

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PERFORMANCE MUSICAL

GUILHERME BRAGA VERONEZE GOMES

O arranjo como atualização na performance de música popular:

Análises de versões do *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga

Belo Horizonte

2019

GUILHERME BRAGA VERONEZE GOMES

O arranjo como atualização na performance de música popular:

Análises de versões do Corta-Jaca, de Chiquinha Gonzaga

Dissertação entregue e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Clifford Hill Korman

Belo Horizonte
2019

G633a Gomes, Guilherme Braga Veroneze.

O arranjo como atualização na performance de música popular [manuscrito]: análises de versões do Corta-Jaca, de Chiquinha Gonzaga. / Guilherme Braga Veroneze Gomes. - 2019.
173 f., enc.; il. + 1 DVD.

Orientador: Clifford Hill Korman.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Gonzaga, Chiquinha, 1847-1935.. 3. Arranjo (Música). 4. Música popular – Brasil.
I. Korman, Cliff. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.64



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pelo aluno GUILHERME BRAGA VERONEZE GOMES, em 12 de julho de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(orientador)

Profa. Dra. Sheila Zagury
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Carlos Vicente de Lima Palombini
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais José Augusto e Maria do Carmo, ao meu irmão Ricardo e aos meus avós Angelo e Seraphina e João e Elvira, por todo apoio em minha caminhada musical.

À minha esposa Eliza, pelo amor, companheirismo, conselhos e motivação nos principais momentos da vida.

Ao Prof. Dr. Clifford Hill Korman, pela orientação para este trabalho, para a música e para a vida.

Aos professores que participaram das bancas de qualificação e defesa e a todos com os quais cursei disciplinas durante o Mestrado, pelos conhecimentos transmitidos.

A todos meus eternos professores de piano, em especial ao André Pires, Thalyson Rodrigues, Felipe Moreira, Sylvio Gomes, Jonatas e Miryan Consoni.

Ao Adalberto Silva pelo companheirismo e generosidade em compartilhar comigo a apresentação musical integrante da defesa deste trabalho.

Ao Instituto Piano Brasileiro, na pessoa do Alexandre Dias, pelo trabalho de divulgação e memória que tem feito e por todo apoio com partituras e materiais.

Ao site Chiquinha Gonzaga na pessoa do Wandrei Braga, pelo incentivo e divulgação da obra da maestrina.

A Carlos Augusto Barata Boëchat e família e a Lucas Oliveira Gomes, por terem me recebido e acolhido em Belo Horizonte.

Aos músicos entrevistados neste trabalho: Letícia Dias, Antonio Adolfo e Leandro Braga.

À toda equipe da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, pelo profissionalismo e gentileza.

À FAPEMIG, por viabilizar financeiramente a realização deste trabalho.

RESUMO

Apresentamos pesquisa do tipo qualitativa, no campo de estudos da Performance Musical, que tem como objeto de estudo três versões da música *Gaúcho (Corta-Jaca)* da compositora Chiquinha Gonzaga. Como fonte de obtenção de dados, utilizamos os métodos de transcrição a partir dos fonogramas bem como o de entrevistas semiestruturadas com os músicos responsáveis pelas versões. De posse dos dados, realizamos análises musicais do ponto de vista do arranjo das versões. Como polo comparativo para as análises, elaboramos um tema para o *Corta-Jaca*, cujo processo de elaboração está exposto no trabalho. Buscamos entender, por meio das análises, como cada intérprete relaciona tema e arranjo, resultando em uma versão, ou em uma atualização da música. Para dar suporte a nossa pesquisa, discutiremos os conceitos de original, versão, tema e arranjo no contexto da música popular. Como resultado prático, apresentaremos arranjos elaborados a partir das práticas de arranjo encontradas no material analisado.

Palavras-chave: Versões de Chiquinha-Gonzaga. Arranjo na música popular. Atualização na música popular. Piano brasileiro. Performance Musical.

ABSTRACT

We present a research of the qualitative type, in the field of studies of Musical Performance, whose object is to study three versions of the song *Gaúcho (Corta-Jaca)* by Chiquinha Gonzaga. As a source of data collection, we used transcription methods from phonograms as well as semi-structured interviews with the musicians responsible for the versions. With the data, we perform musical analysis from the point of view of the arrangement of the versions. As a comparative pole for the analyses, we elaborated a theme for the *Corta-Jaca*, and the process of elaboration of the same is also exposed in the work. We seek to understand, through analysis, how each performer relates theme and arrangement, resulting in a version, or an update of the song. To support our research, we will discuss the concepts of original, version, theme and arrangement in the context of popular music. As a practical result, we will present arrangements elaborated from the arrangement practices found in the analyzed material.

Keywords: Versions of Chiquinha Gonzaga. Arrangement in popular music. Updating in a popular music. Brazilian piano. Musical Performance.

LISTA DE FIGURAS E ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Representação de trecho melódico na partitura e cifras alfa-numéricas para a harmonia.....	14
Figura 2: Trecho com destaque em azul para a forma de representação das <i>ghost notes</i> nas transcrições.....	15
Figura 3: Representação da harmonia com barras diagonais e figuras rítmicas.....	15
Figura 4: Representação da harmonia com uso de figuras rítmicas.	16
Figura 5: Partitura para piano do <i>Gaúcho</i> com indicações cênicas em azul, segunda voz em roxo, acompanhamento rítmico-harmônico da mão esquerda na seta em verde, harmonia em vermelho e frase modulante em branco. (Adaptado de Vieira Machado & Cia.).....	50
Figura 6: Tema do <i>Gaúcho</i> (<i>Corta-Jaca</i>) elaborado a partir da partitura para piano.....	53
Figura 7: Áudio da versão de Antonio Adolfo para o <i>Corta-Jaca</i> , de Chiquinha Gonzaga (CD <i>Chiquinha com Jazz</i> , Artezanal/Kuarup, 1997).....	58
Figura 8: Representação formal da versão de Antonio Adolfo para o <i>Gaúcho</i> de Chiquinha Gonzaga. Os tempos são referentes à gravação contida no CD <i>Chiquinha com Jazz</i> (Artezanal/Kuarup, 1997).....	58
Figura 9: Áudio da versão do Trio Lá do B para o <i>Corta-Jaca</i> , de Chiquinha Gonzaga (CD <i>Mistura Brasileira</i> , Maximus Music, 2017).....	59
Figura 10: Representação formal da versão do grupo Trio Lá do B para o <i>Gaúcho</i> de Chiquinha Gonzaga. Os tempos são referentes à gravação contida no CD <i>Mistura Brasileira</i> (Maximus Music, 2017).....	59
Figura 11: Áudio da versão de Leandro Braga para o <i>Corta-Jaca</i> , de Chiquinha Gonzaga (CD <i>A Música de Chiquinha Gonzaga</i> , CID, 1999).....	60
Figura 12: Representação formal da versão de Leandro Braga para o <i>Gaúcho</i> de Chiquinha Gonzaga. Os tempos são referentes à gravação contida no CD <i>A Música de Chiquinha Gonzaga</i> (CID, 1999).....	61
Figura 13: Introdução da versão do <i>Gaúcho</i> do grupo Trio Lá do B com o motivo na fórmula de compasso 7/8 destacado em verde.	62
Figura 14: Comparação entre o tema e o motivo da introdução do <i>Gaúcho</i> na versão do grupo Trio Lá do B. As notas em comum estão destacadas pelas setas em azul e a segunda metade do motivo está destacado em laranja.	63
Figura 15: Destaque em azul para o ostinato feito pelo contrabaixo na seção A da versão do Trio Lá do B.	64

Figura 16: Início da seção B da versão do Trio Lá do B com destaque em vermelho para o tempo dos acordes.....	64
Figura 17: Trecho da seção B do Trio Lá do B com as células rítmicas feitas pelo piano e pelo contrabaixo destacadas em vermelho.....	65
Figura 18: Trecho da seção de improviso da flauta na versão do Trio Lá do B, com destaque em vermelho para a linha de contracanto feita na região grave do piano e em azul para os acordes feitos pelo contrabaixo.	66
Figura 19: Destaque em vermelho para a convenção final da versão do Trio Lá do B.	67
Figura 20: Introdução da versão de Antonio Adolfo para o <i>Corta-Jaca</i> , de Chiquinha Gonzaga. Representação do piano e do violão com célula rítmica circulada em azul.	68
Figura 21: Representação rítmico-harmônica do primeiro compasso da introdução da versão de Adolfo circulado em azul, em comparação com um padrão rítmico encontrado no gênero bossa nova, em laranja. (Adaptado de ADOLFO, Lumiar Editora, 1994).....	69
Figura 22: Trecho da seção A da versão de Adolfo com a célula rítmica feita pelo violão destacada em vermelho.	70
Figura 23: Final da seção B da versão de Adolfo com destaque em vermelho para a convenção rítmica e os acordes.....	70
Figura 24: Convenção final da versão de Adolfo destacada em vermelho.	71
Figura 25: Transcrição de trechos da versão de Leandro Braga para o <i>Corta-Jaca</i> , de Chiquinha Gonzaga, com três momentos do ostinato da mão esquerda circulados em azul e a mão direita que se assemelha a um <i>montuno</i> em vermelho.	72
Figura 26: Representação rítmica de três momentos do ostinato da mão esquerda da versão de Leandro Braga para o <i>Corta-Jaca</i> , de Chiquinha Gonzaga, com as alterações circuladas em azul.	73
Figura 27: Representação do padrão de música afro-cubana conhecido como <i>tumbao</i> (Retirado de VALERIO, 2010, p.9).....	73
Figura 28: Comparação entre a representação rítmica do padrão de música afro-cubana conhecido como <i>tumbao</i> e um ostinato presente na versão de Leandro Braga do <i>Gaúcho</i>	74
Figura 29: Trecho da seção A da versão de Leandro Braga com destaque em vermelho para os compassos em que piano e percussão tocam na mesma divisão rítmica e em verde para os compassos em que a percussão deixa um espaço que é complementado pelo piano.	75
Figura 30: Trecho de uma das pontes na versão de Braga, com destaque em vermelho para a terceira voz com ação rítmica e em diálogo com a percussão.....	76

Figura 31: Destaque em azul para a célula rítmica de samba de partido alto em trecho da versão de Leandro Braga.....	77
Figura 32: Destaque em vermelho para a célula rítmica de partido alto (Adaptado de SPIELMANN 2018).	77
Figura 33: Trecho da seção B da versão de Leandro Braga com destaque em verde para a célula rítmica predominante no acompanhamento.	78
Figura 34: Trecho da seção B de Braga as figuras resultantes do <i>interlocking</i> em azul.....	79
Figura 35: Trecho da seção B da versão de Braga com as figuras resultantes dos <i>interlockings</i> em azul.	79
Figura 36: Trecho de uma ponte da versão de Braga com as figuras resultantes dos <i>interlockings</i> em azul.	80
Figura 37: Final da versão de Leandro Braga com destaque em vermelho para a convenção rítmica feita nas duas mãos.	81
Figura 38: Início da versão de Adolfo com os acordes com notas de tensão adicionadas destacados em vermelho e o acorde dominante substituto circulado em azul.	83
Figura 39: Trecho da seção A da versão de Adolfo com o desdobramento do acorde dominante em vermelho e um acorde dominante substituto em azul.	84
Figura 40: Trecho da seção B da versão de Adolfo com destaque em azul para o baixo pedal na harmonia.	84
Figura 41: Convenção no final da seção B de Antonio Adolfo destacado em vermelho e acorde Si alterado em azul.....	85
Figura 42: Análise harmônica do motivo utilizado na introdução da versão do Trio Lá do B com a nota de passagem circulada.	86
Figura 43: Destaque para o acorde D7/F# e Bb7 na seção A da versão do Trio Lá do B.	87
Figura 44: Início da seção B da versão do Trio Lá do B com destaque em vermelho para os acordes utilizados na rearmonização.....	87
Figura 45: Trecho da seção B da versão do Trio Lá do B com destaque em verde para o baixo pedal, vermelho para os acordes com notas de tenção e azul para o acorde dominante substituto.	88
Figura 46: Comparação entre a harmonia do início da versão do Trio Lá do B destacado em vermelho com a harmonia do tema, destacado em azul.	89
Figura 47: Final da seção B da versão do Trio Lá do B com as setas em vermelho destacando a linha melódica ascendente e em azul a linha descendente.	90

Figura 48: Início da versão de Leandro Braga.	91
Figura 49: Destaque em azul para a linha melódica descendente e em vermelho para intervalos dissonantes na versão de Leandro Braga.	92
Figura 50: Destaque para os intervalos harmônicos em trecho da versão de Leandro Braga. .	93
Figura 51: Destaque para intervalos harmônicos que geram acordes “quebrados” na versão de Leandro Braga.	93
Figura 52: Trecho da seção A da versão de Adolfo com as mudanças rítmicas na melodia destacadas em verde, apogiaturas em vermelho e finalização em nota do acorde em azul.	96
Figura 53: Trecho da seção A da versão do Trio Lá do B com destaque em vermelho para a melodia feita pela flauta e em azul para o ostinato feito pelo contrabaixo.	97
Figura 54: Trecho da seção A da versão do Trio Lá do B com destaque em vermelho para as pausas aos finais de cada frase da melodia.....	97
Figura 55: Trecho da seção B da versão do Trio Lá do B com destaque em vermelho para as células rítmicas utilizadas na melodia feita pela flauta.....	98
Figura 56: Destaque em azul para os prolongamentos das duas ocorrências das frases da seção A, em verde para notas na melodia dissonantes e em vermelho para o final com intervalos em quartas na melodia na versão de Leandro Braga.	99
Figura 57: Trecho da segunda frase da seção A de Braga com destaque em vermelho para as frases da mão esquerda e complementam ritmicamente a mão direita e em azul para a nota de apoio.....	101
Figura 58: Posição fechada circulada em vermelho e o <i>drop 2</i> , em azul, no início da seção B da versão de Antonio Adolfo para o <i>Gaúcho</i> , de Chiquinha Gonzaga.	103
Figura 59: Aproximação cromática circulada em azul e uma aproximação dominante em vermelho na versão de Antonio Adolfo.	104
Figura 60: Melodia harmonizada em acordes em bloco em quartas circulados em azul na versão de Antonio Adolfo.	104
Figura 61: Melodia harmoniza em acordes em bloco em quartas circulados em vermelho na versão de Leandro Braga. Destaque em azul para a percussão em diálogo com a melodia. .	105
Figura 62: Trecho da música <i>Always</i> (Irving Berlin) com a melodia dobrada uma oitava abaixo (circulada em azul), configurando o <i>locked hands</i> (Adaptado de LEVINE, 2006, p.9).	106
Figura 63: Trecho da seção B da versão de Adolfo com a nota Lá substituindo a nota Sol no acorde de Sol menor, em vermelho, e a nota Ré bemol substituindo a nota Dó no acorde de Dó com sétima, em roxo.	107

Figura 64: Destaque em vermelho para os blocos em quartas, em azul em posição fechada e a nota Lá em oitavas destacada em verde.	108
Figura 65: Quadro com a relação de músicas para as quais elaboramos os arranjos que vão ser apresentados neste capítulo.	111
Figura 66: Trecho do tema de <i>Amapá</i> , de Costa Junior, referente as seções de introdução, A e B.	117
Figura 67: Início do arranjo de <i>Amapá</i> , de Costa Junior, com destaque em azul para o motivo de dois compassos de sete tempos feito pelo contrabaixo.	118
Figura 68: Seção A do arranjo de <i>Amapá</i> , de Costa Junior, com destaque em azul para o ostinato que continua sendo feito pelo contrabaixo e em vermelho para os finais de cada compasso na melodia.	119
Figura 69: Seção B do arranjo de <i>Amapá</i> , de Costa Junior, com destaque em vermelho para os finais de cada compasso na melodia.	119
Figura 70: Trechos do tema de <i>Não caio n'outra!!!</i> , de Ernesto Nazareth, referentes aos inícios das seções B e C. Destaque em azul para a melodia da seção B.	121
Figura 71: Células rítmicas utilizadas no gênero maracatu (Extraído de COLLURA, 2010).	121
Figura 72: Trecho da seção B de <i>Não caio n'outra!!!</i> , de Ernesto Nazareth, com destaque em azul para uma célula rítmica grave do gênero maracatu.	122
Figura 73: Trecho da seção C de <i>Não caio n'outra!!!</i> , de Ernesto Nazareth, com destaque em azul para a melodia feita pelo contrabaixo e em vermelho para o acompanhamento feito pelo piano.	123
Figura 74: Trecho do tema de <i>Não me toques</i> , de Zequinha de Abreu, referente ao início da seção A.	124
Figura 75: Células rítmicas características dos instrumentos do baião (Retirado de COSTA, 2016).	124
Figura 76: Trecho do arranjo de <i>Não me toques</i> , de Zequinha de Abreu, com destaque em azul para a célula rítmica da zabumba feita no contrabaixo e em vermelho para uma célula feita na mão esquerda do piano.	125
Figura 77: Trecho do tema de <i>Saudade</i> , de Chiquinha Gonzaga, referente à primeira seção da música.	127
Figura 78: Trecho do arranjo para a música <i>Saudade</i> , de Chiquinha Gonzaga, com destaque em azul para um acorde com nota de tensão alterada e em vermelho para um desdobramento de acorde dominante em dois-cinco.	128

Figura 79: Continuação do arranjo apresentado na Figura 78 com destaque em verde para o acorde que ocasiona mudança de função harmônica.	129
Figura 80: Trecho do tema da música <i>Oração</i> referente à seção B.	130
Figura 81: Seção B do arranjo de <i>Oração</i> , de Oswaldo Cardoso de Menezes e Zeca Ivo, com destaque em vermelho para os acordes com tensões alteradas, em azul para o acorde dominante substituto e em preto para os acordes dominantes sobre tônica e tônica.	131
Figura 82: Continuação do arranjo da Figura 81 com destaque em vermelho para acorde com nota de tensão alterada, em roxo para subdominante e dominante para acorde menor e em verde para acordes dissonantes ao campo harmônico sem função dominante.	132
Figura 83: Trecho do tema de <i>Não me toques</i> , de Zequinha de Abreu, referente ao início da seção C.	133
Figura 84: Início da seção C de <i>Não me toques</i> , de Zequinha de Abreu, com destaque em vermelho para os acordes que ocasionam contraste harmônico.	133
Figura 85: Trecho do arranjo de <i>Oração</i> , de Oswaldo Cardoso de Menezes e Zeca Ivo, com as indicações de estrutura dos blocos, harmonização de notas não pertencentes ao acorde e blocos com notas de tensão em substituição a notas do acorde.	135
Figura 86: Continuação do arranjo da Figura 85 com as mesmas indicações.	136
Figura 87: Trecho do tema de <i>Princesinha no Choro</i> , de Dominginhos, referente ao início da seção C (Retirado do site Casa do Choro).	137
Figura 88: Trecho do arranjo de <i>Princesinha no Choro</i> , de Dominginhos, com as indicações de estrutura dos blocos, harmonização de notas não pertencentes ao acorde e blocos com notas de tensão em substituição a notas do acorde.	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 - CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	20
1.1 A COMPOSIÇÃO E AS VERSÕES ESCOLHIDAS PARA ANÁLISE.....	20
1.1.1 <i>Chiquinha Gonzaga, maestrina de respeito</i>	20
1.1.2 <i>O Gaúcho (Corta-Jaca)</i>	22
1.1.3 <i>Critérios para a escolha das versões</i>	25
1.1.4 <i>Sobre os intérpretes e suas versões</i>	26
1.1.4.1 Antonio Adolfo e o <i>Corta-Jaca</i>	26
1.1.4.2 Leandro Braga e o <i>Corta-Jaca</i>	28
1.1.4.3 Trio Lá do B e o <i>Corta-Jaca</i>	29
1.2 DISCUSSÃO SOBRE ALGUNS TERMOS UTILIZADOS.....	30
1.2.1 <i>O fonograma e a versão</i>	30
1.2.3 <i>O original e a obra</i>	33
1.2.4 <i>O tema enquanto original virtual</i>	37
1.2.5 <i>Considerações sobre arranjo</i>	38
1.2.5.1 Arranjo na música popular.....	39
1.2.5.2 Tipos de arranjo.....	42
CAPÍTULO 2 – ANÁLISES DAS PRÁTICAS DE ARRANJO.....	46
2.1 ANÁLISE DA VERSÃO DE REFERÊNCIA E ELABORAÇÃO DO TEMA.....	46
2.2 CLASSIFICAÇÃO DOS ARRANJOS DAS VERSÕES.....	53
2.3 ANÁLISES.....	57
2.3.1 <i>Estrutura formal e instrumentação</i>	57
2.3.2 <i>Alterações rítmicas</i>	61
2.3.3 <i>Rearmonização</i>	81
2.3.4 <i>Alterações melódicas</i>	94
2.3.5 <i>Acordes em bloco</i>	101
CAPÍTULO 3 – APLICAÇÃO DAS PRÁTICAS DE ARRANJO NO REPERTÓRIO.....	110
3.1 BREVE APRESENTAÇÃO DAS MÚSICAS QUE RECEBERAM OS ARRANJOS.....	112
3.2 EXPOSIÇÃO DOS TRECHOS DE ARRANJOS A PARTIR DAS PRÁTICAS SELECIONADAS.....	116
3.2.1 <i>Alteração da fórmula de compasso</i>	116
3.3.2 <i>Alteração do gênero musical</i>	120
3.2.3 <i>Rearmonização</i>	126
3.3.4 <i>Acordes em bloco</i>	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS.....	144
APÊNDICE 1: ROTEIRO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS.....	151
APÊNDICE 2: TEMAS UTILIZADOS NO CAPÍTULO 3.....	153
APÊNDICE 3: ARRANJO COMPLETO DE <i>NÃO CAIO N’OUTRA!!!</i>.....	162

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, iremos expor análises de três versões da música *Gaúcho* (também conhecida como *Corta-Jaca*) de Chiquinha Gonzaga, como exemplos da prática do intérprete de música popular¹ que atualiza uma composição em diálogo com diversas tradições a partir de sua experiência. Objetivamos identificar as práticas de arranjo utilizadas pelos intérpretes nas versões e como elas se relacionam com a peça resultando em uma atualização. Como última etapa deste trabalho, iremos apresentar trechos de arranjos por nós elaborados como possíveis aplicações destas práticas no repertório de música popular instrumental. De maneira geral, pretendemos apontar como as práticas de arranjo utilizadas pelos intérpretes atualizam o *Corta-Jaca* em novas versões, destacando quais foram os conhecimentos utilizados e transmitidos com as versões escolhidas e, principalmente, como eles foram aplicados.

