Duarte, que tem como pesquisador responsável Tarcisio Paulo da Costa e orientador Durval Nóbrega Cesetti.

Esta pesquisa pretende compreender como se dá o processo de elaboração de arranjo para piano solo a partir de uma abordagem autoetnográfica do pesquisador responsável.

O motivo que nos leva a fazer este estudo tem relação direta com a inquietação e curiosidade do pesquisador acerca do processo de formação do pianista como arranjador. Para tal, utilizaremos três composições do participante entrevistado. Os benefícios relacionados com a sua colaboração são: desenvolvimento dos arranjos a partir das suas composições, compreensão da relação do entrevistado com as músicas e a pesquisa como fonte para futuras consultas à comunidade interessada na temática.

Caso você decida participar, você deverá responder algumas perguntas que serão realizadas mediante Entrevistas Semiestruturadas. Por se tratar de Entrevistas Semiestruturadas, deixa-se claro que haverá gravação de voz e, por este motivo, solicita-se sua autorização para utilização deste procedimento.

Durante a realização das Entrevistas Semiestruturadas, você será submetido a responder questões relacionadas à temática desta Pesquisa que se relacionam com as questões respondidas. Durante todo o período da pesquisa você poderá tirar suas dúvidas ligando para Tarcisio Paulo da Costa, através do número de celular (85) 98719 -1781.

Você tem o direito de se recusar a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem nenhum prejuízo para você.

Os dados que você irá nos fornecer serão divulgados apenas em congressos ou publicações científicas, podendo o entrevistado ser identificado e isto implicar possível desconforto.

Esses dados serão guardados pelo pesquisador responsável por essa pesquisa em local seguro e por um período de 5 anos.

*Juiz Paulo da Costa*  
(Participante da Pesquisa)

*Tarcisio Paulo da Costa*  
(Pesquisador)

Este documento foi impresso em duas vias. Uma ficará com você e a outra com o pesquisador responsável Tarcisio Paulo da Costa.

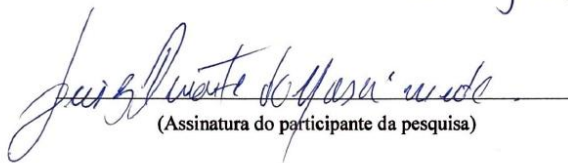


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
ESCOLA DE MUSICA DA UFRN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSICA

**DECLARAÇÃO DO PARTICIPANTE DA PESQUISA**

Após ter sido esclarecido sobre os objetivos, importância e o modo como os dados serão coletados nessa pesquisa, além de conhecer os riscos, desconfortos e benefícios que ela trará para mim e ter ficado ciente de todos os meus direitos, concordo em participar da pesquisa PROCEDIMENTOS NA ELABORAÇÃO DE ARRANJO PARA PIANO SOLO: três peças contemporâneas de Luizinho Duarte, e autorizo a divulgação das informações por mim fornecidas em congressos e/ou publicações científicas, ciente de que posso ser identificado.

23. julho de 2021.

  
(Assinatura do participante da pesquisa)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
ESCOLA DE MÚSICA DA UFRN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**DECLARAÇÃO DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL**

Como pesquisador responsável pelo estudo PROCEDIMENTOS NA ELABORAÇÃO DE ARRANJO PARA PIANO SOLO: três peças contemporâneas de Luizinho Duarte, declaro que assumo a inteira responsabilidade de cumprir fielmente os procedimentos metodologicamente e direitos que foram esclarecidos e assegurados ao participante desse estudo, assim como manter sigilo e confidencialidade sobre a identidade do mesmo.

Declaro ainda estar ciente que na inobservância do compromisso ora assumido estarei infringindo as normas e diretrizes propostas pela Resolução 466/12 do Conselho Nacional de Saúde – CNS, que regulamenta as pesquisas envolvendo o ser humano.

23. julho de 2021.

  
(Pesquisador Responsável)