Como intérprete de música popular, começo esta pesquisa com um questionamento: como realizar uma versão bem-sucedida que dialoga com as tradições de música popular e ao mesmo tempo acrescenta algo novo, transforma e atualiza a composição de alguma forma e permite me posicionar enquanto intérprete? Ou, em outras palavras, como atualizar uma tradição de um lado passando o seu legado e por outro dando-lhe uma vida longa? Nascimento (2016, p.6) aponta que, em uma versão, podem-se notar permanências e diferenças de uma obra. Enquanto a obra se firma nas permanências, nas diferenças “o artista é que parece firmar-se”. Creio que esta questão também está presente no processo de escuta e comparação de versões. Quais razões, ou “diferenças”, me fazem julgar uma versão melhor sucedida em relação a outra? Apesar de não serem questões de fácil resolução, visto a pluralidade de atividades que a música engloba enquanto expressão artística, acredito que olhar para a atividade “arranjo” pode ser um caminho interessante para compreensão destas questões.

Estas inquietações foram o ponto de partida deste projeto e, durante o Mestrado, busquei me aprofundar e entender melhor a relação entre o trabalho do intérprete de música popular e o arranjo. Sendo essa uma pesquisa na linha de Performance Musical, achei também que seria de muita valia analisar versões que considero bem-sucedidas de uma música que já pertencia ao meu repertório e de uma compositora pela qual tenho muito apreço e é de grande importância para nossa música. Na vivência de um músico popular, um momento posterior ao

¹ Nosso campo de estudos é a música popular urbana. Discutiremos este assunto no Capítulo 1.

da escuta e comparação de versões seria o de aprender “de ouvido”² o que desperta a atenção em cada versão. Tendo, aqui, registrar esse processo por meio das transcrições e análises que vamos apresentar.

Como metodologia do trabalho, optamos por analisar versões gravadas e lançadas comercialmente, ou fonogramas, do *Gaúcho (Corta-Jaca)*, de Chiquinha Gonzaga. Além do registro sonoro de uma obra como resultado de um processo técnico, o fonograma é “suporte comunicacional e comercial para a realização da música popular na sociedade” (NAPOLITANO, 2003, p.1). Iremos aprofundar a discussão sobre este e outros termos no Capítulo 1. Uma vez que adotamos fonogramas como fontes primárias, optamos por realizar transcrições como representações escritas dos materiais musicais contidos nas versões. Com as transcrições, temos também a oportunidade de tentar guiar a atenção do leitor para o assunto de enfoque nos trechos analisados, a depender do contexto.

Em termos melódicos, utilizaremos a notação ocidental com a simbologia tradicional na indicação de altura e duração das notas. Outros elementos comuns neste tipo de notação, como expressão e articulações, não estão sendo representados devido ao foco de nossas análises estar no material musical em si e não em questões interpretativas. Nas transcrições de partes de piano, a mão esquerda poderá ser representada pela clave de Fá ou pela utilização de cifras alfa-numéricas, de acordo com a necessidade, como podemos observar na Figura 1. Outro tipo de representação melódica que vamos utilizar é a escrita de *ghost notes* que se refere à notas com valor rítmico, mas com a altura pouco ou nada definida quando tocada. Estas notas serão representadas como um **x** para a cabeça de nota, como observamos na Figura 2.

The image shows a musical score for Piano in 2/2 time. The right hand (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) provides harmonic accompaniment with chords. The chords are labeled as follows: Dm7(9), Em7(b5), A7(b9,b13), Dm7(9), and Bb7(9). The bass line consists of quarter notes, with some notes marked with an 'x' to indicate ghost notes.

Figura 1: Representação de trecho melódico na partitura e cifras alfa-numéricas para a harmonia.

² Velho (2011, p. 29) define “tocar de ouvido” como “a habilidade de reproduzir músicas no instrumento através da audição”. Trata-se de expressão muito utilizada entre os músicos populares e engloba, entre outros, o processo de aprendizagem de uma música ou de algum de seus aspectos por meio da imitação de gravações.

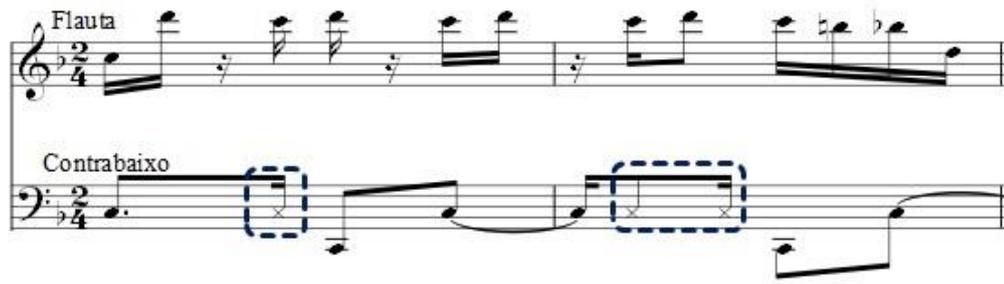


Figura 2: Trecho com destaque em azul para a forma de representação das *ghost notes* nas transcrições.

Em relação à harmonia, iremos realizar a representação dos acordes por cifras alfanuméricas³ de acordo com o modelo proposto por Ian Guest (2009). Em alguns casos, iremos representar a harmonia somente pelas cifras, sem especificar *voicings*⁴, linhas de baixo nem outros elementos utilizados pelos músicos na execução dos acompanhamentos. Em outros casos, porém, iremos anotar os acordes de modo mais específico. A duração dos acordes nos compassos também poderá ser representada por uma barra diagonal (/) acrescida, quando necessário, de figuras rítmicas indicando convenções, antecipações ou outros movimentos, como exemplificado na Figura 3.



Figura 3: Representação da harmonia com barras diagonais e figuras rítmicas.

Já em termos rítmicos, iremos representar alguns trechos com figuras sem altura definida na pauta, com intuito de deixar o foco do trecho apenas no ritmo e também de mostrá-lo de forma mais geral, sem especificar a maneira como um ou alguns instrumentos o estão executando, como na Figura 4. Vamos utilizar também a escrita rítmica com clave específica para demonstrar alguns trechos da percussão na versão de Leandro Braga.

³ A partir deste momento iremos nos referir às cifras alfa-numéricas simplesmente pelo termo “cifras”.

⁴ Almada (2009, p.45) diz que “no caso específico da Harmonia, o *voicing* de um acorde é a disposição na qual as suas notas se apresentam.”

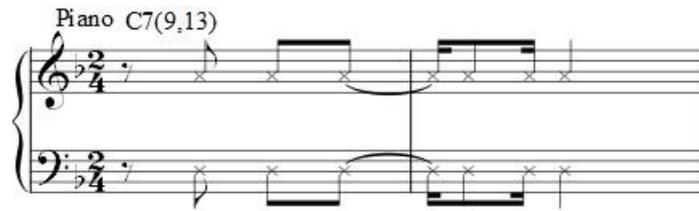


Figura 4: Representação da harmonia com uso de figuras rítmicas.

Importante ressaltar que iremos apresentar transcrições de trechos das versões. Não temos o intuito de constituir transcrições integrais das mesmas, mas sim elucidar determinadas práticas de arranjo a partir destes trechos. Assim sendo, a execução de algum instrumento pode ser indicado apenas pela cifra, ou cifra com indicações rítmicas por exemplo. Em geral, trechos de atuação do piano serão mais detalhados e poderão vir acompanhados de uma linha de baixo, da cifra ou de indicações rítmicas de outro instrumento; ou ainda de combinações destes elementos. A referência do trecho transcrito será sempre em relação ao fonograma, localizando-o de acordo com o tempo da mídia (no caso todos em Compact Disc).

Com o objetivo de enriquecer a leitura do Capítulo 2, disponibilizamos os áudios das versões em *QR Codes*. Eles estão inseridos no subcapítulo “2.3.1 Estrutura formal e instrumentação” e podem ser facilmente escaneados a partir de um *smartphone* ou *tablet*. Sugerimos manter os áudios das três versões abertos em seu dispositivo durante a leitura do Capítulo 2 para que seja possível ouvir o trecho da análise que desejar. Para isto, basta posicionar o tempo do áudio com o indicado no canto superior esquerdo de cada imagem de análise. Os áudios estão alojados no site *Sound Cloud* em uma *playlist* de acesso privado, ou seja, apenas os detentores dos links⁵ (que aqui disponibilizamos via *QR Code*) têm acesso aos mesmos. Optamos por esse tipo de alojamento digital para preservar os direitos autorais dos fonogramas. Ao disponibilizar os áudios das versões, acreditamos também que damos a opção de o leitor tirar as suas próprias conclusões do trecho analisado, ou ainda perceber o mesmo por algum outro viés. Entendemos que essa prática pode ser geradora de valor para a pesquisa, uma vez que não estamos apresentando verdades absolutas sobre as versões, mas sim um enfoque a partir de nosso tema de pesquisa.

Ressalta-se o caráter descritivo deste tipo de prática, como apontado por Seeger (1958) e os problemas que surgem com a mesma. O próprio ato da transcrição a partir do áudio

⁵ O link para a playlist criada é <https://soundcloud.com/guilherme-veroneze/sets/audios-mestrado-guilherme-veroneze>. Cada *QR Code* remete a uma versão específica.

apresenta percalços como a impossibilidade de se ouvir determinadas regiões do som com clareza bem como a própria escolha do que dar enfoque no ato transcrição. Ulhôa (2016, p. 1) apresenta a importância da “escolha do tópico de análise” na pesquisa de música popular gravada. A solução que encontramos neste sentido foi a de realizar previamente uma audição apurada das versões e até mesmo “pré-transcrições” com o intuito de verificar o que de fato se enquadraria dentro dos objetivos que pretendemos com este trabalho. Ao mesmo tempo, os trechos transcritos e aqui apresentados adquirem, em conjunto com os contextos em que estão inseridos, caráter também prescritivo (SEEGGER, 1958), pois tanto os trechos expostos bem como as práticas de arranjo identificadas podem ser estudadas por outros músicos e utilizadas por eles ao elaborarem suas versões. Os trechos dos arranjos elaborados que iremos apresentar no Capítulo 3 podem ser inseridos como exemplos dessa prática prescritiva.

A transcrição a partir do áudio bem como a prática de se aprender uma música ou algum aspecto de uma música a partir da audição, ou simplesmente “de ouvido”, é para os músicos populares uma importante ferramenta de aprendizado. Silva (2010, p.45) aponta que:

Para o músico popular, a audição o insere em várias atividades do seu universo musical [...] como tocar *covers*, copiar gravações, auxiliar a leitura da notação musical, imitar a performance de outro músico, transcrever músicas, interpretar o estilo ou improvisar sobre uma sequência de acordes.

Ulhôa (2016, p.2) destaca que, com a gravação, “o processo de transmissão de músico para músico se modificou. Como por exemplo, no jazz e no rock, onde a possibilidade de ouvir repetidas vezes a mesma gravação se tornou essencial para o desenvolvimento de certas habilidades instrumentais”. Uma vez que nosso trabalho está inserido na linha de pesquisa Performance Musical, salientamos a importância do processo de aprendizagem que estamos passando ao realizar o aprendizado de ouvido das versões que escolhemos para análise bem como a transcrição das mesmas.

Em relação às análises, iremos apresentá-las no Capítulo 2, organizadas a partir das práticas de arranjos que identificamos. Optamos por organizar as análises desta maneira, pois não é de nosso interesse descrever cada versão integralmente. Nosso trabalho de pesquisa nas análises foi guiado pelos aspectos musicais: forma, ritmo, harmonia e melodia. Nosso “tópico de análise” (ULHOA, 2016, p.1) são as práticas de arranjo (termo que será discutido a seguir) utilizadas em cada aspecto musical. Assim sendo, iremos utilizar trechos das mesmas para exemplificar estas práticas. Cada exemplo musical será apresentado com interferências gráficas com o intuito de destacar um ou mais aspectos no trecho.

Realizamos entrevistas do tipo semiestruturada com os pianistas responsáveis pelas versões, buscando compreender de forma geral o trabalho deles enquanto intérpretes de música popular instrumental bem como a sua relação com as práticas de arranjo aplicadas nas versões. Importante ressaltar que as entrevistas possuem caráter complementar neste trabalho, uma vez que nossa principal fonte de dados são as transcrições. Foram entrevistados: Antonio Adolfo, Leandro Braga e Letícia Dias. As entrevistas foram realizadas por telefone, em fevereiro de 2019, e foram gravadas com a utilização de um aplicativo específico e depois transcritas em formato de texto. Com o intuito das mesmas serem utilizadas como banco de dados, foi feita a categorização das respostas a partir de cada pergunta. As entrevistas serão apresentadas no trabalho em forma de excertos ao longo do texto com a devida referência ao sobrenome do entrevistado. O roteiro utilizado consta nos anexos deste trabalho.

O trabalho divide-se em três capítulos, sendo que o Capítulo 1 subdivide-se em duas partes. Na primeira parte, fazemos uma breve apresentação da vida de Chiquinha Gonzaga e da música *Gaúcho* (*Corta-Jaca*). A seguir, expomos os critérios para a escolha das versões que serão analisadas, discorremos sobre cada uma delas e apresentamos um breve perfil dos intérpretes. Na segunda parte, discutimos sobre alguns termos utilizados no trabalho e que conduzem a maneira como relacionamos nossas análises, além de nos ajudar a ter uma compreensão mais ampla sobre o assunto. São eles: fonograma, versão, original, tema e arranjo. Para isto, dialogamos com os escritos sobre fonograma de Napolitano (2003) e com o conceito de original virtual de Aragão (2001) bem como sua proposição da existência de um arranjo original e suas implicações em nosso contexto de pesquisa. Recorremos também a Cano (2011) que discute o conceito de versão em música popular propondo o termo “versão de referência” e como esta funciona como atualização da obra, conceito também explorado por Nascimento (2016). Relacionamos o conceito de original virtual com o de tema, a partir de sua utilização na música instrumental por Madoery (2005) e como a versão se relaciona com arranjo e com o tema a partir de Polemann (2013).

No Capítulo 2, apresentamos uma análise da partitura para piano do *Gaúcho*, seguido do processo de elaboração do tema para a música em uma tentativa de se aproximar de um original virtual que irá ser comparado com cada atualização nas análises a partir das transcrições e estudo das versões escolhidas. Iremos descrever as práticas de arranjo encontradas em cada versão, apresentando as mesmas no contexto das tradições da música popular e como cada uma se relaciona com a composição. A seguir, apresentamos as análises

divididas nas práticas de arranjo: estrutura formal e instrumentação, alterações rítmicas, reharmonização⁶, alterações melódicas e acordes em bloco.

No Capítulo 3, iremos expor alguns trechos de arranjos por nós elaborados como resultados práticos da pesquisa. Iremos exemplificar como utilizamos as mesmas práticas de arranjo encontradas nas versões e expostas no Capítulo 2 em outras músicas do repertório popular instrumental, bem como os procedimentos necessários para tais aplicações, na intenção de contribuir com uma “intuição informada” (RINK, 2002) para o intérprete e arranjador de música popular. Julgamos ser coerente mostrar tais resultados uma vez que este trabalho está inserido na linha de pesquisa Performance Musical.

⁶ Rodrigues (2012, p.12) aponta que “a literatura sobre reharmonização é extensa e refere essencialmente os processos de substituição harmônica ou de harmonização de notas da melodia”. Iremos nos aprofundar no assunto no Capítulo 2.

CAPÍTULO 1 - CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste capítulo, dividido em duas seções, iremos apresentar elementos importantes para entendermos nosso objeto e contexto de pesquisa. Para isso, iniciamos com uma breve apresentação de Chiquinha Gonzaga, compositora da música *Gaúcho* (também conhecida como *Corta-Jaca*), bem como alguns parágrafos sobre a música e seu contexto histórico. A seguir, vamos expor os critérios que elencamos para a escolha das versões analisadas, seguidas dos contextos das versões e também de seus intérpretes. Na segunda seção deste capítulo, vamos discutir sobre alguns termos relacionados à prática da versão e do arranjo na música popular, de modo a dar suporte para nossas análises que serão apresentadas no próximo capítulo.

1.1 A composição e as versões escolhidas para análise

Vamos apresentar, então, um breve histórico de Chiquinha Gonzaga e a música *Gaúcho* bem como das versões da música escolhidas para análise e seus intérpretes.

1.1.1 Chiquinha Gonzaga, maestrina de respeito

A biografia de Chiquinha Gonzaga é alvo de interesse de músicos e historiadores, uma vez que se trata de uma mulher que no último quarto do século XIX teve a “audácia” de se divorciar, trabalhar como compositora, professora e maestrina, lutar por questões sociais da época, como a causa republicana e a abolicionista, e ser pioneira na questão dos direitos de autor, para citar alguns de seus feitos. Neste trabalho, não iremos nos deter em sua biografia nem em uma análise detalhada de sua obra. A este respeito podemos citar, entre outros, o livro *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*, de Edinha Diniz (Editora Rosa dos Tempos, 1999) além de produções acadêmicas com destaque para a dissertação *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe* de Carla Crevelanti Marcílio (UNESP, 2009). O que pretendemos com os próximos parágrafos é apresentar um breve panorama da vida da compositora que será útil para entendermos a obra que escolhemos como foco das análises e o contexto de criação dela.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga nasceu em 17 de outubro de 1847 no Rio de Janeiro. Sua mãe, Rosa, era solteira e filha de escrava. Seu pai, o militar José Basileu Neves Gonzaga casou-se com a mãe, a contragosto de sua família, após o nascimento de Francisca e reconheceu a filha como legítima, garantindo, assim, o futuro da menina como dama da

sociedade, uma vez que na condição de bastarda ela dificilmente teria o mesmo status. Lugar este que, para a sorte da música e cultura brasileira, mais tarde seria abandonado por Francisca em prol de uma vida dedicada à música e aos seus anseios referentes às questões sociais e políticas.

A jovem foi educada para ser uma dama de salão: aprendeu a escrever, a ler, a fazer cálculos, a estudar o catecismo e, entre outras prendas femininas, aprendeu a tocar piano. Aos 16 anos, por escolha do pai, se casou com o empresário Jacinto Ribeiro do Amaral com quem teve três filhos. Sua dedicação ao piano era causa de brigas constantes com o marido que não aceitava a prática do instrumento e via o mesmo como um rival. Francisca então deixa sua casa e começa uma trajetória que iria contribuir para a formação de uma identidade musical nacional ao compor nos principais gêneros⁷ musicais do seu tempo, contribuindo para a afirmação e divulgação deles através da popularidade de suas músicas. Ela teve ainda mais uma filha com o engenheiro João Batista de Carvalho com quem passou a morar após o divórcio, mas a relação também não durou. Na condição de separada e abandonada pela família, acabou ocasionando um fato inédito na sociedade da época: tornou-se a primeira mulher a trabalhar profissionalmente com o piano, tocando e compondo. Vale destacar que o comércio de partituras era crescente, pois atendia à demanda das mulheres pertencentes às famílias de elite e classe média da sociedade que praticavam o piano no ambiente familiar.

A inserção de Chiquinha Gonzaga no mercado de trabalho certamente não foi fácil, dadas às condições sociais do período. Para sua sorte, ela contou com a ajuda de alguns apoiadores como o flautista Joaquim Callado, tendo participado inclusive como pianista do seu grupo, e também do editor e pianista português Artur Napoleão, com quem conseguiu aperfeiçoar sua técnica para piano. Sua primeira composição editada, a polca *Atraente*, de 1877, foi um sucesso de vendas e aos poucos a pianista firmava seu nome como compositora. Este fato ainda não garantia uma boa reputação para ela na sociedade, uma vez que a prática musical para as mulheres era restrita ao ambiente familiar. Além disso, uma mulher com o comportamento de Francisca não seria “bom exemplo” para a sociedade. Sociedade esta que só passou a respeitá-la na medida em que se firmava como autora de músicas para o teatro musicado e também como maestrina.

⁷ A partir da discussão proposta por Zagury (2014) a respeito do choro como gênero e também estilo, estamos considerando gênero enquanto um agrupamento formal e técnico de um conjunto de músicas que recebem denominações (como por exemplo: polca, maxixe, bossa-nova, entre outros). Já o estilo estaria ligado à maneira de se tocar um determinado material musical, que pode estar relacionado com um artista, época, região, sociedade ou função social.

No final do século XIX, o Rio de Janeiro passava por grandes transformações sociais e políticas, possibilitando o aumento de uma classe média na sociedade e, com esta, a demanda por entretenimento, o que criou um ambiente favorável para a consolidação de um repertório popular por meio dos teatros de revista, operetas, festas e casas de diversão como os cafés-cantantes. Dessa forma, os teatros musicados atingiram enorme popularidade e o nome de Chiquinha Gonzaga aos poucos foi se tornando referência nas composições de peças teatrais. Segundo Diniz (1999, p. 119), “Chiquinha sabia tão bem captar o gosto popular que em pouco tempo tornou-se o compositor mais requisitado para este tipo de trabalho. Foi à época chamada a ‘Offenbach de saias’”. Sua estreia no ramo foi com a opereta *A Corte na Roça*, de 1885, e seguiu musicando dezenas de espetáculos teatrais como o sucesso *Forrobodó*, de 1912. É neste contexto que a música *Gaúcho* que mais tarde ficaria conhecida como *Corta-Jaca* é composta: para a peça *Zizinha Maxixe*, de 1895.

Entre outras atividades, Chiquinha Gonzaga ainda iria participar ativamente na campanha pela defesa do direito autoral de compositores e teatrólogos e em 1917 participou da fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Abrindo alas para as composições carnavalescas, compôs em 1899, *Ó, Abre Alas*, a primeira música feita especialmente para o carnaval. Ao lado de João Batista Fernandes, seu então companheiro há mais de 35 anos, morreu em 1935, deixando um legado de centenas de obras de variados gêneros e formações instrumentais, além de um exemplo de luta e resistência frente a problemas sociais. Seus manuscritos podem ser acessados no site do Instituto Moreira Salles. Em 1999, o pianista e pesquisador da vida e obra da maestrina Wandrei Braga criou o site Chiquinha Gonzaga, no qual é possível acessar acervo com várias partituras reeditadas, além de informações biográficas e discográficas.

1.1.2 O Gaúcho (Corta-Jaca)

Diniz (1999) nos ajuda a precisar o ano de lançamento do *Corta-Jaca*: 1895. A música foi escrita como número de dança para a opereta burlesca de costumes nacionais *Zizinha Maxixe*, estreada no Teatro Éden Lavradio no Rio de Janeiro (RJ) com libreto do também ator da peça José Machado Pinheiro e Costa. Ao observarmos o manuscrito da opereta, vemos a indicação “Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1897”, porém Diniz (1999, p. 302) afirma que “seguramente houve um engano quanto ao ano, o que fez com que se datasse a música *Corta-Jaca* (originalmente escrita para a peça) a partir daí. Os jornais registraram a peça em agosto de 1895”.

Devido à grande popularidade das operetas e teatros de revista na época, era comum a prática da transcrição e edição, principalmente para piano, das músicas que caíam no gosto popular, e assim foi com o *Corta-Jaca*. Em 1899, Chiquinha Gonzaga vendeu a parte de piano e canto da opereta *Zizinha Maxixe* ao editor Manoel Antonio Guimarães. Nela, a música aparece sob o nome de *Cateretê* com os subtítulos *Corta-Jaca* e *Gaúcho*, mas já na primeira publicação para piano ela passou a constar como *Gaúcho*, tango. Na edição para piano de Vieira Machado & Cia, ela também aparece como *Gaúcho* com a denominação “Tango Brasileiro” e com os subtítulos *Cá e Lá* e *O Corta jaca*. Em 1904, a obra foi reutilizada no teatro de revista *Cá e Lá* com libreto de Bandeira Gouvêa e Tito Martins, sob o título de *Coplas de Jaca* e recebendo também uma nova letra dos libretistas. Neste trabalho, iremos nos referir à obra pelos títulos de *Gaúcho* ou *Corta-Jaca*.

O corta-jaca é o “nome dado a um passo de dança do maxixe” (MARCÍLIO, 2009, p.50). O maxixe,

Dança urbana, de par enlaçado, que surgiu no Rio de Janeiro na década que vai de 1870 a 1880, nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa... uma dança antecessora ao samba; tem uma forma de dançar muito provocante, pois seus pares enlaçam-se pelas pernas, com os quadris colados, sendo de grande apelo sensual (MARCÍLIO, 2009, p.49).

A autora diz que “no início, quando o gênero ainda estava se formando, era composto sem letra para a música. Só depois ela foi se agregando ao maxixe, tornando-se uma característica importante e, sobretudo, por ter sido presença marcante nos teatros de revista e operetas...” (2009, p. 50). A presença do gênero nos teatros de revista acontecia principalmente no encerramento de um ato, ou do ato final de uma peça e este foi também o contexto de criação do *Corta-Jaca*. A respeito de Chiquinha Gonzaga como compositora do gênero, Diniz (1999, p.119) afirma que:

A quantidade de maxixes que escreveu para cenas finais de peças populares fizeram dela a maior maxixeira do seu tempo. Sua obra é reconhecidamente a expressão mais autêntica do maxixe, embora nunca usasse esta rubrica no momento de editar uma música. Evitava um desastre comercial, pois assim nenhum pai de família se dignaria a comprá-la e nenhuma mocinha ousaria a executá-la.

A posterior denominação nas partituras do *Corta-Jaca* para piano de “tango” ou “tango brasileiro” provavelmente está ligada a este “desastre comercial”, uma vez que o maxixe era um gênero ligado às camadas mais populares da sociedade, sendo alvo de preconceito pelas elites e pela classe média em formação e consumidora de partituras. Em

geral, as edições para piano de maxixes “vinham camufladas, como polca, dobrado, choro, samba, e principalmente como tango; mas como maxixe, quase nunca”. (MARCÍLIO, 2009, p. 50)

O *Gaúcho* conquistou popularidade no Rio de Janeiro e foi gravado por vários artistas da época como o duo Pepa Delgado e Mário Pinheiro e também por Os Geraldos, ambas as gravações entre 1904 e 1907⁸. Entre 1908 e 1912, a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro também gravou a música, além do Grupo Chiquinha Gonzaga “uma formação típica de choro” que era composto, além da compositora, por “Artur Nascimento (Tute) no violão, Nelson dos Santos Alves no cavaquinho e Antonio Maria Passos na flauta” (DINIZ, 1999, p. 178), isto só para citar alguns exemplos. A música também era comumente executada nos “cafés-cantantes” ou “chopes-berrantes”, casas de entretenimento da população carioca que quase sempre contava com um piano e onde se privilegiava o repertório popular nacional.

Um acontecimento interessante e muito citado em relação ao *Corta-Jaca* é sua execução no Palácio do Catete, então sede do governo nacional, pela primeira dama Nair de Teffé, em 26 de outubro de 1914, o que gerou polêmica e críticas pelos opositores do então presidente da república, o Marechal Hermes da Fonseca. Este fato eternizou o discurso do senador Rui Barbosa que além de criticar a execução da música em uma recepção presidencial a desqualificou como “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba” (DINIZ, 1999, p. 205). A primeira dama tocou o *Corta-Jaca* ao violão em um arranjo feito pelo seu ex-professor, o músico Emílio Pereira. Para comemorar o centenário deste acontecimento, o site Chiquinha Gonzaga encomendou a músicos das mais diferentes gerações e formações versões do *Corta-Jaca* que estão disponíveis em seu endereço eletrônico.

A escolha da obra para ser utilizada neste trabalho se justifica pelo fato de ela ser uma das músicas mais conhecidas da maestrina e provavelmente a que mais recebeu gravações e versões. No site Chiquinha Gonzaga, como mencionado acima, encontramos quinze versões encomendadas especialmente para o centenário do caso do Palácio do Catete. Já o site Discos do Brasil aponta mais de trinta gravações e isso sem contar serviços de *streaming* como o *YouTube* e *Spotify* (não é nosso interesse fazer um levantamento total do número de gravações). O interessante nestas versões, para nós, é o fato da música quase sempre ser gravada com arranjos diferentes do que o que consta na partitura para piano. Isto pode ser explicado, a princípio, pelo fato de músicos de diferentes instrumentos e em diferentes

⁸ As datas das gravações são informadas por DINIZ (1999).

formações instrumentais terem realizado estas gravações. Além disso, o *Corta-Jaca* se tornou um clássico do repertório instrumental nacional, sendo tocado em rodas de choro e em contextos diversos de música instrumental que privilegiam a liberdade em relação ao material musical. Além desta justificativa, soma-se o fato da música pertencer ao repertório do autor deste trabalho e já tendo recebido por ele um arranjo para piano solo.

1.1.3 Critérios para a escolha das versões

A escolha das versões analisadas neste trabalho ocorreu inicialmente por meio de uma busca nas plataformas digitais *Spotify* e *YouTube* com o objetivo de se conhecer o maior número possível de gravações disponíveis. Podemos enfatizar a grande quantidade de material encontrado, incluindo fonogramas (assunto que será discutido adiante) e registro de apresentações em vídeo. Além das plataformas digitais citadas, procuramos também em blogs e sites pessoais de colecionadores de discos, sendo que um site em especial foi de grande valor a nossa pesquisa: Discos do Brasil – Uma discografia brasileira, da jornalista e musicóloga Maria Luiza Kfourri.

Após a audição das versões encontradas, chegamos a um critério inicial para a escolha dos fonogramas: versões que fossem feitas por pianistas ou que tivessem o piano como instrumento de atuação destacada. Como visto, o *Corta-Jaca* recebeu mais de uma versão da própria compositora em ocasiões diferentes e também de vários músicos à época de sua composição, o que proporcionou a divulgação da música ao longo do tempo para formações instrumentais variadas. Dessa forma, é comum encontrarmos versões para formações tradicionais de choro, os “regionais” (ALMEIDA, 1999, p.29), formações camerísticas e de jazz (como trio com piano, baixo e bateria por exemplo). Ou seja, desconsiderando as versões que incluem canto, por não serem foco de nosso trabalho, podemos elencar várias formações instrumentais em que o *Gaúcho* ganhou terreno e isto tem reflexo até os dias de hoje. Sendo o autor deste trabalho pianista e interessado em práticas de arranjo aplicadas ao piano, este primeiro critério de escolha das versões encontra aí sua justificativa.

Em um momento posterior chegou-se ao segundo critério de escolha: versões que dialogassem com gêneros de música popular instrumental improvisada, ou seja, que permitissem certo grau de liberdade aos músicos na execução delas e que apresentassem seções próprias de improvisação⁹. Neste sentido, versões integralmente determinadas na

⁹ Estamos considerando improvisação como a criação de materiais musicais no momento, ou sem estarem determinados, a partir de alguns elementos já definidos, como harmonia, forma e ritmo.

escrita ficaram de fora da triagem. Justificamos este segundo critério pois a música popular improvisada também é o campo de trabalho do autor deste trabalho. Chegamos então a versões de três artistas: (1) Antonio Adolfo no CD *Chiquinha com Jazz*, de 1997, lançado pelo selo Artesanal/Kuarup; (2) Leandro Braga no CD *A Música de Chiquinha Gonzaga*, de 1999, lançado pela gravadora CID; e (3) Grupo Lá do B no CD *Mistura Brasileira*, de 2017, lançado pelo selo *Maximus Music*, sendo que esta última foi lançada com a pesquisa já em andamento e foi, dessa forma, escolhida em um momento posterior às demais. Com estas escolhas, temos a oportunidade, também, de analisar uma pequena parte do trabalho de três artistas em diferentes fases, desde reconhecidos no mercado musical até músicos em um momento inicial da carreira.

1.1.4 Sobre os intérpretes e suas versões

A seguir, apresentaremos um breve histórico da carreira de cada um dos artistas responsáveis pelas versões escolhidas para as análises. Não é nossa intenção fazer um levantamento completo acerca do trabalho artístico dos mesmos, apenas um panorama geral para melhor compreensão da relação deles com a música que é nosso objeto de estudo e com as práticas de música popular.

1.1.4.1 Antonio Adolfo e o *Corta-Jaca*

Antonio Adolfo (Rio de Janeiro, RJ, 1947-) é pianista, compositor, arranjador, produtor musical e professor de música. Tem, desde a década de 1960, uma atuação bem abrangente como músico profissional. Possui uma extensa discografia com mais de 25 LPs e CDs lançados, sem considerar participações em trabalhos de outros artistas e, desde 2014, vem sendo indicado com frequência ao Grammy Latino. Já foi ganhador de vários prêmios no Brasil e no mundo, incluindo o segundo lugar no Festival Internacional da Canção (FIC) em 1969 e o primeiro lugar no mesmo festival em 1970. Como compositor, algumas de suas obras mais conhecidas são *Teletema*, *BR-3* e *Sá Marina*, todas em parceria com Tibério Gaspar. Acompanhou vários nomes de reconhecimento da música brasileira como Elis Regina, Milton Nascimento, Leny Andrade e Carlos Lyra e, durante os anos 1960, liderou o trio 3-D que participou de vários shows de bossa nova e jazz no Brasil.

Em relação ao seu trabalho como educador, atua como professor de música desde a década de 1970 e em 1985 fundou o Centro Musical Antonio Adolfo no Rio de Janeiro.

Possui, ainda, uma ampla lista de livros didáticos publicados como *O Livro do Músico* (Lumiar Editora, 1989), *Harmonia e Estilos para Teclado* (Lumiar Editora, 1994) e *Arranjo, um enfoque atual* (Lumiar Editora, 1997). Fundou, em 1977, o selo Artezanal para a produção de música independente tendo lançado no mesmo ano o LP *Feito em casa* (Artezanal, 1977).

Ao olharmos para a discografia de Adolfo, podemos notar um diálogo frequente com a obra de outros compositores nacionais e em especial com dois pianistas: Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. A obra do compositor de *Odeon* foi tema dos discos *Os Pianeiros - Antônio Adolfo abraça Ernesto Nazareth* (Artezanal, 1981) e *Rio, Choro, Jazz...* (AMM Music, 2014). Já Chiquinha Gonzaga foi homenageada em dois lançamentos de Adolfo: *Viva Chiquinha Gonzaga - Antônio Adolfo abraça Chiquinha Gonzaga* (Artezanal, 1985); *Chiquinha com jazz* (Artezanal/Kuarup 1997), além da coletânea *Sempre Chiquinha* (Artezanal/Quarup, 2000) na qual também teve participação. A obra dos dois compositores ainda recebeu versões de Adolfo no disco *Antonio Adolfo abraça Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga* (Imagem, 1991).

Outra característica que se pode observar no trabalho de Adolfo é a realização de versões instrumentais dialogando com práticas de gêneros de jazz e outros gêneros de música brasileira, o que provavelmente reflete a atuação do pianista como músico de jazz e de música popular instrumental brasileira a partir da década de 1960, juntamente com seu trio e também acompanhando outros artistas. Entre essas práticas, podemos citar a reharmonização das músicas, inclusão de seções de improvisação, adaptação de obras concebidas originalmente para piano para outras formações como trio ou quarteto de jazz e escolha de ritmos de diferentes gêneros musicais em seus arranjos. Podemos encontrar estas características nos discos citados acima e especialmente em *Chiquinha com jazz* (Artezanal/Kuarup, 1997) que inclui a versão do *Gaúcho (Corta-Jaca)* que iremos analisar e em *Rio, Choro, Jazz...* (AMM Music, 2014).

Adolfo lançou sua primeira versão do *Corta-Jaca* no disco *Viva Chiquinha Gonzaga...* (1985) em estética de tango argentino e com a participação de Ubirajara Silva ao bandoneón. Esta versão foi trilha sonora do filme *Sonho sem fim* (Cinefilmes, 1986). Para viabilizar a realização de uma apresentação em São Paulo, Adolfo adaptou os arranjos do disco de 1985 para um trio incluindo contrabaixo e bateria. Segundo o pianista, o disco *Chiquinha com Jazz* foi concebido a partir desta adaptação dos arranjos do *Viva Chiquinha Gonzaga...*, (o repertório dos dois discos é o mesmo, inclusive) disco que inclui vários convidados. *Chiquinha com jazz* reúne onze músicas da compositora em versões instrumentais incluindo algumas bem conhecidas como *Ó Abre Alas*, *Lua Branca* e o próprio *Corta-Jaca*. A formação

instrumental do CD é piano (Antonio Adolfo), violão (Cláudio Spiewak), contrabaixo (Gabriel Vivas) e bateria (Ivan Conti, “Mamão”). Apesar das diferenças na formação instrumental, as versões do *Corta-Jaca* presentes nos dois discos possuem algumas semelhanças no material musical, mais precisamente na harmonia, e em uma prática conhecida como acordes em bloco que será amplamente discutida neste trabalho.

1.1.4.2 Leandro Braga e o *Corta-Jaca*

Leandro Braga (São José dos Campos, SP, 1955 -) é pianista, arranjador e compositor. Possui oito discos lançados, além de participação em outros como instrumentista e arranjador. Seu disco *Pé na Cozinha* (MP,B Discos, 1998) que apresenta composições próprias e algumas releituras rendeu a ele três prêmios *Sharp* (hoje Prêmio da Música Brasileira). Trabalhou com nomes importantes da música brasileira como Ney Matogrosso e Claudette Soares e tem participação constante em trilhas sonoras como instrumentista, compositor ou arranjador. Ao olharmos para sua discografia, nos deparamos com um trabalho que, além de incluir composições próprias, dialoga com obras de outros artistas, como é o caso dos discos: *Noel Rosa – Letra & Música – Johnny Alf & Leandro Braga* (Lumiar Discos, 1997); *A música de Chiquinha Gonzaga* (CID, 1999) que inclui sua versão do *Corta-Jaca* que iremos analisar; *Primeira Dama – A música de Dona Ivone Lara* (Carioca Discos, 2002) e *Fé Cega – A música de Milton Nascimento* (Universal Music, 2012).

O CD *A música de Chiquinha Gonzaga* foi lançado após Braga ter participado das apresentações de encerramento nos episódios da minissérie *Chiquinha Gonzaga* (Rede Globo, 1999) e contou com a participação da cantora Leila Pinheiro na faixa *Lua Branca*. O disco apresenta treze composições da maestrina em arranjos de Leandro Braga, além da música *Minha Cara Francisca*, em homenagem à compositora. Além de Leandro Braga ao piano o CD foi gravado por Adriano Giffoni (contrabaixo) e Zero Telles (percussão). A versão do *Gaúcho* que iremos analisar é para piano e percussão e apresenta elementos rítmicos de gêneros da América Central, popularmente conhecidos como “música latina”.

Além de sua própria versão do *Gaúcho*, Leandro Braga participou de outras duas gravações da música. Uma delas é de 1998 com arranjo de Sérgio Saraceni como parte da trilha sonora para o filme *Policarpo Quaresma – Herói do Brasil* (Vitória Produções Cinematográficas Ltda., 1998), baseado na obra literária *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. A outra está no CD *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - Henrique Cazes* (SESC São Paulo, 2003). O disco faz parte de uma série lançada

a partir de parceria entre a Fundação Padre Anchieta e o SESC São Paulo e a gravação original foi realizada em 1993 para o programa *Ensaio*, dirigido por Fernando Faro na TV Cultura de São Paulo.

De forma geral, podemos notar também no trabalho de Leandro Braga o diálogo com gêneros de música popular instrumental na realização de suas versões através das práticas já citadas acima como rearmonização, seções de improvisação, mudança de instrumentação e elementos rítmicos. São justamente a estas características, especificamente na sua versão do *Corta-Jaca*, que vamos dar destaque em nossa análise apresentada no Capítulo 2.

1.1.4.3 Trio Lá do B e o *Corta-Jaca*

O Trio Lá do B atuou entre 2013 e 2018 e era formado pelos músicos Elias Maria (clarinete, saxofone e flauta), Letícia Dias (piano) e Lucas Rogério (contrabaixo). Em seu primeiro CD, *Mistura Brasileira* (Maximus Music, 2017), o grupo gravou versões instrumentais de sambas e choros famosos dialogando com o vocabulário do repertório instrumental brasileiro. O trio possui uma formação que pode ser considerada camerística e constrói suas versões baseadas em arranjos e espaços para improvisação. No repertório estão compositores como Dorival Caymmi, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha.

Em relação aos integrantes do grupo, Elias Maria é formado pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS), fez parte de bandas sinfônicas como a de São Bernardo do Campo e Ribeirão Pires e da Banda Musical Lira de Santo André. Participou do grupo Katinguelê com o qual gravou quatro CDs, já tocou e gravou com nomes como Beth Carvalho, Neguinho da Beija-Flor e Alcione. Leciona no Conservatório Vila Mariana há 13 anos. Letícia Dias é bacharel em piano popular pela FAAM, foi professora de piano popular e teclado no Conservatório Vila Mariana durante seis anos e foi líder do Trio Lá do B. Lucas Rogério é formado na antiga Universidade Livre de Música (ULM, hoje EMESP) e atua como instrumentista há 18 anos. O músico também é professor de contrabaixo no Conservatório Vila Mariana e no Núcleo de Artes Musicais (NAM).

A versão do *Corta-Jaca* presente no CD *Mistura Brasileira* chama atenção já no início da audição por apresentar a introdução e a primeira seção da música na fórmula de compasso ímpar 7/8. No arranjo, para flauta, piano e contrabaixo, ainda há seções de improvisação, rearmonizações e mudanças rítmicas e melódicas que serão analisadas e apresentadas neste trabalho.

1.2 Discussão sobre alguns termos utilizados

Nesta parte do trabalho, iremos nos deter em termos que consideramos importantes a fim de delimitarmos o uso deles, bem como buscar melhor compreensão do campo de estudo que estamos pesquisando. Além das palavras *fonograma*, *versão* e *original*, iremos discorrer também sobre *tema* e *arranjo* e tentar relacioná-las com o termo *atualização*. Ressaltamos que não é nosso intuito encerrar as definições sobre os termos discutidos, mas sim dialogar com os autores que já os tenham desenvolvido e também contextualizar nossa pesquisa no campo da música popular.

1.2.1 O fonograma e a versão

Como já apontado na introdução, nossa análise acontece a partir de transcrições de fonogramas que são suportes comunicacionais para versões lançadas comercialmente. Nossa pesquisa está delimitada, dessa forma, no contexto da música popular urbana que tem no registro fonográfico o “eixo central da experiência musical”. Napolitano (2003, p.1) ainda chama a atenção para outra questão do mercado fonográfico, pois “aquilo que ouvimos no fonograma é o produto de uma série de agentes (...) que em linhas gerais expressam o caráter coletivo dos resultados musicais que se ouve num fonograma ou se vê num palco”. Estes agentes são todos os profissionais necessários para a realização de um fonograma ou mesmo de uma performance. Podemos citar: o compositor, o arranjador, os músicos intérpretes, os técnicos de som, os produtores artísticos e executivos, entre outros. De certa maneira, todos eles têm envolvimento com a produção e interferem diretamente no resultado fonográfico, o que confere ao fonograma esse caráter coletivo de criação.

No contexto do lançamento de versões na música popular, Nascimento (2016, p. 4) indica o fonograma como “uma atualização específica da música, que situa a composição nalgum ponto entre ela mesma e, muitíssimo variável, o que dela já se conheça”. O autor utiliza o termo atualização como sendo uma nova interpretação gravada e publicada de uma determinada música. Ou seja, o fonograma carrega também esse caráter de ser um dos responsáveis por atualizar uma composição, na medida em que novas versões são lançadas. Da mesma maneira, ele também dá continuidade às tradições de música popular no sentido que cada fonograma reforça ou atualiza uma ou mais tradições.

Segundo Chertudi citada por Polemann (2013, p.99), “chamamos de versão cada realização de um conto, seja ela registrada ou não; quer dizer, cada vez que se narra um relato

se produz uma versão” e que “é sabido que uma versão nunca é exatamente igual à outra (...) em seus elementos expressivos emocionais, como movimentos corporais, matizes de entonação, de tempo, etc.”¹⁰. Estas afirmações estão inseridas no contexto dos estudos da cultura folclórica porém, acreditamos que se relacionam com a música popular, pois, assim como o folclore, a mesma também reside na oralidade (mesmo que seja uma oralidade mediada por fonogramas). Para uma melhor compreensão do termo versão, buscamos por significados em alguns dicionários de língua portuguesa. No Aurélio, encontramos, entre outros, o seguinte significado para o verbete: “Maneira de contar, de interpretar um fato” e no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: “Forma que um documento, filme, arquivo, programa informático, etc. assume depois de introduzidas alterações”.

Podemos notar algumas relações entre as falas de Chertudi e os significados encontrados, principalmente no que diz respeito à existência de diferenças entre versões e que cada versão é uma manifestação de um fato. Conduzindo a discussão para o contexto da música popular, Cano (2011, p.58) diz que versão “é uma atualização em forma de nova gravação ou performance de uma canção ou tema instrumental que já tenha sido interpretado ou gravado anteriormente”. Para o autor, existem muitas razões para que se realize a versão de um tema, entre elas: (1) homenagem ou tributo a um autor, cantor ou banda; (2) comentário, crítica, análise ou recurso irônico; (3) função meta-textual; (4) estratégia comercial e, finalmente, (5) recurso de aprendizagem. Cano (2011, p.63) sugere, ainda, uma classificação de versão em três tipos, existindo a “versão que pretende ser o mais parecida com a base ou versão de referência” (termo que será discutido adiante); “a que transforma em maior ou menor medida, habitualmente para adaptá-la ao estilo do cantor ou banda” e, finalmente, “a que manipula tanto a estrutura básica da referência que a nova versão pode converter-se em um tema independente”. Ainda segundo o autor (2011, p.58), o reconhecimento de uma canção ou tema como versão de outra, em geral, supõe:

- 1) Que existe, pelo menos, uma gravação ou performance anterior conhecida e reconhecida socialmente; 2) que a canção se associa estritamente com o cantor ou banda dessa versão anterior e com sua respectiva cena musical; 3) que se constrói sobre o tema um particular sentido de pertencimento a esse cantor, banda ou cena e 4) que a nova versão introduz uma transformação, da intensidade que for, no espectro de significação da canção.

Como apontando por Cano, a nova versão introduz uma transformação no espectro de significado da canção. Na música popular, é comum e até esperado que novas versões sejam

¹⁰ As traduções são feitas pelo autor deste trabalho.

diferentes de suas predecessoras, mesmo que existam também versões muito parecidas por razões comerciais ou outras. Como visto, versão seria uma maneira de interpretar um fato e Salek (1998, p. 69) aponta que “a noção de uma boa interpretação pressupõe a capacidade do intérprete de acrescentar modificações à obra original, tornando a nova versão mais interessante que a primeira e assim sucessivamente, numa recriação contínua”. Passando para a música popular instrumental podemos inferir, inclusive, que é pouco comum o lançamento comercial de uma versão igual ou muitíssimo parecida com outra existente. Para citar um caso totalmente atípico, em 2014, a banda de jazz norte-americana *Mostly Other People Do the Killing* lançou o álbum *Blue* (Hot Cup Records), que é uma tentativa de reprodução literal do álbum *Kind of Blue*, de Miles Davis (Columbia Records, 1959), importante disco da história do jazz. Os músicos do grupo transcreveram e reproduziram cada nota do *Kind of Blue*, inclusive as improvisações. Nas palavras do baixista e líder do grupo, Moppa Elliott (entrevista à WYNC):

O primeiro ponto (...) com o qual os músicos e críticos parecem concordar - obviamente, nosso álbum *Blue* não é jazz (...) a característica definidora do jazz é a improvisação, e isso é, por definição, excluído desse projeto. Mesmo em um swing de *big band*, onde uma dúzia ou mais de músicos transcrevem partes cuidadosamente, há espaço para solos e variações de uma noite para a outra - a banda fica mais lenta, fica mais animada, sente-se triste. O *Blue* intencionalmente apaga tudo isso.

Sem querer nos deter nos conceitos de jazz, o que nos chama a atenção é o fato da improvisação e da liberdade de interpretação não estarem presentes neste trabalho do grupo. Este é um caso incomum no mercado fonográfico instrumental e, ainda segundo Elliott, o trabalho teve como intenção o aprendizado de vários aspectos do disco pelos membros do grupo, como o *swing* de cada músico por exemplo. O resultado enquanto lançamento comercial desagradou aos fãs da banda.

Como apontado então, o mais comum e esperado na realização de novas versões é que elas justamente apresentem diferenças de suas predecessoras, criando assim uma relação de associação com um intérprete, e por vezes também um arranjador, e sua versão. Essa nova versão estaria inserida, segundo Nascimento (2011, p.30), em uma “rede interpoética” que “constitui-se de toda *concriação* que há em torno de uma canção ou tema instrumental, da criação coletiva em um fonograma, ao coletivo de fonogramas da obra que pode surgir no tempo”. A partir destas discussões a respeito das diferenças e de uma rede de interpretações, nos perguntamos: qual seria, então, a atividade responsável pela alteração em uma versão na música popular? Além da interpretação que está ligada a uma maneira de tocar determinado

material musical, apontamos o arranjo, atividade estruturante da música popular e que permite realizar mudanças no material musical de uma obra. E ao falarmos em mudanças, julgamos necessária a discussão sobre a existência de um original no contexto da música popular, o que será tratado a seguir.

1.2.3 O original e a obra

Como visto a partir do trabalho de Cano (2011), para o reconhecimento de uma canção ou tema instrumental como versão é necessário que exista pelo menos outra gravação ou performance conhecida socialmente da mesma obra. O *Corta-Jaca*, nosso objeto de estudo, trata-se de uma música que já recebeu muitas versões. A própria compositora a escreveu em versões para os teatros de revista, transcrição para piano, para canto e piano e para pequena orquestra. Podemos considerar também as gravações da época, inclusive a do grupo Chiquinha Gonzaga, bem como as várias versões que a música continua recebendo até hoje. Seria possível ou mesmo necessário definir uma versão original do *Corta-Jaca* a fim de tomarmos como referência para às análises que iremos realizar?

Quando o assunto é música erudita, o original de uma obra normalmente está contido em uma partitura. O tipo e a quantidade de informações nesta partitura podem variar de acordo com a época da história da música, mas o fato é que, à exceção de obras do século XX que contemplam a contribuição do intérprete, por exemplo, o material musical básico está escrito e encerrado no papel. Notas, ritmos, forma e até mesmo dinâmicas, articulações e outros aspectos musicais estão anotados e definidos como sendo o original de uma música. Já na música popular, a questão não parece ter a mesma resolução, uma vez que não podemos simplesmente “tomar emprestado” da música erudita o conceito de partitura como original de uma obra. Salek (1998, p.69) aponta que “...na música popular em geral, de tradição eminentemente oral, a partitura tem muito mais o papel de descrever o que seria o esqueleto básico da peça e não propriamente de estabelecer verdades imutáveis para a performance”. Podemos inferir, então, que a discussão do original na música popular se distancia da música erudita, uma vez que a alteração por parte dos intérpretes dos elementos musicais em uma versão considerada original é comum e até esperada na realização de uma versão.

Neste ponto podemos tecer rapidamente uma discussão sobre a implicação do termo obra musical em nosso campo de estudo, a música popular. Não pretendemos nos aprofundar, pois a discussão está fora do escopo deste trabalho. Cupani (2006, p. 114) aponta que o conceito da obra musical tradicional “figura a música enquanto ‘produto’: um objeto

autônomo, inteiramente acabado, cuja forma definitiva e fechada é dada por uma partitura a qual se deve total fidelidade, para que a sua execução esteja de acordo com a intenção do compositor”. Ao mesmo tempo, a autora pontua que esse conceito tem sido usado fora do seu contexto original, o que resulta que “hoje enquadramos qualquer forma de produção musical em termos de obra” (CUPANI, 2006, p. 108). Devido a vários fatores como a coletividade presente na produção do fonograma, a liberdade interpretativa e a oralidade presentes na música popular, preferimos também não inserir o conceito de obra tradicional neste contexto, assumindo que o mesmo possui particularidades e distinções da música de concerto, ambiente em que o termo obra se consolidou. Assim sendo, todas as vezes que utilizarmos a palavra “obra”¹¹ neste trabalho será como sinônimo de composição ou peça e não no sentido apontado acima.

Paulo Aragão (2001, p.17-18) aponta a dificuldade do reconhecimento de uma “instância de representação do original” na música popular uma vez que “na maior parte das vezes o compositor não determina a priori (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução”. Nota-se que esta realidade tem ligação direta com o processo de produção do fonograma, acima citado, que envolve o trabalho de vários profissionais. Se o compositor não determina todos os elementos musicais, as contribuições do arranjador, dos intérpretes e demais agentes que estão registradas no fonograma também devem ser incluídos nesta instância de representação do original de uma obra?

Neste sentido, Aragão (2001, p. 18) classifica o original no contexto da música popular comercial como “virtual” que seria passível de realização “justamente porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um arranjo”. Na relação de transmissão do material musical entre compositor, arranjador e intérprete, o autor aponta também a necessidade da existência de originais práticos que seriam formas de transmissão deste material contido no original virtual para os demais agentes do processo. O original prático seria a materialização do original virtual que irá receber o arranjo, podendo ser uma gravação informal do tema ou do tema com um acompanhamento harmônico ou, ainda, uma partitura com a melodia ou melodia e cifra ou com outras indicações que o compositor desejar.

A música, fonograma ou performance, seria realizada a partir deste original virtual, ainda em potencial, por meio da ação dos demais agentes que atuam no processo da música

¹¹ Cano (2011, p. 67) aponta que “as diferentes interpretações da mesma música são todas manifestações da mesma obra”.

popular e teria o arranjo como atividade inerente a este processo. Indo além, Aragão (2001, p.19) aponta a não existência de uma versão original na música popular, mas sim, de um arranjo original:

É como se na música popular não houvesse uma ‘instância de representação do original’, mas sim uma ‘instância de representação do arranjo original’. Essa ‘instância’ se daria não através de um único meio, como a partitura na música clássica, podendo ocorrer também através da oralidade ou de uma gravação, por exemplo — supondo nesses casos já a ação de um intérprete e uma execução. A partir daí novos arranjos poderiam ser elaborados...

A partir da discussão do original virtual proposto por Aragão, iremos considerar então o arranjo como atividade responsável pela estruturação de toda versão de música popular, seja uma performance ou fonograma. O que, em outras palavras, significa dizer que mesmo a primeira versão de uma música é constituída de arranjo, o que contradiz alguns pensamentos correntes que consideram a existência de uma versão original e as demais enquanto arranjos. Assim sendo, vamos adotar o termo “arranjo original” para nos referirmos a uma primeira publicação de uma música que contempla o original virtual materializado e realizado através do arranjo, seja ela em partitura ou em fonograma. Partindo do princípio que a versão atualiza a obra, consideramos então que essa atualização pode acontecer a partir do arranjo, uma vez que estamos considerando que o mesmo é necessário para a realização da música popular.

Ainda para fomentar esta discussão, trazemos também a visão de Cano (2011, p.62) que apresenta o “original genético”, “original cronológico” e “original legal”. O primeiro seria “a música tal qual seu autor a concebeu, enquanto o segundo seria a “primeira versão gravada e sua autoridade é coletiva, pois é resultado do processo de produção de uma gravação”. Podemos notar a relação entre “original genético” e “original virtual” bem como a de “original cronológico” com “arranjo original”. Já o “original legal” serviria a questões judiciais para que se determine “entre duas canções qual é original e qual é a versão, cópia ou plágio”. No Brasil, a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 em seu Título I, das disposições preliminares, no artigo 5º, inciso VIII classifica a obra, entre outras, em inédita, originária e derivada. Considerando o conceito de original como “escorregadio”, Cano (2001, p.61-62) propõe o termo “versão de referência” para denominar uma gravação ou performance que em determinado momento e com um determinado fim se usa como modelo para comparar com outra versão. Diz o autor:

[...] o original não é mais do que um universo de significados construídos socialmente em torno de uma canção de base ou versão dominante ou versão de referência dentro de uma audiência específica que são válidos para esta audiência e não deve necessariamente coincidir com a autoria real nem com a ordem cronológica das gravações ou performances (CANO, 2011, p.62).

O autor coloca a existência da referência, inclusive, como condição *sine qua non* do fenômeno da versão. Sem querer entrar nesta discussão em específico, além de considerar o “arranjo original” como primeira publicação de uma música, cremos ser apropriado também adotar o conceito de “versão de referência”, pois não necessariamente um intérprete pode realizar sua versão a partir do arranjo original. A questão da definição do original é discutida também por Nascimento (2016, p. 3) que trata da “rede de interpretação” que é “inaugurada com a comunicação original” e é “tão complexa quanto significativos forem o número de atualizações (novas interpretações gravadas e publicadas)”. O autor diz ainda que “a fixação do original de uma música não nos parece tarefa fácil e talvez nem seja possível ou interessante fazê-lo”.

Retornando à pergunta feita no início desta parte do trabalho, apontamos que não é necessário definir uma versão original, entre as muitas existentes, de nossa música objeto de estudo. A partir do que foi discutido até o momento, vamos considerar a partitura do *Gaúcho* integrante da peça *Zizinha Maxixe* como sendo o arranjo original da música, uma vez que é o primeiro em ordem cronológica e a transcrição da mesma para piano como nossa versão de referência que irá servir de base às análises que iremos realizar. A escolha da versão de referência se justifica pelo fato de que vamos nos deter em versões instrumentais da música e também por esta partitura ter sido bastante difundida entre os estudantes de piano sendo inclusive reeditada e publicada no acervo do site Chiquinha Gonzaga.

Como uma forma de dar objetividade à utilização da versão de referência, iremos extrair um tema a partir da mesma. O tema é um termo muito utilizado nas práticas da música popular instrumental improvisada. É comum os músicos desse ambiente se referirem a uma música utilizando simplesmente a palavra tema, o que pode ser decorrência da liberdade criativa que se pratica no meio, com arranjos construídos “no momento” ou improvisados. A esse respeito, Schuller (2006) aponta que “toda ‘performance’ de jazz constitui uma forma de arranjo, na medida em que é improvisada e constantemente renovada; quer dizer, os ‘performers’ rearranjam o material básico a cada nova variação e forma”. A seguir, algumas considerações sobre o uso da palavra tema neste contexto.

1.2.4 O tema enquanto original virtual

Madoery (2005, p.85) aponta o tema como a unidade básica de constituição de uma música, sendo que o mesmo “se vincula à sequência de alturas e alguns traços rítmicos” e corresponde “ao que o ouvinte não deixa de reconhecer por mais que se apresente de outra maneira”. Podemos considerar então que o conceito de tema, neste caso, está diretamente relacionado com a melodia¹² e que esta seria a responsável por estabelecer e definir uma música. Polemann (2013, p. 100) diz que uma versão “seria a música como resultado do tema + arranjo + interpretação...”. Segundo, Hatch (2002, p.22):

Os músicos de jazz podem tocar um tema em qualquer clave¹³, usando uma variedade de ritmos e harmonias alteradas que eles introduzem enquanto tocam a composição. A improvisação se faz ao redor do tema, que normalmente é tocado “direto” (sem muitos adornos improvisacionais) no começo da composição, depois passa por improvisações e, finalmente, é retomado e tocado novamente como a conclusão.

O uso da palavra tema neste contexto já parece incluir então uma situação de performance na qual é esperada certa liberdade criativa, não sendo necessário tocar a música fazendo referência a um determinado arranjo, pois o mesmo vai ser construído a partir de breves combinações anteriores à performance e com o que acontecer durante a própria performance. No caso da realização de uma gravação de música popular instrumental improvisada, o que temos comumente é uma situação como a descrita acima por Hatch, porém com um controle maior do arranjo, seja por decisões do líder do grupo (considerando gravações que envolvem mais de um músico) ou por decisões coletivas ou ainda fruto do trabalho de um arranjador externo ao grupo.

Entendemos que o tema, neste sentido, dialoga com o conceito de “original virtual” de Aragão, pois se encontra em um patamar de virtualidade, potencial, carecendo de um arranjo e/ou execução para se materializar ou atualizar. Deleuze (1996, p.51) discute a relação entre a atualização e o virtual apontando que “o atual é o complemento do produto, o objeto da atualização, mas esta não tem por sujeito senão o virtual. A atualização pertence ao virtual. A atualização do virtual é a singularidade, ao passo que o próprio atual é a individualidade

¹² Creemos que esta relação entre melodia e tema é propícia para o estilo da composição que estamos analisando. Todavia sabemos que para alguns estilos e gêneros outros elementos musicais devem ser considerados na elaboração de um tema, como a harmonia de determinadas músicas por exemplo.

¹³ A palavra “clave” provavelmente está sendo utilizada no sentido de uma célula rítmica predominante no acompanhamento.

constituída”. Estamos considerando, portanto, uma atualização como sendo o resultado desta articulação entre tema e arranjo, ou seja, cada atualização seria um atual específico de um mesmo virtual. O atual seria a versão, enquanto o virtual estaria relacionado com o tema.

Optamos por definir, dessa forma, um tema para o *Corta-Jaca* que será estabelecido principalmente a partir de nossa versão de referência, mas também a partir de outras versões que julgamos importantes para a consolidação do mesmo. Apesar da definição de Madoery considerar prioritariamente a melodia na constituição do tema, julgamos importante também o estabelecimento de uma harmonia e uma disposição formal nele. Iremos utilizar este tema como um dos polos de comparação com as versões que estamos analisando com o objetivo de tentar facilitar o entendimento de como o arranjo estruturou cada versão. Não temos, todavia, a pretensão de encerrar as possibilidades de um tema para a música e também não é nosso intuito considerar que os músicos envolvidos nas versões trabalharam exatamente dessa forma, a partir de um tema. O que pretendemos é elaborar uma referência mais ou menos “despida” de arranjo para servir de base para as análises das versões escolhidas. Até aqui, observa-se a recorrência à palavra arranjo, vamos então tratar brevemente sobre ela no contexto da música popular.

1.2.5 Considerações sobre arranjo

Ao pesquisar o termo arranjo em produções acadêmicas nacionais, percebemos que há um esforço em conceituar e delimitar a atividade, principalmente na música popular. Notamos também um consenso de que o termo pode deter mais de um significado ao invés de um definitivo, visto a pluralidade de atividades que engloba. Entre alguns trabalhos analisados – e considerando que não é nosso objetivo fazer um levantamento total das produções referentes ao assunto – pudemos notar a escuta comparada de versões de uma obra como uma espécie de condição de existência para a atividade arranjo. Muitas definições encontradas pressupõem a existência de uma obra considerada original e de pelo menos uma versão que pode ter no arranjo um fator de diferenciação em relação à primeira. Todavia, nos deparamos com trabalhos em que as postulações sobre o arranjo na música popular estão mais desenvolvidas e que nos serviu de base para as discussões contidas neste capítulo, a exemplo de Aragão (2001), Nascimento (2011) e Polemann (2013).

No contexto da música erudita, parece haver um consenso sobre o significado do termo bem como da existência de uma obra considerada original que, como já discutido, na maioria das vezes está definida em uma partitura. A partitura seria, então, um dos polos de

uma comparação com uma versão que apresenta um arranjo. Neste caso, arranjo define, entre outras, situações em que pode haver mudança de orquestração. Estas podem acontecer por adaptações no material musical devido a particularidades dos instrumentos utilizados ou por acréscimo de uma marca estilística do arranjador, ou ainda uma situação de elaboração de uma versão comercial de uma obra. Neste último caso, entrariam as reduções de grades orquestrais, versões para canto e piano, versões facilitadas, entre outras, sendo que alguns desses casos, como reduções orquestrais, poderiam ser considerados transcrições¹⁴, fato que demonstra a ocorrência de uma linha tênue entre transcrição e arranjo.

De forma geral, esta realidade pode ser mais observada no ambiente da música erudita, que considera a partitura como original e o arranjo ou a transcrição como etapas não obrigatórias na realização de uma obra. Arranjo ou transcrição seriam, então, atividades relacionadas com a realização de versões de certo modo “derivadas” de uma obra original e com finalidades distintas. Como nosso foco de pesquisa está na música popular, iremos discutir a seguir algumas possibilidades para a atividade arranjo neste âmbito.

1.2.5.1 Arranjo na música popular

Como vimos, neste trabalho iremos adotar a premissa que todo fonograma popular é constituído de arranjo, mesmo em uma primeira gravação. O conceito de original virtual proposto por Aragão outorga ao arranjo a condição de processo inerente à dinâmica da música popular, uma vez que por muitas vezes ele é necessário para estruturar a composição que será gravada ou executada. Essa estruturação da música se faz por meio de um conjunto de escolhas, decisões e atitudes tomadas pelo arranjador a partir de sua intenção estética e, algumas vezes, comercial, realizadas por ferramentas ou recursos específicos a que, neste trabalho, vamos nomear como *práticas de arranjo*¹⁵.

Mas afinal, qual seria o papel do arranjador? Ian Guest (em depoimento para o site Vittor Santos) diz que:

¹⁴ A esse respeito ver Barbeitas (2000).

¹⁵ Em métodos de arranjo, livros não acadêmicos, como o de Ian Guest (1996) e o de Carlos Almada (2000), encontramos o termo “técnicas de arranjo”. Todavia cremos que a palavra técnica esteja relacionada com a “competência funcional para se realizar atividades musicais específicas” (FRANÇA, 2000, p.52) e não com uma ferramenta ou recurso de arranjo que neste trabalho iremos denominar práticas de arranjo.

Arranjo musical é a alta expressão da combinação de dois polos do comportamento humano: espontaneidade e racionalidade. Preparar uma música para ser tocada por determinados instrumentistas é atitude da mais absoluta descontração para alcançar o som da interpretação, potencializando os elementos que a música oferece. Para isso, é necessário, entretanto, o conhecimento formal, algo como engenharia.

No Brasil, a atividade arranjo começa a obter status de profissionalização principalmente a partir de 1927 com a chegada do sistema elétrico de gravação e a posterior entrada de gravadoras internacionais como a *Columbia* e a *Victor*. Aragão (2001, p.2-3) aponta que, nesta época, “as gravadoras se direcionam para atender aos interesses de um mercado cada vez mais amplo e variado, patrocinando a criação de inúmeros conjuntos e orquestras voltados para os mais diversos gêneros” e que esse tempo representa “o momento em que o arranjo começa a se consolidar como uma atividade legitimada e independente na dinâmica de produção musical popular”. Em sua pesquisa, Aragão (2001, p. 112) analisa o trabalho de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973) em seu primeiro emprego fixo de arranjador, na gravadora *Victor*, e aponta “o pioneirismo a ele atribuído na criação de um estilo de arranjo brasileiro”. Zan (1996, p.40) diz que a gravação elétrica favoreceu “a projeção de arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnatalli que criaram estilos de orquestração que se converteram em componentes importantes da linguagem da música popular brasileira”. Acontece, no senso comum, certa associação do termo arranjo com uma roupagem orquestral. Acreditamos que tal associação pode ser estar relacionada com a estética das canções a partir desta época, uma vez que o tratamento orquestral¹⁶ foi bem explorado em gravadoras e rádios a partir da época citada.

Uma questão latente em relação à prática é o limiar existente entre arranjo e composição. Segundo Riddle (1985, p.4), “um arranjador ocupa, na música, aquela mudança - quase indefinível - entre um orquestrador e um compositor. Um arranjador habilidoso precisa ser ambos”. Dois autores de métodos de arranjo bem divulgados e utilizados no Brasil concordam na existência da relação entre arranjo e composição. Almada (2000, p.17) diz que “o estudo do arranjo muito tem a ver com o da composição: ambos dependem de matérias teóricas fundamentais: a harmonia, o contraponto, a morfologia e a instrumentação...”. E Guest (1996, p.8), discorrendo sobre o conteúdo de seu método, diz que “sendo o arranjo essencialmente um processo criativo, com todas as características da própria composição, o espírito criativo é indispensável ao executar a maioria dos exercícios...”. Segundo Lima

¹⁶ Aragão (2001, p.53) aponta que “a atribuição do termo ‘orquestra’ nos selos dos fonogramas se dava a partir de critérios muitas vezes incomprensíveis, aleatórios, sem nenhuma preocupação no estabelecimento de uma correspondência entre as diversas formações instrumentais aludidas”.

Junior, (2003, p. 18), “estabelecendo um paralelo entre as duas atividades, a da composição e a do arranjo, verifica-se que a única distinção entre as duas é a concepção da ideia ou ainda, o *insight*.” É que tanto o compositor quanto o arranjador “têm que lidar com questões tais como planejamento formal, tratamento textural, uso de técnicas de variação, exploração adequada do meio escolhido, etc.”. Já Nascimento discute sobre esta relação traçando um paralelo entre a composição erudita e o arranjo popular, uma vez que além de compor o motivo, ou “germe” de uma obra, o compositor erudito também é responsável pelo desenvolvimento e orquestração deste motivo. Processo que se pode observar na música popular dividido entre compositor, responsável pela ideia inicial, e arranjador, responsável pelo desenvolvimento, orquestração etc. Nascimento (2011, p.19) ainda diz que:

Considerando que na música popular o compositor raras vezes chega a desenvolver e registrar por escrito suas ideias integralmente, sua obra permanece um tanto potencial, aberta a novos arremates. O papel fundamental do arranjador é o de promover esse arremate na obra de música popular. Sim, muitas vezes há uma face ‘arranjador’ nos intérpretes de música popular, cantores e instrumentistas.

Precisamos discorrer sobre esta linha, também tênue, indicada por Nascimento existente entre intérprete e arranjador na música popular. O autor (2011, p.55) exemplifica que “um segundo arranjo para uma obra revela uma outra posição do arranjador, que se inclina menos ao compositor e mais ao intérprete”. Nascimento estaria relacionando o arranjo de uma primeira gravação mais à composição e arranjos de versões mais à interpretação. Esta visão levanta um questionamento: arranjo seria uma forma de interpretação? Neste contexto, podemos citar Szendy (2001) dizendo que “o arranjador é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra musical”. Nos parece coerente inferir que o arranjo seria uma forma de interpretar uma obra, todavia estamos pesquisando música popular, uma arte coletiva na maioria das vezes. Nesse sentido, não seria só a “escuta” do arranjador que definiria o produto final, a versão, mas também a dos intérpretes e demais agentes envolvidos no processo. Iremos discutir mais sobre isto adiante.

Considerando que não são em todos os trabalhos que há a presença de um arranjador, o intérprete que irá realizar uma versão pode assumir a função do arranjo. Este caso é de nosso especial interesse, pois ele é comum no contexto da música popular instrumental em que os muitas vezes os próprios intérpretes realizam o arranjo da versão que irão gravar ou fazer uma performance. De forma geral, podemos observar a existência de uma linha tênue nesta relação entre intérprete e arranjador bem como entre arranjo e composição. Destacamos que não é nosso intuito encerrar a discussão nem as definições para a atividade, mas sim

tentar entender as relações pertencentes ao arranjo na música popular e fomentar o assunto para futuros estudos. A seguir, discutiremos algumas possibilidades de classificação para a atividade arranjo que podem ajudar nestas discussões bem como na nossa pesquisa em geral.

1.2.5.2 Tipos de arranjo

A partir da consulta à bibliografia sobre o assunto, encontramos basicamente dois critérios de classificação para a atividade arranjo: (1) grau de interferência do arranjo em parâmetros composicionais da obra e (2) grau de predeterminação de elementos musicais por parte do arranjador. O primeiro critério exige uma contextualização a partir das premissas que adotamos nesta pesquisa, pois em se tratando de parâmetros composicionais da obra estaríamos partindo do princípio da existência de uma obra original na música popular, enquanto que o conceito que vamos adotar é o do “arranjo original” a partir de um original virtual.

A partir das definições encontradas no dicionário Grove, Aragão (2001, p.24) aponta de um lado “os arranjos que mantêm as características do original (ou de um outro arranjo considerado original)” e de outro lado “as recriações, arranjos com elementos inteiramente novos em relação ao original (ou a todo o conjunto de possibilidades de original)”. Seguindo uma linha de pensamento semelhante, Jardim (2016, p.48) divide o termo em “arranjos convencionais” que “atendem mudanças de meio e adaptações” sem que o arranjador tenha a preocupação de interferir em parâmetros composicionais da obra e em “arranjos autorais” “que informam elementos que se tornam significativos na apreensão perceptiva”. O autor ainda expande este último conceito em duas subdivisões: (1) arranjo que contribui estruturalmente para o discurso musical e (2) o arranjo passa a ser informação indissociável de determinada canção tanto para a versão original quanto para releitura. Lima Junior (2003, p.24) aponta o tipo de arranjo “que preserva as características originais de melodia, harmonia e ritmo” em contraposição com “aquele que transforma elementos do original através de técnicas de variação”. Em seu trabalho, pode-se perceber ainda um esforço em diferenciar arranjo e transcrição, o primeiro como sendo ligado à prática composicional e o segundo como sendo adaptação a um novo meio sem mudança da essência composicional.

Nestes casos envolvendo comparação, seria necessário partir, então, de uma versão considerada original, o que traria um problema de ordem metodológica uma vez que, como já apontamos, não podemos considerar uma partitura como original de música popular. Se tomarmos um fonograma como original, o problema seria o seguinte: quais elementos

musicais poderíamos incluir na representação do original de uma música? A melodia, talvez, e também uma harmonia básica que atenderia às funções harmônicas da melodia? Alguma introdução ou outro elemento que tenha se tornado muito característico da versão original? O ritmo da mesma? A partir desta problemática, vamos reafirmar nossa opção de considerar a existência de um arranjo original e de uma versão de referência como unidade de comparação no contexto da música popular instrumental. Contudo, a visão apresentada no parágrafo anterior pode ser útil em uma comparação entre arranjos de uma mesma obra.

Nascimento (2011, p. 60) apresenta uma classificação de arranjo a partir de três aspectos: (1) quanto “a elaboração poética”, podendo haver neste item o “Arranjo Inaugural, Arranjo de Interpretação e Arranjo de Releitura”, (2) quanto ao grau de predeterminação, podendo haver o arranjo “Instantâneo, aberto e determinado” e (3) quanto ao meio fônico, podendo haver neste último, “Arranjo para instrumento Solo, Camerístico e Orquestral”. Podemos notar um diálogo entre “arranjo original” proposto por Aragão e “arranjo inaugural” proposto por Nascimento: ambos podem se referir ao arranjo da primeira versão publicada de uma música. Nesse sentido, podemos inferir na concordância dos dois autores na ocorrência da atividade arranjo mesmo em uma primeira gravação ou publicação. O “Arranjo de Interpretação” seria, segundo Nascimento (2011, p.56), o que traz uma “abordagem alternativa, que continua referenciada no original, mas em cujas modificações apareçam diferenças de alcance tão somente estilístico, de uma assinatura pessoal” enquanto que o “Arranjo de Releitura” estaria no “sentido de meta-composição como nova proposição consequencial. Nesse tipo podemos observar uma tensão poética, um conflito criativo”. Podemos notar que arranjo de interpretação estaria para a classificação de versão que segundo Cano (2011, p.58) “a que transforma em maior ou menor medida, habitualmente para adaptá-la ao estilo do cantor ou banda” e “Arranjo de Releitura” estaria para o tipo de versão que “manipula tanto a estrutura básica da referência que a nova versão pode converter-se em um tema independente”.

Passemos agora ao segundo critério de classificação de arranjo e o mais importante em nossa discussão: grau de predeterminação de elementos musicais por parte do arranjador. Como ponto de partida desta discussão, tomemos como exemplo um trio de jazz composto por piano, contrabaixo e bateria que irá ensaiar um arranjo feito pelo pianista. Uma possibilidade que se observa com frequência neste contexto é a elaboração, por parte do arranjador, de uma partitura contendo alguns dos elementos: gênero, melodia, harmonia indicada em cifras, indicações de convenções rítmicas, contracantos, ostinatos e forma. Esta partitura poderia se destinar aos três membros do trio ou, outra possibilidade, seria o pianista

arranjador elaborar uma partitura específica para cada músico com as indicações que lhe convier. Por exemplo, para o baterista poderia indicar sugestões de conduções rítmicas em cada seção e, para o baixista, a harmonia, contracantos e indicações de convenções rítmicas, entre outras.

Estas partituras registram a intenção estética do arranjador, mas também deixam lacunas que serão preenchidas a partir da experiência dos demais membros do grupo e que podem ser alinhadas através do diálogo nos ensaios. Uma indicação do gênero “bossa nova”, por exemplo, não determina exatamente um padrão rítmico, mas contempla algumas possibilidades que vão depender da bagagem cultural e experiência dos músicos e de um contato entre intérprete e arranjador para que seja alinhada. Outro dado que merece destaque é que as informações pretendidas pelo arranjador podem ser transmitidas de forma oral (oralidade esta que pode ser via contato direto com os intérpretes ou ainda pré-determinada por uma gravação de referência para aquele arranjo).

A partir das definições de arranjo encontrados no *New Grove Dictionary of Jazz*, Aragão (2001) aponta três tipos de arranjo quanto à definição dos elementos ou quanto à predefinição do material musical por parte de um arranjador: (1) arranjos totalmente “fechados” que determinam a priori todos os elementos a serem executados pelos intérpretes; (2) arranjos totalmente “abertos” - que seriam feitos “no momento” da performance a partir de sugestões e contribuições dos músicos e muitas vezes sem que haja a figura de um arranjador - (*one-time arrangements*); e (3) um “nível intermediário”, os *head-arrangements*. O primeiro tipo constitui um caso talvez pouco comum em música popular já que, como vimos, o mais corriqueiro é o arranjador fazer determinações abrangentes, principalmente em relação à base rítmico-harmônica. Passemos ao terceiro tipo, o que ele aponta como *head-arrangement* é justamente o caso do trio de jazz acima citado, com indicações prévias feitas pelo arranjador, mas que permite a contribuição dos músicos intérpretes envolvidos no processo. Já o segundo tipo, os *one-time arrangements*, podem ser utilizados para classificar performances de jazz em que os músicos combinam alguns parâmetros exatamente antes da performance e permitem que acontecimentos durante a mesma possam conduzir à execução¹⁷.

Vamos nos ater então aos *head-arrangements* por ser um tipo de arranjo frequentemente utilizado em gravações de música popular instrumental, foco de nossa pesquisa. Menezes Bastos (2013, p.238) aponta o arranjo como “sendo o resultado da

¹⁷ A esse respeito, ver o livro "Do You Know...?" The Jazz Repertoire in Action (FAULKNER, BECKER, 2009).

articulação entre as diversas interpretações que o integram”. Madoery (2005, p.13) distingue dois momentos no processo do arranjo: (1) “A organização e realização do arranjo, os procedimentos estratégicos de organização rítmica, de textura, harmônica e formal em função de uma instrumentação determinada” e (2) “A interpretação-execução de cada intérprete (solista-conjunto), [...] de procedimentos operacionais próprios da performance: fraseado, dinâmicas, cores de timbres particulares, mudanças rítmicas, formas variadas de improvisação etc.” Uma vez que nos *head-arrangements*, existem lacunas que serão preenchidas pelos intérpretes a partir das indicações feitas pelo arranjador, podemos considerar as interpretações de cada músico então como parte no resultado deste arranjo. Vamos tentar classificar os arranjos das versões escolhidas no próximo capítulo, a partir das informações obtidas com os responsáveis pelas versões com as entrevistas.

Vamos considerar o arranjo como atividade que irá determinar a estrutura da versão, através de práticas de arranjo que irão atuar especificamente em aspectos da música como forma, melodia, harmonia, ritmo entre outros. Trazendo a discussão para nosso estudo, as versões da música *Gaúcho (Corta-Jaca)* de Chiquinha Gonzaga, iremos definir, a princípio, o tema da obra que se apresentará constituído de melodia (notas mais ritmos das mesmas) e harmonia inerente a esta melodia. Esta definição se fará a partir da nossa versão de referência, a partitura para piano, e também por meio de análises de gravações da música da época da compositora. Uma vez com o tema definido, iremos apontar, com o auxílio das transcrições, algumas práticas de arranjo utilizadas pelos músicos nas versões analisadas com o objetivo de entender como cada arranjo foi estruturado e como cada arranjo se relaciona com o tema.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISES DAS PRÁTICAS DE ARRANJO

Neste capítulo, iremos apresentar uma análise da partitura para piano do *Corta-Jaca*, nossa versão de referência, e a posterior elaboração do tema que iremos utilizar como base comparativa em nossas análises. Vamos também expor uma classificação dos arranjos das versões segundo os critérios classificatórios para a atividade arranjo apresentados no Capítulo 1. Finalmente, iremos apresentar as análises que realizamos a partir das transcrições das versões selecionadas. Como já mencionado, o subcapítulo de análises está dividido em subitens de acordo com as práticas de arranjo encontradas na versão e que consideramos importantes de elencar neste trabalho. Ao final de cada análise, levantamos algumas considerações e inferências a respeito da relação entre o tema e o arranjo de cada versão em cada aspecto musical. Antes de apresentar as análises, porém, iremos analisar a nossa versão de referência e demonstrar como foi a elaboração do tema que servirá como base de comparação para as mesmas.

2.1 Análise da versão de referência e elaboração do tema

Nesta seção, vamos apresentar os critérios utilizados na definição de um tema para o *Corta-Jaca* que servirá de base para as comparações com as versões analisadas. Vale ressaltar que nossa ideia com a elaboração do tema é tentar nos aproximar de um original virtual, desprovido de arranjo. Esta ação dialoga com o referencial teórico apresentado no Capítulo 1. Como visto, iremos considerar a partitura do *Corta-Jaca* que integra a opereta *Zizinha Maxixe*, para canto e piano, como sendo o arranjo original da música. Todavia, como o foco de nossa pesquisa está em versões instrumentais, optamos por tomar a edição para piano de Vieira Machado & Cia como nossa versão de referência. Antes de apresentar o tema propriamente, passemos à análise desta partitura.

Iremos começar esta análise pela disposição formal da música na partitura, ou sua estrutura. Na partitura para piano, podemos observar as seguintes indicações sobre as seções: *batuque*, *canto* e *coro e dança*. Estas indicações podem demonstrar uma intenção dos editores em fazer referência aos momentos cênicos dos quais a música fez parte no teatro de revista *Zizinha Maxixe*, uma vez que era comum a edição para piano de músicas que faziam sucesso nos teatros. Na partitura do arranjo original da peça as únicas indicações feitas pela compositora são na parte do canto, indicando que a primeira seção é para a personagem Zizinha e a segunda parte para um coro. A partitura do arranjo original é constituída pela parte

de canto e pela parte para piano. De forma geral, a partitura para piano de Vieira Machado & Cia. corresponde à parte do piano da partitura da peça *Zizinha Maxixe*.

A música é composta sobre duas tonalidades: Ré Menor na primeira seção e Fá Maior na segunda; sua fórmula de compasso é binária (2/4). O *batuque* é uma seção de quatro compassos composta de um ostinato na mão esquerda e de acordes na mão direita, em células rítmicas do gênero maxixe, como já descrito no capítulo anterior. Marcílio (2009, p.52) aponta que “o motivo rítmico-melódico da linha de baixo do Corta Jaca é um dos mais utilizados no maxixe, e este padrão pode ter se originado na forma de se tocar os baixos pelos pianeiros¹⁸, e é encontrado em diversas partituras para piano da época”. Esta seção aparece em mais de um local na partitura, a saber: na introdução; em uma ponte entre as duas frases da seção A e em outra ponte entre as seções A e B. A seção *canto*, que estamos considerando com seção A, é composta então por duas frases intercaladas por uma ocorrência do *batuque*. A primeira frase tem quatro e a segunda, sete compassos. As figuras rítmicas da melodia correspondem a sincopes e a grupos de semicolcheias. A seção *coro e dança*, que estamos considerando como seção B, possui dezesseis compassos com um ritornelo, sendo que no último compasso do segundo final (casa dois) há uma preparação para o retorno à primeira tonalidade. Esta seção também apresenta figuras rítmicas sincopadas na melodia, porém seu motivo começa com duas semínimas. A harmonia de toda a composição está representada em cifras na Figura 5 a partir do modelo proposto por Guest (2009).

Em termos rítmicos, na clave de Fá da partitura para piano está escrito o acompanhamento rítmico-harmônico, realizando a harmonia em células rítmicas constituídas basicamente de dois padrões. O primeiro padrão na seção A é: semicolcheia, colcheia e semicolcheia no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo; e o segundo padrão, na seção B, é: uma colcheia e duas semicolcheias nos dois tempos do compasso. Na seção B, todavia, as duas figuras rítmicas são utilizadas de maneira intercalada. Todas as informações descritas até aqui podem ser observadas na Figura 5. Estamos considerando estes agrupamentos de células rítmicas como característicos do gênero maxixe, principalmente a célula  como analisado por Marcílio (2009, p.51), e julgamos importante estarmos de posse dessa definição de gênero da música para utilizarmos na base comparativa para as análises.

¹⁸ Denominação dada a pianistas de música popular no final do século XIX principalmente no Rio de Janeiro. Marcílio (2009, p. 21) diz que “tratava-se de um termo de cunho depreciativo para o pianista que tocava a música popular, pois ele era considerado um músico leigo; era intuitivo, tinha apenas a prática, a bossa”.

A seguir, apresentamos uma análise harmônica da música, ou análise funcional, também segundo o modelo proposto por Guest (2009), com o objetivo de conhecer melhor a harmonia na versão de referência. Iremos considerar as inversões nos baixos como integrantes das cifras apenas no batuque, por considerar importante para a harmonia. Não iremos incluir as demais inversões nas cifras pois é comum nas partituras da época o acompanhamento da mão esquerda variar os graus dos acordes nos baixos. Para nós, este tipo de variação nos baixos trata-se de uma informação que não contribui com a análise, de forma que preferimos não registrá-la. Como já citado, a tonalidade do batuque e da seção A é Ré Menor. A análise do batuque, compasso a compasso, ficaria então em: tônica, dominante, tônica e dominante. A análise da primeira frase da seção A fica idêntica à do batuque enquanto que a segunda frase da seção A seria: dominante do quarto grau, quarto grau, dominante, tônica, dominante do quarto grau, quarto grau e dominante. A seção B está em Fá maior e sua análise então seria: dois compassos de dominante e dois compassos de tônica (repetidos por três vezes), sendo que o primeiro final seria: dois compassos de sexto grau, um de dominante do sexto grau e outro com uma frase cromática retornando à dominante e o segundo final: segundo grau, dominante, tônica e dominante do sexto grau (que é também o tom do batuque e da seção A).

É a partir da partitura apresentada na Figura 5, que tomamos por nossa versão de referência, que extraímos a maioria dos elementos para a elaboração do tema como estrutura, melodia e a harmonia. A estrutura formal vai estar disposta em: introdução, A, ponte e B, sendo que introdução e ponte correspondem ao *batuque*; A ao *canto* e B ao *coro e dança*. Nota-se ainda, na versão de referência, a ocorrência do *batuque* entre as duas frases da seção A, porém escolhemos englobá-lo juntamente com estas duas frases como sendo A. A melodia vai estar representada em uma linha única, não incluindo a segunda voz que aparece em alguns compassos das duas seções, por considerar que a mesma é um elemento advindo do arranjo original. Em relação à harmonia, escolhemos a representação por meio de cifras, pois também estamos considerando a linha da mão esquerda, representada na versão de referência na clave de Fá, como um elemento do arranjo. A representação da harmonia por cifras exclui também uma definição de ritmo específico para o acompanhamento, pois o mesmo estava definido na mão esquerda do piano. Como já mencionamos, estamos considerando a música como do gênero maxixe. Os elementos citados como segunda voz, linha da mão esquerda e indicações sobre as seções também podem ser identificados abaixo na Figura 5.



A milha tema ROSINHA

GAÚCHO

TANGO BRASILEIRO
Cú e Lá - O corta Jaca

por FRANCISCA GONZAGA

BATUQUE

Dm A7/E Dm A7/E

CANTO

Dm A7 Dm A7

BATUQUE

Dm A7/E Dm A7/E

CANTO

D7 Gm A7 Dm

BATUQUE

D7 Gm A7 Dm

Prop. dos Editores.

V. X. • C. 401

Figura 5: Partitura para piano do *Gaúcho* com indicações cênicas em azul, segunda voz em roxo, acompanhamento rítmico-harmônico da mão esquerda na seta em verde, harmonia em vermelho e frase modulante em branco. (Adaptado de Vieira Machado & Cia.).

O *batuque* será nomeado no tema primeiramente como introdução e como ponte entre as seções A e B. Porém uma questão que nos deparamos seria de como representá-lo no tema, uma vez que o mesmo não possui uma melodia com as demais seções da música. Indo mais além na questão, poderíamos nos questionar se esta seção não seria um elemento do arranjo

original e, dessa forma, não ficaria de fora da representação do tema. Todavia, julgamos que este trecho é estrutural da música, por estar incluído entre as duas frases da seção A, bem como entre as seções A e B. Além do mais, ao realizarmos uma audição em versões da música de diferentes épocas, pudemos notar que praticamente todas incluem esta seção, mesmo que com modificações. Ao analisar a seção em algumas gravações do início do século XX, pudemos observar, inclusive, a recorrência de materiais musicais diferentes do que consta no batuque da partitura para piano. A partir da oralidade presente na música popular, julgamos importante considerar as informações destas versões gravadas, principalmente a versão do Grupo Chiquinha Gonzaga. Esta escolha surgiu pelo fato que as introduções das versões que escolhemos para as análises se relacionam mais com o material musical encontrado na gravação do grupo da compositora do que propriamente com a partitura para piano. Não estamos sugerindo que os músicos que realizaram as versões obrigatoriamente tiveram conhecimento desta gravação. Nossa intenção é considerar a mesma, juntamente com o batuque escrito na partitura para piano, em uma “rede de interpretação” (NASCIMENTO, 2016) como material de base para o tema que desenvolvemos. Optamos então por registrar o batuque como seção de introdução e pontes, sendo que este registro se dará por meio da harmonia (também extraída a partir da análise da versão de referência) e do ostinato presente na gravação do Grupo Chiquinha Gonzaga. A seguir, na Figura 6, o tema que propomos para o *Gaúcho*.

Gaúcho (Corta-Jaca)

Tema

Chiquinha Gonzaga (1895)

Introdução

**A**

Ponte

**B**

The musical score for 'Corta-Jaca' is presented in three staves. The first staff (measures 33-36) features a C7 chord at the beginning and an F chord later. The second staff (measures 37-40) includes a Dm chord and an A7 chord. The third staff (measures 41-44) contains Gm, C7, F, and A7 chords. The melody is written in a single treble clef staff.

Figura 6: Tema do *Gaucho* (*Corta-Jaca*) elaborado a partir da partitura para piano.

A partir de agora estamos de posse de um tema que delimita melodia, harmonia, estrutura formal elementar e possibilidades para a seção introdutória. Podemos notar que a configuração do tema que propomos é semelhante a de partituras encontradas no *Real Book*¹⁹ e em *Song books*²⁰ disponíveis no mercado. Apontamos também o caráter prescritivo deste tipo de partitura, uma vez que sugere alguns elementos mas deixa a realização de outros em aberto. Em diálogo com o conceito de original virtual, visto no Capítulo 1, usaremos este tema como base comparativa para tentar entender como cada arranjo atualiza a música em cada uma das versões. Sabemos que mesmo tentando “despir” a música de arranjo a elaboração desta partitura-tema inclui um grau de subjetividade. Mesmo assim, acreditamos que o método de comparação das versões com o tema e não com outro arranjo (o original por exemplo) pode ser um caminho interessante para as análises.

2.2 Classificação dos arranjos das versões

A partir do material coletado em entrevistas com os músicos responsáveis pelas versões, pudemos entender como aconteceu a elaboração do arranjo delas. Vamos agora tentar classificar estes arranjos segundo os critérios de classificação da atividade elencados no Capítulo 1, a saber: (1) grau de interferência do arranjo em parâmetros composicionais da

¹⁹ Livro de partituras escrito nos Estados Unidos na década de 1970 com composições de jazz representadas por melodia e harmonia.

²⁰ Livros de partituras com coletâneas de um artista específico ou de um gênero musical.

obra e (2) grau de predeterminação de elementos musicais por parte do arranjador. Dessa forma, vamos tentar classificar os arranjos em totalmente abertos (*one-time arrangements*), totalmente fechados ou intermediários (*head-arrangements*) bem como procurar entender a relação entre recriação e a música na visão de cada intérprete. Vamos começar com a análise do item (2).

A versão do *Corta-Jaca* de Antonio Adolfo que estamos analisando está presente no CD *Chiquinha com Jazz* (Artezanal/Kuarup, 1997). Este CD, como já exposto, é resultado de uma adaptação do disco *Viva Chiquinha Gonzaga* para a realização de um show na cidade de São Paulo na formação de trio (piano, contrabaixo e bateria). Após a realização do referido show, Adolfo optou em gravar em CD as músicas na mesma formação instrumental, porém adicionando um violão. Estas informações são importantes para entendermos o processo de construção do arranjo do pianista. Partimos do fato da versão do *Gaúcho* que vamos analisar ser uma adaptação da presente no disco anterior (para piano, contrabaixo e bandoneón) para uma formação de quarteto com a instrumentação já citada. Entendemos que a formação instrumental é um elemento que pode direcionar as escolhas do arranjador, a partir das possibilidades e idioma dos instrumentos escolhidos. Ao mesmo tempo, podemos notar certa semelhança entre as duas versões de Adolfo, principalmente nas escolhas harmônicas e também na melodia da seção B, com a ocorrência de acordes em bloco em ambas versões. Em relação à versão presente no *Chiquinha com Jazz*, Adolfo afirma que sua intenção foi de aproximar a sonoridade da mesma com a sonoridade dos trios de jazz, formação na qual ele tem experiência desde os anos 1960. A forma de ele transmitir o arranjo para os músicos vem ao encontro com essa intenção, pois, segundo o pianista:

Eu geralmente eu faço o mais simples possível para o pessoal se sentir mais à vontade para não ficar preso demais à partitura, né? Ainda mais num clima, entre aspas, jazzístico assim eu acho que tem que deixar os músicos com uma certa liberdade para eles não ficarem tocando aquelas notas escritas e que prendem muito, né?” (ADOLFO, 2019)

Segundo Adolfo, sua forma de trabalhar é levar “uma guia com a cifragem e as convenções [...] a volta ao S” para os músicos. Podemos classificar, então, o arranjo da versão de Adolfo presente no CD *Chiquinha com Jazz* como um *head-arrangement*, uma vez que ele determina alguns elementos como harmonia, convenções e forma, mas conta também com a experiência dos músicos que participam da versão.

A versão de Leandro Braga para o *Corta-Jaca* é a que apresenta a menor formação instrumental dentre as três escolhidas para análise: piano e percussão. Segundo Braga, ele já

tinha uma intenção estética que gostaria de realizar na música em relação à gravação, “foi um processo de eu levar alguma coisa elaborada para não chegar lá totalmente vazio, né?” (BRAGA, 2019). O pianista transmitiu suas ideias para o percussionista de forma oral, não tendo grafado nenhum elemento. Este processo também indica uma classificação de *head-arrangement* para o arranjo desta versão. Se caso fôssemos classificar dentre as versões de Adolfo e Braga, podemos inferir que a de Braga seria ainda mais “aberta” que a de Adolfo, uma vez que este definiu mais elementos previamente do que Braga. Ressalta-se que não estamos fazendo julgamento de valor ao apontar estas classificações, apenas tentando entender e classificar o processo de elaboração e transmissão do arranjo nas versões. O fato da versão de Braga não apresentar outro instrumento harmônico ou melódico pode ser um componente relacionado com a forma de transmissão do arranjo. Além também de a intenção do pianista permitir maior liberdade ao percussionista.

O processo de criação da versão do Trio Lá do B difere um pouco dos apresentados, uma vez que nenhum dos integrantes do grupo apresentou alguma ideia ou direcionamento prévio. Segundo Leticia Dias, pianista do grupo, “a dinâmica foi discutir isso junto, tocando e experimentando. A gente não levou o arranjo pronto não, a gente começou a tocar e falamos: ah, vamos fazer alguma coisa diferente” (DIAS, 2019). Dias explicou que cada um dos músicos sugeria uma ideia e a mesma era testada durante os ensaios até que se chegou a um arranjo satisfatório para a gravação. Ainda segundo a pianista, o único elemento que chegou a ser registrado foi a harmonia escolhida para a primeira parte da seção B. Os demais elementos do arranjo foram sendo decorados pelos músicos durante os ensaios. A princípio, este processo se aproxima do conceito de arranjo mais aberto, o *one-time arrangement*. Todavia, como a dinâmica da construção do arranjo incluiu testes sobre as ideias propostas e ensaios para que elas se fixassem, podemos classificar este arranjo também como *head-arrangement*, pois o mesmo na realidade foi se construindo durante os ensaios e com as ideias passando pelo crivo dos integrantes do grupo. Entendemos que um *one-time arrangement* é justamente uma aproximação do que chamamos “arranjo improvisado” ou “arranjo de improviso”, o que não se encaixa no processo da criação da versão do Trio Lá do B.

Passemos agora para o critério (1) grau de interferência do arranjo em parâmetros composicionais da obra. Antes de mais nada, vale ressaltar que já contextualizamos o mesmo no capítulo anterior de acordo com o referencial teórico de nossa pesquisa. Nas entrevistas que realizamos com os intérpretes responsáveis pelas versões, procuramos entender a relação dos mesmos com a realização de versões instrumentais e possíveis recriações e alterações em uma música. A esse respeito, segundo Letícia Dias, pianista do Trio Lá do B, a busca por

mudanças era uma prática constante na rotina do grupo, como podemos observar no depoimento a seguir:

E como a gente tinha uma formação não tão usual, isso naturalmente levava a gente a pensar em outros ritmos, vamos dizer assim. Porque ficar o tempo inteiro tocando choro como é nas gravações antigas sem a percussão era meio sem sentido, né? E além do nosso desejo de fazer arranjos diferentes pra desafiar a gente de alguma forma. Então a gente tentava de propósito incluir outros ritmos que a gente tivesse o mínimo de familiaridade. Então pegava uma parte de uma música e fazia em maracatu, essas coisas de fazer em outra fórmula de compasso que é muito comum também no instrumental. (DIAS, 2019)

Para Antonio Adolfo, o processo de criação de uma versão demanda que o intérprete desenvolva muita intimidade com a música e também que as ideias de mudança vão surgindo na construção desta relação, como observamos em sua fala a seguir:

E mudo também o andamento, mudo a levada, o ritmo, o estilo musical de acordo com o que eu ouço e entendo assim. Por isso que eu falei, o artista ele tem que ficar com muita intimidade com a música. (...) Começo a tocar e logo já vem aquela ideia, então isso varia muito de acordo com a música e com objetivo. (ADOLFO, 2019)

Leandro Braga parte do princípio da exploração de novos elementos em uma música, sem que necessariamente esta exploração seja o principal objetivo do trabalho no momento da realização de uma versão, como podemos observar a seguir:

Quando eu vou gravar um CD meu, instrumental, eu parto do conceito de liberdade para recriar. Isso não quer dizer que eu busque sempre botar uma roupa nova na música, uma roupa diferente. Então eu não tenho uma ideia de que se a música é um choro eu vou fazer tudo menos choro. Se ela é samba eu vou fazer tudo menos samba. Não é isso. Eu me permito não fazer o choro ou não fazer o samba se for o caso, mas eu não sou aquele que tem que mudar por mudar, não é isso. Eu me permito a exploração da coisa. (BRAGA, 2019)

Apesar dos três artistas apresentarem visões diferentes sobre o assunto, podemos inferir que a recriação, ou a mudança de elementos musicais na realização de uma versão é um fator importante para os três músicos. Acreditamos que estar de posse das informações apresentadas neste subitem é importante para que possamos fazer análises mais coerentes com a realidade do processo de elaboração do arranjo de cada versão. Assim sendo, passemos para as análises das versões.

2.3 Análises

Como já discutido na metodologia, vamos apresentar nossas análises sob a ótica das práticas de arranjo observadas, a saber: estrutura formal e instrumentação, alterações rítmicas, rearmonização, alterações melódicas e acordes em bloco. Reforçamos que não iremos apresentar transcrições integrais das versões, mas sim trechos que julgamos representativos para elucidar como se deu a relação tema/arranjo nas versões.

2.3.1 Estrutura formal e instrumentação

Ao olharmos as versões de uma maneira ampla em relação à estrutura, podemos notar as seções dispostas em um padrão muito utilizado na música popular: tema – improvisado - tema, emolduradas por introdução e finalização e conectadas por pontes. Reforçamos que o foco de nossas análises está na elaboração do tema por parte dos intérpretes, de forma que não vamos nos deter detalhadamente nas seções de improvisação. Todavia, as seções de improvisação presentes nas versões corroboram com nossa visão de atualização da música e da utilização do conceito de tema. A seção de introdução e as pontes nas versões correspondem, de forma geral, a uma mesma seção em termos de material musical que vai sofrendo variações ao longo das versões. São momentos do arranjo em que podemos observar bastante liberdade criativa por parte dos intérpretes. As três versões são diferentes em relação à instrumentação utilizada, o que implica em práticas de arranjos diferentes em cada uma. Ao mesmo tempo, pudemos observar recorrências de uma mesma prática em duas ou nas três versões. Nas versões de Adolfo e Braga, o piano possui um papel de maior destaque em relação à versão do Trio Lá do B. Nas versões dos pianistas, os demais instrumentos utilizados (violão, contrabaixo e bateria em Adolfo e percussão em Braga) têm a função de acompanhar o piano que faz a melodia de forma integral. Já na versão do Trio Lá do B, a melodia é dividida entre flauta e piano e há seções de improvisação dos três instrumentos (os dois citados mais o contrabaixo). A seguir, vamos apresentar uma estrutura formal a partir dos fonogramas de cada versão e discutir brevemente sobre as mesmas.

A forma da versão de Antonio Adolfo apresenta: tema, seção de improvisação sobre a estrutura do tema e, por fim, tema novamente, com introdução, pontes e um final na mesma estrutura da introdução que apresenta uma nova seção de improvisação. As duas exposições do tema acontecem de forma bem semelhante e que serão detalhadas com as análises a seguir. Podemos observar, na Figura 8, que boa parte do tempo da gravação é destinada às seções de

improvisação, o que confere destaque a elas no arranjo. A melodia é feita integralmente pelo piano que também é responsável pela seção de improvisação. O violão, contrabaixo e a bateria atuam na versão em tempo integral, realizando acompanhamento rítmico-harmônico para o piano e com o violão dialogando em alguns momentos com ele. O *QR Code* abaixo (Figura 7) contém o áudio da versão de Antonio Adolfo para o *Corta-Jaca* que estamos analisando.



Figura 7: Áudio da versão de Antonio Adolfo para o *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga (CD *Chiquinha com Jazz*, Artezanal/Kuarup, 1997).

<i>Gaúcho</i> - Antonio Adolfo (1997)	
Tempo	Seções
0:00 - 0:15	Introdução
0:16 - 0:46	A
0:46 - 0:54	Ponte
0:54 - 1:26	B
1:27 - 1:34	Ponte
1:34 - 2:46	Improvisação sobre Introdução, A e B
2:46 - 2:53	Ponte
2:54 - 3:24	A
3:25 - 3:32	Ponte
3:33 - 4:05	B
4:06 - 5:05	Ponte Final com improvisação

Figura 8: Representação formal da versão de Antonio Adolfo para o *Gaúcho* de Chiquinha Gonzaga. Os tempos são referentes à gravação contida no CD *Chiquinha com Jazz* (Artezanal/Kuarup, 1997).

A versão do Trio Lá do B também apresenta a macroestrutura de tema – improvisação – tema, sendo que após a improvisação, que acontece sobre a harmonia da seção A, o tema é retomado a partir da seção B. O arranjo da versão pode ser considerado com um caráter camerístico em relação à atuação dos músicos. Já na introdução, notamos um motivo feito primeiro pelo contrabaixo, depois pela flauta e por fim, pelo piano. A melodia das seções A e

B é dividida entre flauta e piano e as seções de improvisação seguem a seguinte ordem: contrabaixo, piano e flauta sendo que o contrabaixo improvisa sem acompanhamento rítmico-harmônico; o piano improvisa acompanhado pelo contrabaixo e, finalmente, quando a flauta improvisa, os demais a acompanham. Podemos observar a estrutura formal da versão na Figura 10. Esta é a única entre as três versões que não apresenta um instrumento essencialmente rítmico em sua instrumentação como uma bateria ou uma percussão. Existem momentos da versão em que os instrumentos atuam de forma pouco convencional como, por exemplo, no improviso da flauta em que o piano realiza uma linha de baixo enquanto o contrabaixo toca os acordes. Estes e outros momentos vão ser detalhados adiante. Na Figura 9, o *QR Code* com o áudio da versão do Trio Lá do B.



Figura 9: Áudio da versão do Trio Lá do B para o *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga (CD *Mistura Brasileira*, Maximus Music, 2017)

<i>Gaúcho</i> – Trio Lá do B (2017)	
Tempo	Seções
0:00 - 0:12	<u>Intro</u> (7/8)
0:13 - 0:30	A
0:30 - 0:34	Ponte
0:35 - 1:15	B (muda pra 2/4)
1:16 - 1:45	Improviso contrabaixo A
1:46 - 2:16	Improviso piano A
2:17 - 2:46	Improviso flauta A
2:47 - 2:52	Ponte (7/8)
2:53 - 3:32	B (2/4)
3:33 - 3:45	Ponte (final) (7/8)

Figura 10: Representação formal da versão do grupo Trio Lá do B para o *Gaúcho* de Chiquinha Gonzaga. Os tempos são referentes à gravação contida no CD *Mistura Brasileira* (Maximus Music, 2017).

Em relação à forma, a versão de Leandro Braga se apresenta diferente das anteriores por conter uma seção de improvisação reduzida e por repetir a seção A na primeira ocorrência do tema. Observando a Figura 12 que traz a disposição formal da seção, podemos notar a presença de um A', que faz referência a esta nova aparição da seção A, porém com material musical modificado. De forma geral, Braga sempre modifica as seções em cada ocorrência, o que nos permite inferir que as variações do tema têm mais destaque nesta versão do que a seção de improvisação. A percussão entra na introdução e permanece até o final da versão em um papel de acompanhamento e diálogo rítmico com o piano. Braga utiliza uma extensão bem ampla do piano, indo desde notas muito graves a muito agudas. Há um contraste de registros entre as seções A e B, sendo as ocorrências das seções A na região grave e médio grave do piano e a melodia da seção B na região média e aguda (é só na seção B que utilizamos a clave de sol para representar a mão direita, inclusive). Em sua versão, Braga cria texturas a duas e a três vozes, que serão exploradas mais adiante. O *QR Code* com o áudio da versão de Leandro Braga está abaixo, na Figura 11.



Figura 11: Áudio da versão de Leandro Braga para o *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga (CD *A Música de Chiquinha Gonzaga*, CID, 1999).

<i>Gaúcho</i> – Leandro Braga (1999)	
Tempo	Seções
0:00 - 0:31	Introdução
0:32 - 1:03	A
1:03 - 1:12	Ponte
1:13 - 1:37	A'
1:38 - 1:46	Ponte
1:47 - 2:22	B
2:23 - 2:53	Improvisação A
2:54 - 2:58	Ponte
2:59 - 3:06	A'
3:07 - 3:24	Ponte
3:25 - 3:59	B
4:00 - 4:43	Ponte Final

Figura 12: Representação formal da versão de Leandro Braga para o *Gaúcho* de Chiquinha Gonzaga. Os tempos são referentes à gravação contida no CD *A Música de Chiquinha Gonzaga* (CID, 1999).

2.3.2 Alterações rítmicas

As práticas de arranjo relacionadas com o ritmo nos chamaram muito a atenção nas versões. Em uma primeira audição delas, podemos notar padrões rítmicos de diferentes gêneros da música popular bem como transformações de compasso. O fato de duas versões contarem com instrumentos rítmicos inclusive (percussão na de Leandro Braga e bateria em Adolfo) reforça estes padrões e confere atividade rítmica de interesse nelas. Além destes instrumentos, temos a presença, por exemplo, do violão na versão de Adolfo que realiza o acompanhamento de forma rítmico-harmônica. O contrabaixo e o piano na versão do Trio Lá do B também cumprem esta função. A seguir, iremos apresentar cada versão sob um enfoque rítmico, expondo análises de trechos delas. Pretendemos, dessa forma, detalhar como elas se relacionam ritmicamente com o tema, apresentado no início deste capítulo. Para isso, iremos comparar cada trecho analisado com seu correspondente no tema. Destacamos que o foco das análises nesta parte do trabalho está em elementos de acompanhamento, bem como nas seções do batuque (introdução e pontes). Vamos deixar as mudanças rítmicas que ocorrem na melodia para serem analisadas mais a frente, em uma parte dedicada às alterações melódicas de forma geral. Ocasão em que vamos entender também a relação entre o ritmo realizado no acompanhamento das versões e as alterações rítmicas na melodia. Por ora, iremos iniciar nosso enfoque rítmico pela versão do Trio Lá do B.

A introdução da versão do Trio Lá do B começa com um motivo de um compasso no contrabaixo que é repetido pela flauta e em seguida pelo piano. O que chama atenção neste motivo é o fato de ele ser em compasso composto com agrupamentos de sete tempos que aqui iremos representar pela fórmula de compasso 7/8, como podemos observar na Figura 13. A seção A também é em 7/8 enquanto a seção B e os improvisos são em compasso binário, 2/4. Em relação ao andamento, estamos considerando a colcheia como unidade de tempo igual a 190 batidas por minuto. Podemos notar uma semelhança da primeira parte do motivo destacado na Figura 13 com o ostinato presente na versão do Grupo Chiquinha Gonzaga, apresentado acima no tema. Já a segunda parte do motivo da versão do Trio Lá do B é composta por uma frase com seis semicolcheias que somadas aos outros tempos fecham o compasso em 7/8. Esta segunda metade, destacada em laranja na Figura 14, é justamente o que o diferencia ritmicamente em relação ao tema que possui oito semicolcheias (equivalentes a quatro colcheias) enquanto esta parte do motivo possui seis (equivalentes a três colcheias).

0:00 - 0:13

The musical score is written in 7/8 time. It consists of three staves: Flauta (Flute), Contrabaixo (Double Bass), and Piano. The Flauta and Contrabaixo parts are identical, starting with a dotted quarter note followed by six eighth notes. The Piano part starts with a dotted quarter note followed by six eighth notes. The first measure of the Flauta and Contrabaixo parts is highlighted with a green dashed box. The score continues for three measures, with the Flauta and Contrabaixo parts repeating the same rhythmic pattern and the Piano part playing a different rhythmic pattern.

Figura 13: Introdução da versão do *Gaúcho* do grupo Trio Lá do B com o motivo na fórmula de compasso 7/8 destacado em verde.

Grupo Chiquinha Gonzaga
Gravado entre 1908 e 1912

0:00 - 0:07

Figura 14: Comparação entre o tema e o motivo da introdução do *Gaúcho* na versão do grupo Trio Lá do B. As notas em comum estão destacadas pelas setas em azul e a segunda metade do motivo está destacado em laranja.

Este material musical aparece ao todo cinco vezes na versão do Trio Lá do B (Figura 8), sendo a primeira enquanto introdução, a segunda entre as frases da seção A, a terceira como ponte da seção A para a seção B, a quarta como ponte entre as seções de improvisação e a seção B e a quinta como seção final do arranjo. De forma geral, em todas as vezes que aparece, o motivo é distribuído entre os instrumentos do grupo sem sofrer grandes alterações. O que podemos destacar destas ocorrências é que elas funcionam como um fator de contraste rítmico no arranjo, uma vez que a seção B está em 2/4, gerando assim uma alternância de fórmulas de compasso. A seção A continua em compasso 7/8 e, na primeira parte da seção, o contrabaixo faz um ostinato bem semelhante ao da introdução. A melodia do trecho é feita pela flauta enquanto o piano faz o acompanhamento rítmico-harmônico. Podemos entender este ostinato (Figura 15) feito pelo contrabaixo como um prolongamento do ostinato presente na introdução, devido à semelhança entre os mesmos e a manutenção da mesma fórmula de compasso.

0:13 - 0:17

Flauta

Contrabaixo

Piano Dm A7 Dm A7

Figura 15: Destaque em azul para o ostinato feito pelo contrabaixo na seção A da versão do Trio Lá do B.

O acompanhamento da seção B, em compasso binário, apresenta dois momentos distintos: o primeiro que equivale à metade da primeira ocorrência da seção com acordes com duração de um ou dois tempos cada, como podemos observar na Figura 16. Podemos notar pouca movimentação rítmica no acompanhamento feito pelo piano e pelo contrabaixo. Este trecho será analisado novamente adiante, porém do ponto de vista harmônico quando tratarmos de rearmonização.

0:35 - 0:43

Flauta

Contrabaixo

Piano C6 Bb7M Ab7(13) F/G Am7 C° Bb6 E° A7(b13)

Figura 16: Início da seção B da versão do Trio Lá do B com destaque em vermelho para o tempo dos acordes.

Já no segundo momento, o piano e o contrabaixo realizam o acompanhamento para a melodia, feita pela flauta desde o momento anterior, com um padrão que enfatiza um grupo de duas colcheias no segundo tempo de cada compasso. A segunda colcheia do grupo funciona

como uma antecipação do primeiro tempo do próximo compasso, como podemos notar na Figura 17. Como resposta a estes agrupamentos, o piano e contrabaixo também realizam células rítmicas sincopadas nos primeiros tempos de cada compasso do trecho. Este agrupamento de duas colcheias no segundo tempo bem como a célula sincopada no primeiro tempo remetem às células rítmicas encontradas nos gêneros maxixe e tango brasileiro. Apesar deste padrão feito pelo Trio Lá do B, exemplificado na Figura 17, não coincidir exatamente com as células dos gêneros citados, podemos inferir que há uma intenção no arranjo em aproximar o acompanhamento rítmico-harmônico desta parte da seção B com o arranjo original, em gênero maxixe. O fato de o acompanhamento ser mais ritmado neste trecho também gera um contraste com o início da seção B, em que não há muita movimentação rítmica nos acordes.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Contrabaixo (Double Bass), and Piano. The score is in 2/4 time and covers the time range 0:46 to 0:51. The Flauta part is in the treble clef and features a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The Contrabaixo part is in the bass clef and has several rhythmic cells highlighted with red dashed boxes. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and is marked with C7(9,13) and F6/C. The piano part also has several rhythmic cells highlighted with red dashed boxes.

Figura 17: Trecho da seção B do Trio Lá do B com as células rítmicas feitas pelo piano e pelo contrabaixo destacadas em vermelho.

Após a seção B, ocorrem as seções de improviso a começar pelo contrabaixo, seguido do piano e da flauta. A improvisação ocorre sobre a harmonia da seção A, porém em fórmula de compasso binária, 2/4. O contrabaixo improvisa sem acompanhamento. O improviso do piano é acompanhado pelo contrabaixo com pouca movimentação rítmica. Finalmente, o improviso da flauta é acompanhado pelo piano realizando uma linha melódica na região grave com figuras rítmicas sincopadas e pelo contrabaixo tocando acordes também de forma sincopada, como podemos observar na Figura 18.

2:36 - 2:40

Flauta

Contrabaixo
Dm

D7/F#

Gm

A7

Piano

Figura 18: Trecho da seção de improviso da flauta na versão do Trio Lá do B, com destaque em vermelho para a linha de contracanto feita na região grave do piano e em azul para os acordes feitos pelo contrabaixo.

Podemos notar na versão, de forma geral, um contraste rítmico, como já citado, entre os trechos em 7/8 e em 2/4. Outro elemento que merece destaque é a utilização dos instrumentos, o que também pode ser observado na Figura 18. O piano está fazendo uma linha grave e com muita atividade rítmica, o que é tradicionalmente feito pelo contrabaixo. Enquanto o contrabaixo está fazendo o acompanhamento com acordes, o que tradicionalmente é feito com mais frequência pelo piano. Esta utilização não tradicional, por assim dizer, confere uma textura diferenciada ao acompanhamento para a seção de improviso da flauta.

Um último elemento rítmico que julgamos merecer destaque na versão do Trio Lá do B é a convenção que encerra a música. Neste trecho, flauta, piano e contrabaixo repetem o motivo da introdução quatro vezes em um crescendo e fazem a mesma frase encerrando na nota Ré, tônica. O final da seção com a convenção rítmica está representada na Figura 19. Após este enfoque rítmico para a versão do Trio Lá do B, passemos para a versão do *Gaúcho* do pianista Antonio Adolfo.

3:38 - 3:43

Flauta

Contrabaixo

Piano

Figura 19: Destaque em vermelho para a convenção final da versão do Trio Lรก do B.

Na introdução da versão de Antonio Adolfo, podemos notar uma célula rítmica característica do gênero bossa nova feita pelo piano, violão e pela bateria. Adolfo não faz o ostinato na mão esquerda presente no tema e concentra a atividade rítmica principalmente na mão direita ou com as duas mãos tocando na mesma divisão. Com exceção da última vez em que acontece, a introdução é repetida ao longo da música (Figura 8) com esta mesma célula rítmica apenas sofrendo algumas variações. Na última repetição da seção, o violão continua com o mesmo ritmo enquanto o piano faz uma segunda seção de improvisação até chegar a uma convenção rítmica final para todos os instrumentos, com ritmo exatamente igual ao da célula apresentada no primeiro compasso que iremos representar à frente. Optamos em transcrever esta versão com a mínima como unidade de tempo caracterizando o compasso 2/2 e estamos considerando a mesma valendo 60 batidas por minuto. Nossa escolha se justifica por esta se tratar da versão com andamento mais lento entre as três analisadas. Se utilizássemos a semínima como unidade de tempo, precisaríamos utilizar fusas em alguns trechos melódicos, o que poderia dificultar o entendimento dos mesmos, já que Adolfo toca com frequência de forma sincopada e com deslocamentos rítmicos. A seguir, na Figura 20, a representação do piano e violão realizando a célula rítmica característica da bossa nova.

0:00 até 0:16

Piano

Violão

Dm7(9,11) Eb7(9,13) Dm7(9,11) Eb7(9,13)

Dm7(9,11) Eb7(9,13) Dm7(9,11) Eb7(9,#11)

Figura 20: Introdução da versão de Antonio Adolfo para o *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga. Representação do piano e do violão com célula rítmica circulado em azul.

Para melhor compreensão da célula rítmica apresentada na figura anterior e sua semelhança com um padrão rítmico do gênero bossa nova, a Figura 21 mostra uma redução rítmico-harmônica do primeiro compasso da introdução e a coloca em comparação com um exemplo de célula rítmica da bossa nova, retirado do livro *Harmonia e Estilos para Teclado*²¹, de autoria do próprio Adolfo (Lumiar Editora, 1994).

²¹ Destaque para a utilização do compasso 2/2 para a escrita da célula do gênero bossa nova pelo próprio Adolfo no exemplo da Figura 12.

The image displays two musical staves. The upper staff is labeled 'Piano' and contains a melodic line in 2/4 time. A blue dashed oval encircles the first four notes of this line. Above the staff, the chords 'Dm7(9)' and 'Eb7(9,13)' are written. Below the staff, the text 'Modalidade b:' is present. The lower staff shows a bass line with a red dashed oval around its first four notes, illustrating a bossa nova rhythmic pattern. The bass line consists of quarter notes and rests.

Figura 21: Representação rítmico-harmônica do primeiro compasso da introdução da versão de Adolfo circulado em azul, em comparação com um padrão rítmico encontrado no gênero bossa nova, em laranja. (Adaptado de ADOLFO, Lumiar Editora, 1994).

Pelo fato do ostinato presente no tema do *Corta-Jaca* não ser realizado por nenhum dos instrumentos (ele também não está presente no contrabaixo) podemos inferir que a relação tema/arranjo no ritmo desta parte da versão de Adolfo acontece principalmente por modificações no material presente na mão direita do tema, representado neste caso pelo *batuque* da edição para piano. Nele, a célula rítmica feita pela mão direita é característica do gênero maxixe por “trazer na melodia a figura de pausa de semicolcheia seguida de três semicolcheias (numa imitação dos instrumentos de percussão)” (MARCÍLIO, 2009, p.51), enquanto na versão de Adolfo a célula é modificada para a do gênero bossa nova, como já apontado. Esta célula rítmica permanece, quase sempre com variações, em toda a versão, sendo feita pela bateria que foi tocada com baquetas tipo vassoura. O violão, que está em destaque na Figura 22, também faz essa mesma célula rítmica em quase toda a versão com exceção das ocorrências das seções B, em que ele faz os acordes dedilhados.

0:16 - 0:24

Piano

Violão

Contrabaixo

Dm7(9) Em7(b5) A7 (b9,b13) Dm7(9) Bb7(9) Gm/A A7(b9, b13)

Figura 22: Trecho da seção A da versão de Adolfo com a célula rítmica feita pelo violão destacada em vermelho.

Duas convenções rítmicas nos chamaram a atenção na versão de Adolfo, a primeira acontece nos finais das ocorrências das seções B. Piano, violão e contrabaixo tocam acordes na mesma divisão rítmica (a bateria acentua na mesma divisão) e que conduzem ao retorno da tonalidade de Re menor, parando no acorde de Eb7(#11) que funciona como dominante substituto de Re menor, como podemos observar na Figura 23. Adiante, na análise harmônica, iremos nos deter mais neste acorde, utilizado por Adolfo em outros momentos da versão.

1:19 - 1:26

Piano

Contrabaixo
Violão

Gm7/Bb C7 F6 Em(9) Eb7(#11)

Figura 23: Final da seção B da versão de Adolfo com destaque em vermelho para a convenção rítmica e os acordes.

A segunda convenção rítmica que julgamos interessante na versão é a convenção final realizada por todos os instrumentos após uma ocorrência de uma seção de improvisação do piano sobre a mesma base harmônica da introdução. Essa convenção é feita sobre a mesma

célula rítmica que inicia a versão e que é feita pelo violão e bateria ao longo da mesma, como vemos na Figura 24.

4:50 - 5:00

Piano

Contrabaixo Violão

Dm7(9) Eb7(9,13)

Dm7(9) Eb7(9,13) Dm7(9,11)

Figura 24: Convenção final da versão de Adolfo destacada em vermelho.

A versão de Leandro Braga, para piano e percussão, chama atenção pelo uso de células rítmicas utilizadas na música centro-americana, popularmente conhecida como música latina. Outro aspecto de destaque na versão é a utilização rítmica do piano por Braga, bem como os diálogos que ele promove entre piano e percussão. Esta versão foi transcrita no compasso 2/4 com a semínima como unidade de tempo valendo de 90 a 100 batidas por minuto, dependendo do trecho. Vamos iniciar nosso enfoque rítmico a partir da seção denominada batuque e a relação entre as diferentes ocorrências da mesma na versão, nas quais o material musical vai sendo modificado. Iremos demonstrar, na Figura 25, parte dos trechos: introdução (0:00-0:31), ponte (1:03-1:12) e ponte (1:38-1:46) para elucidar essa modificação. Na introdução, observamos um ostinato feito na mão esquerda que coincide com o da versão do Grupo Chiquinha Gonzaga. Já na primeira seção que denominamos ponte, uma pausa de semicolcheia é inserida no segundo tempo do compasso, alterando assim o ostinato e, por fim, na segunda ponte, notas antecipadas fazem o ritmo do ostinato coincidir com um padrão utilizado na música afro-cubana chamado *tumbao*. A Figura 25 mostra transcrições de trechos destas seções e a Figura 26 uma representação rítmica comparativa entre os mesmos.

Vamos destacar também, a mão direita do terceiro trecho exemplificado na Figura 25, na qual Braga realiza o que se aproxima dos chamados *montunos* na música latina. “Na música cubana tradicional, o piano tipicamente toca um padrão repetitivo de dois compassos chamado *montuno*” (VALERIO, 2010, p.10). Podemos observar a alternância entre a utilização de uma voz e duas vozes em terças, também comum nos *montunos*. Mesmo que

Braga não mantenha um padrão explícito na mão direita, podemos notar a primeira nota antecipada em uma semicolcheia a cada compasso.

The figure consists of three musical staves, each representing a different time segment of a piece. The first staff, labeled '0:00-0:06', shows a piano part with a circled blue oval around the first note of the first measure in the bass clef. The second staff, labeled '1:03-1:07', shows a piano part with a circled blue oval around the first note of the first measure in the bass clef and a circled blue oval around the first note of the first measure in the treble clef. The third staff, labeled '1:38-1:41', shows a piano part with a circled blue oval around the first note of the first measure in the bass clef and a circled red oval around the first note of the first measure in the treble clef. The percussion part is shown below the piano part in all three staves.

Figura 25: Transcrição de trechos da versão de Leandro Braga para o *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga, com três momentos do ostinato da mão esquerda circulado em azul e a mão direita que se assemelha a um *montuno* em vermelho.

Comparação dos padrões rítmicos dos ostinatos na versão de Leandro Braga

Padrão rítmico do Trecho 0:00-0:32 

Padrão rítmico do Trecho 1:03-1:12 

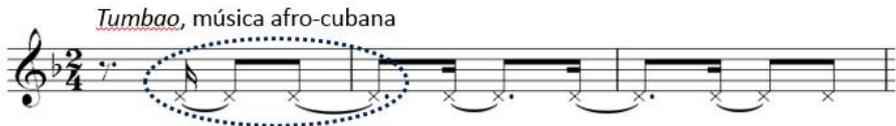
Padrão rítmico do Trecho 1:37-1:46 

Figura 26: Representação rítmica de três momentos do ostinato da mão esquerda da versão de Leandro Braga para o *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga, com as alterações circuladas em azul.

Em relação a este padrão de música afro-cubana encontrado, Valerio diz que “a parte típica do baixo na música cubana costuma ser chamada de tumbao [...] Na música tradicional afro-cubana, o baixo geralmente toca a fundamental e a quinta de cada acorde e toca principalmente no "e" da batida dois e na batida quatro (VALERIO, 2010, p.9). Este padrão rítmico é caracterizado, de forma geral, pelas notas antecipadas como identificadas na Figura 27.



9

Figura 27: Representação do padrão de música afro-cubana conhecido como *tumbao* (Retirado de VALERIO, 2010, p.9).

Adaptando a escrita rítmica da Figura 27 para compasso 2/4, passamos a ter, então, a representação que está na Figura 28. Ao compararmos esta escrita com o ostinato encontrado na versão de Leandro Braga, podemos notar a semelhança entre eles.



Figura 28: Comparação entre a representação rítmica do padrão de música afro-cubana conhecido como *tumbao* e um ostinato presente na versão de Leandro Braga do *Gaúcho*.

Observamos que Braga vai promovendo mudanças rítmicas no ostinato da introdução até chegar a um padrão de música afro-cubana característico e que pode ser reconhecido já numa primeira audição por um ouvinte familiarizado com o gênero. Consideramos que, com essas mudanças, Braga consegue mostrar a transformação do material musical apresentado no início da versão até chegar ao *tumbao*, criando assim uma relação entre os ostinatos durante a escuta. O fato da ponte que apresenta o padrão mais próximo do *tumbao* apresentar também um padrão próximo de um *montuno* reforça essa intenção do arranjo em gêneros de música centro-americana. Após comparar três ocorrências do *batuque*, vamos agora retornar nosso enfoque rítmico à primeira ocorrência da seção A na versão.

Na primeira frase da primeira ocorrência da seção A, Braga mantém o ostinato feito na introdução como acompanhamento para a melodia. Ele também cria uma textura a três vozes, mantendo na mão esquerda o ostinato da introdução e na mão direita a melodia acrescida de uma linha rítmica que dialoga com o ritmo feito pela percussão, como podemos notar na Figura 29. Esse diálogo acontece em um padrão de dois compassos, sendo que no primeiro, uma das vozes do piano e a percussão tocam exatamente na mesma divisão rítmica, enquanto no segundo compasso o piano complementa um espaço deixado pela percussão que marca apenas o primeiro tempo do compasso.

0:32 - 0:44

Piano

Percussão

The image shows a musical score for Piano and Percussão. The score is in 2/4 time and features a piano part with a melodic line and a percussive part with a rhythmic pattern. Red dashed boxes highlight measures where both instruments play in the same rhythmic division. Green dashed boxes highlight measures where the piano part plays in a division that the percussão part leaves empty. Vertical red lines connect the piano and percussão parts in the red-highlighted measures, showing their rhythmic alignment.

Figura 29: Trecho da seção A da versão de Leandro Braga com destaque em vermelho para os compassos em que piano e percussão tocam na mesma divisão rítmica e em verde para os compassos em que a percussão deixa um espaço que é complementado pelo piano.

Depois desta primeira ocorrência da seção A (que vai ser repetida com variações ainda antes da seção B), Braga faz uma ponte, como já mencionado acima. Gostaríamos de destacar nesta ponte, além do ostinato da mão esquerda, a terceira voz que é realizada em um padrão de um compasso com uma pausa na primeira metade do primeiro tempo e uma figura com valor variado a cada compasso, na segunda metade do primeiro tempo. Essa terceira voz tem uma característica bem rítmica e dialoga com a percussão no sentido de complementar os espaços deixados por ela, como podemos entender na Figura 30.

The image displays a musical score for Piano and Percussão (Drums) in 2/4 time. The score is divided into two systems, each with four measures. The piano part is written in the upper staff, and the percussion part is in the lower staff. Red dashed boxes highlight specific rhythmic patterns in the piano part, which are in dialogue with the percussion. The score includes a time signature of 2/4 and a key signature of one flat (Bb). The piano part features a complex rhythmic pattern, and the percussion part provides a steady accompaniment.

Figura 30: Trecho de uma das pontes na versão de Braga, com destaque em vermelho para a terceira voz com ação rítmica e em diálogo com a percussão.

Na seção A que acontece em sequência, existe a recorrência de um padrão rítmico de dois compassos na mão esquerda composto por: uma pausa de semicolcheia, colcheia pontuada, duas colcheias e uma nota longa no primeiro tempo do próximo compasso. Podemos notar a relação desta célula rítmica com uma utilizada no gênero samba de partido-alto, exemplificada na Figura 31. Todavia, consideramos que a célula rítmica não chega a fazer referência explícita ao gênero partido-alto, provavelmente, devido ao prolongamento da primeira nota do segundo compasso do padrão e também porque não há mudanças no ritmo feito pela percussão no momento. Esse padrão, que pode ser observado na Figura 31, volta a ocorrer em momentos posteriores da versão e essa relação será discutida adiante. A Figura 32 mostra um padrão de samba partido-alto que coincide com o utilizado por Braga.

1:16 - 1:23

Piano

Percussão

Figura 31: Destaque em azul para a célula rítmica de samba de partido alto em trecho da versão de Leandro Braga.

Levada de partido alto

violão

baixo

bateria

Figura 32: Destaque em vermelho para a célula rítmica de partido alto (Adaptado de SPIELMANN 2018).

Na seção B, o padrão rítmico de acompanhamento feito por Braga predominante é o de: semicolcheia, colcheia e semicolcheia; a síncope que é encontrada nos acompanhamentos de gêneros como o maxixe, tango, brasileiro, choro, entre outros. O uso deste padrão na seção B gera um contraste rítmico com as seções anteriores, uma vez que o acompanhamento delas se utilizam de outros padrões, como expostos acima. Este contraste é reforçado pelo fato de que, nesta seção, a melodia passa para um registro mais agudo do que acontecia até então, o que possibilita que o acompanhamento também seja feito em uma região média do piano,

dando assim certa leveza para seção, também em contraste com as seções anteriores, em que a melodia e acompanhamento estavam em regiões mais graves do instrumento. A célula rítmica predominante da seção B pode ser observada na Figura 33.

The image shows a musical score for Piano and Percussion. The time signature is 2/4. The piano part is in the upper staff, and the percussion part is in the lower staff. A rhythmic cell in the piano accompaniment is highlighted with a green dashed box. The cell consists of a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a quarter note with a grace note. The percussion part consists of a series of rhythmic slashes.

Figura 33: Trecho da seção B da versão de Leandro Braga com destaque em verde para a célula rítmica predominante no acompanhamento.

Ao longo da versão, Braga realiza uma complementação rítmica entre as duas mãos por meio da alternância das mesmas. Oliveira Pinto (2001, p. 101) aponta que “este intercalar dos impulsos é aspecto tão constitutivo da música africana e afro-brasileira, que acontece inclusive na forma como a mão direita e a esquerda se complementam ao percutirem um tambor”. O autor (2001, p.102) chama de “*interlocking*” o princípio no qual “os impactos de uma linha sonora se encaixam nos momentos vagos deixados pela outra e vice-versa”. Podemos analisar os trechos em que Braga realiza esta alternância de mãos sob o princípio do *interlocking*, como exemplificado na Figura 34. No segundo tempo do segundo compasso da figura, por exemplo, temos duas figuras rítmicas diferentes e que se complementam formando um grupo de quatro semicolcheias. As setas inseridas em azul na figura mostram a figura rítmica resultante do *interlocking*, como também podemos notar no primeiro tempo do primeiro compasso, ainda na Figura 34, a figura resultante sendo uma síncope.

1:56 - 2:01

Piano

Percussão

Figura 34: Trecho da seção B de Braga as figuras resultantes do *interlocking* em azul.

Podemos notar uma recorrência desta alternância de mãos ainda na seção B, como mostra a Figura 35 e em outros trechos, como exemplificado na Figura 36, que corresponde a uma ponte entre as últimas ocorrências das seções A e B. Esta ponte merece especial atenção, pois pode ser considerada um momento de clímax da versão com a dinâmica forte, alternância de mãos, grande extensão e utilização de notas dissonantes (que serão abordadas mais à frente). Neste trecho, também podemos observar algumas ocorrências, também na mão esquerda da célula rítmica do samba partido-alto exposta acima. Braga toca notas em registro mais grave quando faz esta célula, o que ocasiona uma textura diferente do restante do trecho. Ao mesmo tempo, estas notas graves em célula de partido-alto marcam de forma enfática o ritmo do trecho e o *interlocking* intercalado com a célula da impressão de uma variação da utilização da mesma; as Figuras 35 e 36 apresentam as figuras resultantes dos *interlockings* realizados por Braga.

2:13 - 2:17

Piano

Percussão

Figura 35: Trecho da seção B da versão de Braga com as figuras resultantes dos *interlockings* em azul.

3:06-3:16

The image shows a musical score for a piano and percussion ensemble. The score is in 2/4 time and is divided into two systems. The first system is labeled '3:06-3:16'. The piano part is written in treble and bass clefs, and the percussion part is written in a single staff. The piano part features a complex interlocking pattern between the hands, with blue arrows highlighting specific rhythmic figures. The percussion part provides a steady, rhythmic accompaniment.

Figura 36: Trecho de uma ponte da versão de Braga com as figuras resultantes dos *interlockings* em azul.

Essa forma de tocar, alternando as mãos, proporciona uma sonoridade percussiva ao piano, diferentemente, por exemplo, se fossem feitas frases em legato em cada uma das mãos, enfatizando linhas melódicas, ou ainda, acordes sustentando uma melodia, enfatizando uma textura de melodia e harmonia. Somado a esse fato, temos alguns momentos de diálogo rítmico entre uma das vozes feitas por Braga e a percussão bem como entre as vozes feitas ao piano. Tudo isso sugere um pensamento rítmico na utilização do instrumento pelo pianista. Para finalizar este enfoque, a Figura 37 mostra o final da versão, em que o piano faz uma convenção entre as duas mãos, terminando em um acorde atacado na segunda semicolcheia do primeiro tempo do compasso. Diferentemente dos finais das demais versões analisadas, a percussão não realiza a convenção rítmica junto com o piano e, após o acorde final, a mesma parece estender o final tocando uma figura em um padrão de um compasso (com variações) e diminuindo a intensidade do toque.

The image shows a musical score for Piano and Percussão. The piano part is written in 2/4 time with a key signature of one flat. The percussive part is written in the same time and key signature. A red dashed box highlights a specific rhythmic pattern in the piano part, which is mirrored in the percussive part. The pattern consists of a sequence of notes and rests that create a specific rhythmic feel.

Figura 37: Final da versão de Leandro Braga com destaque em vermelho para a convenção rítmica feita nas duas mãos.

Após este olhar rítmico sobre as três versões escolhidas, podemos listar as seguintes práticas de arranjo encontradas relacionadas com o ritmo: (1) mudança de fórmula de compasso; (2) utilização de células rítmicas provenientes do gênero bossa nova e de gêneros da música centro-americana, popularmente conhecida como música latina, célula rítmica de samba partido-alto, mesmo que de forma não tão explícita e ainda padrão rítmico do maxixe com ou sem alterações; (3) transformação de um mesmo material musical até chegar um padrão de música latina; (4) convenções rítmicas nos finais das seções e nos finais das versões; (5) utilização de linhas de baixo ao piano e acompanhamento com acordes com células rítmicas sincopadas; (6) *interlocking* ou alternância das mãos gerando uma complementação rítmica entre duas vozes; (7) texturas a três vozes com uma das vozes com ação rítmica e diálogo com a percussão e (8) criação de contrastes rítmicos por meio da alternância de fórmulas de compassos ou células rítmicas diferentes. Em um momento posterior, vamos analisar as mudanças melódicas ocorridas nas versões e, entre elas, mudanças rítmicas nas melodias e como elas se relacionam com as práticas de arranjos listadas nesta parte do trabalho. Passemos agora para as práticas de arranjo relacionadas com a harmonia.

2.3.3 Rearmonização

Nas três versões analisadas, pudemos observar uma atividade muito recorrente na elaboração de arranjos na música popular: a rearmonização. Essa prática consiste em propor uma harmonia diferente do que se conhece até então para uma determinada música e pode ocorrer de várias maneiras: com as modificação das funções harmônicas, alteração dos acordes e manutenção das funções, acréscimo de notas de tensão aos acordes, inversão dos

baixos dos acordes, criação de notas pedal, elaboração de linhas de contracanto que podem resultar ou serem somadas a uma harmonia, dentre outras. Segundo Guest (2006, p. 67), “a canção popular traz sua própria harmonia, adequada à linguagem e ao estilo”. Em um arranjo, todavia, o arranjador pode escolher se mantém essa “harmonia mais simples, inerente” (GUEST, 2006, p.67) à música, ou se elabora uma progressão de acordes diferente, personalizada. A rearmonização na música popular confere uma oportunidade ao arranjador ou intérprete de personalizar sua versão por meio da harmonia. No caso de músicas com linguagem harmônica simples, como o *Corta-Jaca*, acreditamos que a aplicação de tal prática é coerente e até mais viável do que em músicas com harmonia mais rebuscada. Ressaltamos que definimos, no tema, uma harmonia para o *Corta-Jaca* a partir do arranjo para piano, nossa versão de referência, que servirá como comparação para as análises. A seguir, vamos expor as situações de rearmonização encontradas nas versões.

Na introdução da versão de Adolfo, podemos notar uma harmonia diferente da que se apresenta no tema do *Corta-Jaca* (Dm no primeiro compasso e A7 no segundo em um padrão de dois compassos). A Figura 38 apresenta os quatro primeiros acordes da introdução da versão do pianista, com destaque para o uso de notas de tensão, bem como a ocorrência do acorde Eb7(9,13) no segundo e quarto compassos. Em relação às notas de tensão harmônica, podemos considerar a téttrade como unidade fundamental da harmonia em muitos gêneros de música popular do século XX que inclui a sétima ou a sexta de um acorde. Uma das revoluções harmônicas provocadas pelo gênero de jazz *bebop* (entre 1940 e 50) na música popular foi o uso de notas do acorde mais agudas que a sétima. Nonas, décimas primeiras e décimas terceiras eram adicionadas em estruturas harmônicas ou estavam implícitas nas melodias do estilo (VALERIO, 2003, p.8-10). A seguir, na Figura 38, a análise harmônica dos primeiros quatro compassos da introdução da versão de Adolfo.

The image shows a musical score for Piano and Contrabaixo Violão. The score is in 2/2 time and features a progression of four measures. The chords are Dm7(9), Eb7(9,13), Dm7(9), and Eb7(9,13). The Eb7(9,13) chord in the second measure is circled in blue, and the Dm7(9) chord in the third measure is circled in red. The piano part shows the chord voicings, and the bass part shows the bass line with slash marks indicating a steady rhythm.

Figura 38: Início da versão de Adolfo com os acordes com notas de tensão adicionadas destacados em vermelho e o acorde dominante substituto circulado em azul.

Em relação a Eb7(9,13), podemos considerá-lo como “dominante substituto” (GUEST, 2009, p.78) no tom de Ré menor, uma vez que o acorde possui o mesmo trítone (intervalo de três tons) que o acorde de A7, dominante no tom de Ré menor. O trítone em questão é formado pelas notas Do# e Sol, ou Reb e Sol, considerando a enarmonia. No último compasso da introdução, o acorde dominante substituto é tocado com as tensões nona maior (9) e décima primeira aumentada (#11). A utilização desta tensão em acordes dominantes substitutos pode ser considerada comum, visto a grande ocorrência dela na música popular. Outra rearmenização encontrada na versão de Adolfo é o desdobramento do acorde dominante em dois acordes: segundo grau menor com sétima e quinta diminuta e o próprio quinto grau (dominante) acrescido das tensões nona menor (b9) e décima terceira menor (b13), como podemos observar na Figura 39, que também destaca outro acorde dominante substituto, desta vez preparando o dominante primário do tom de Ré menor.

Este desdobramento do acorde dominante em segundo grau e dominante é “extremamente frequente em música popular, precedendo I ou qualquer outro grau” (GUEST, 2009, p.62). Também o encontramos na segunda parte da seção A com o dominante do quarto grau desmembrado da mesma forma (e também com a utilização de tensões). Observamos, ainda na versão de Adolfo, o uso de *nota pedal* que é “uma nota sustentada ou repetida com vários acordes e enriquece o som das progressões mais comuns” (GUEST, 1996, p.71). Quando esta nota é executada pelo contrabaixo (ou pela voz mais grave do arranjo) é chamada de *baixo pedal*, como podemos observar na Figura 40.

0:16 - 0:24

Piano

Viola

Contrabaixo

Chords: Dm7(9), Em7(b5), A7(b9, b13), Dm7(9), Bb7(9)

Figura 39: Trecho da seção A da versão de Adolfo com o desdobramento do acorde dominante em vermelho e um acorde dominante substituto em azul.

0:54 - 1:06

Piano

Viola

Contrabaixo

Chords: C7(9,13), F(9)/C, C7(9)

Baixo pedal

Figura 40: Trecho da seção B da versão de Adolfo com destaque em azul para o baixo pedal na harmonia.

No trecho exposto acima, o baixo pedal ocorre pela manutenção da nota Dó, comum à progressão de acordes da harmonia. Neste caso, o baixo pedal ajuda a ocasionar uma densidade harmônica em conjunto com os acordes em bloco feitos pelo piano (assunto que será discutido adiante) e com os acordes feitos pelo violão. Ainda na seção B, vamos destacar mais dois momentos harmônicos que consideramos interessantes. O primeiro é a ocorrência

do acorde Si com sétima com nona bemol (b9) e quinta bemol (b5), também chamado por GUEST (2006) de acorde alterado (na cifra utiliza-se a abreviação “alt”). De forma geral, trata-se de um acorde dominante com quintas e nonas cromatizadas. A utilização deste acorde no trecho funciona como uma preparação para o acorde de Sol menor com sétima com baixo em Si bemol. Por mais que o acorde de Si maior com sétima menor não seja dominante de Sol, entendemos que a preparação neste caso acontece pelo movimento de um semitom no baixo, mesmo movimento do baixo na relação de um acorde dominante substituto para sua resolução. Podemos entender também a ocorrência do acorde de Si alterado chegando em Sol menor com sétima e Si bemol no baixo pelo movimento do contrabaixo. Como apontado acima, na maior parte da seção B, o instrumento permanece na nota Dó, como sendo um pedal para os acordes da harmonia. Ao fazer os outros dois acordes citados, ocorre uma linha cromática descendente entre Do e Si bemol, fator que gera interesse na voz. Este movimento por ser entendido na Figura 41.

The image shows a musical score for Piano and Contrabaixo/Violão. The Piano part is in the upper staff, and the Contrabaixo/Violão part is in the lower staff. The score is in 3/2 time and F major. The Contrabaixo/Violão part features a series of chords: F(9)/C, B7(alt), Gm7/Bb, C7, F6, Em(9), and Eb7(#11). The B7(alt) chord is circled in blue. The final two measures of the section are enclosed in a red dashed box, highlighting a chromatic descent in the bass line from D to C.

Figura 41: Convenção no final da seção B de Antonio Adolfo destacado em vermelho e acorde Si alterado em azul.

Além do acorde alterado, a Figura 41 também destaca a ocorrência de uma convenção rítmico-harmônica, já discutida acima, que conduz também de forma cromática, ao dominante substituto do tom de Ré menor. Vale recordar que a seção B está em Fá maior enquanto a seção A está em Ré menor. Nesta convenção, observamos um acorde menor com sétima fazendo a ligação entre Fá maior com sexta e Mi bemol maior com sétima e décima primeira aumentada. Este acorde pode ser explicado devido ao movimento de vozes de forma cromática gerando o Mi menor com sétima menor. Se recordarmos este trecho no tema que propomos para o *Corta-Jaca*, notamos um acorde de Lá maior com sétima menor, dominante de Ré menor no segundo tempo do último compasso. Isso mostra que, assim como no arranjo original, Adolfo faz uma transição para passar de um tom para o outro, com a utilização da

função dominante. O que diferencia sua versão no trecho é a utilização do caminho cromático e de um acorde dominante substituto.

Após esta análise da harmonia utilizada por Adolfo em sua versão do *Gaúcho*, podemos inferir que a harmonia é um elemento de destaque no arranjo do pianista. Notamos acréscimo de notas de tensão em praticamente todos os acordes bem como a substituição de acordes com a manutenção das funções harmônicas. Como principais exemplos temos a utilização de acordes do tipo dominante substituto, bem como o desdobramento de acordes dominantes em acordes da progressão do tipo $IIm7-V7$ (segundo grau menor com sétima menor e quinto grau maior com sétima menor, ou dominante). Neste último caso, acontece o acréscimo de um acorde de função subdominante antes do acorde de função dominante, o que não confere uma troca de função harmônica, mas sim um enriquecimento da cadência. Notamos também a utilização de baixo pedal e a ocorrência de acordes com função dominante alterados. Passemos agora para a análise harmônica da versão do Trio Lá do B.

A introdução da versão do Trio Lá do B é construída sobre a repetição do motivo já analisado no item anterior deste capítulo. O que temos, então, é uma linha em uníssono tocada pela flauta, piano e contrabaixo com variação de oitavas em cada instrumento. Ao analisarmos a linha melódica do motivo, podemos notar acordes implícitos na mesma, como observamos na Figura 42. A primeira metade do motivo sugere o acorde de Ré menor e a segunda o acorde de Lá maior com sétima menor, sendo que nesta segunda metade há uma nota Fá que pode ser classificada enquanto nota de passagem.

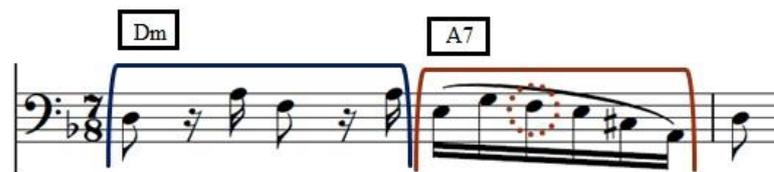


Figura 42: Análise harmônica do motivo utilizado na introdução da versão do Trio Lá do B com a nota de passagem circutada.

Na primeira frase da seção A da versão do grupo, o contrabaixo realiza um ostinato semelhante à linha feita na introdução, enquanto o piano realiza o acompanhamento rítmico-harmônico tocando os acordes. A harmonia do trecho coincide com a do tema: Ré menor e Lá maior com sétima menor. Já na segunda frase da seção A encontramos algumas alterações interessantes como uma inversão de baixo no acorde Ré maior com sétima menor e também o acorde dominante substituto da dominante de Ré menor (tom do trecho) funcionando como

um acorde de passagem, já que ocupa pouco tempo no compasso, como podemos observar na Figura 43.

0:22 - 0:26

Flauta

Contrabaixo

Piano

D7/F# Gm Bb7 A7 Dm

Figura 43: Destaque para o acorde D7/F# e Bb7 na seção A da versão do Trio Lá do B.

O trecho que talvez chame mais a atenção em relação à harmonia na versão do Trio Lá do B é o início da seção B. A harmonia do trecho contém quase que um acorde por tempo e apresenta mudanças de função harmônicas, acorde dominante substituto, acorde com quarta suspensa, acordes diminutos e acordes com notas de tensão alteradas, como observamos na Figura 44. Na segunda parte da seção B, identificamos, assim como na versão de Adolfo, os recursos de rearmonização: acordes com notas de tensão adicionadas (alteradas ou não), uso do acorde substituto da dominante e uso de baixo pedal, como podemos notar na Figura 45.

0:35 - 0:43

Flauta

Contrabaixo

Piano

C6 Bb7M Ab7(13) F/G Am7 C° Bb6 E° A7(b13)

Figura 44: Início da seção B da versão do Trio Lá do B com destaque em vermelho para os acordes utilizados na rearmonização.

0:46 - 0:53

Flauta

Baixo pedal

Contrabaixo

Piano C7(9,13) F6/C

Dm Bb7 A7

Figura 45: Trecho da seção B da versão do Trio Lá do B com destaque em verde para o baixo pedal, vermelho para os acordes com notas de tenção e azul para o acorde dominante substituto.

No trecho da Figura 44, podemos notar uma grande movimentação harmônica e o que nos chama atenção a princípio é o acorde de Si bemol maior com sétima maior, subdominante da tonalidade de Fá maior funcionando como um acorde de chegada, por ocupar o dobro do tempo do Dó maior com sexta, acorde anterior. Aqui podemos observar uma mudança de função harmônica, uma vez que no mesmo trecho do tema a função seria a de dominante. Logo após, temos um movimento que começa com um Lá bemol maior com sétima e décima terceira maior, funcionando como um acorde dominante substituto para o acorde de Sol com quarta, sétima e nona (que optamos por cifrar com Fá com baixo em Sol). Estes dois acordes, com um tempo de duração cada, precedem um Lá menor com sétima menor que tem dois tempos de duração. Aqui temos uma mudança de acordes com a manutenção da função, uma vez que Lá menor com sétima menor é terceiro grau no tom de Fá maior que também pode ser considerado como função tônica. A seguir temos um acorde de Do diminuto chegando em Si bemol maior com sexta e mais uma vez uma mudança de função harmônica e, na sequência, um Mi diminuto chegando em Lá maior com sétima e décima terceira menor, dominante do sexto grau na tonalidade de Fá maior. Para facilitar a compreensão das modificações harmônicas do trecho, a Figura 46 apresenta uma comparação entre harmonia feita na versão do Trio Lá do B e o tema no mesmo trecho.

The image displays two musical staves. The upper staff is in bass clef and contains a sequence of chords: C6, Bb7M, Ab7(13), F/G, Am7, C°, Bb6, E°, and A7(b13). A red arrow points to the first measure. The lower staff is in treble clef with a 2/4 time signature and contains a sequence of chords: C7, F, and C7. A blue arrow points to the first measure.

Figura 46: Comparação entre a harmonia do início da versão do Trio Lá do B destacado em vermelho com a harmonia do tema, destacado em azul.

Identificamos também na versão do Trio Lá do B a construção de outras linhas melódicas além da melodia, o que podemos chamar de contracantos. Em alguns trechos da versão não há acordes sendo feitos de forma vertical, mas sim uma harmonia implícita em linhas que se sobrepõem. A Figura 47 exemplifica o final da seção B da versão do Trio Lá do B, em que os três instrumentos realizam duas linhas melódicas em movimento contrário com combinação de timbres: ascendente na flauta e na mão direita do piano e descendente no contrabaixo e na mão esquerda do piano. Esta frase tem duração de dois compassos e podemos observar a sobreposição de linhas sugerindo o acorde dominante do tom de Re menor e funcionando como uma preparação para o retorno a este tom. Esta prática, da sobreposição de linhas em contracanto, foi muito observada também na versão de Leandro Braga que vamos discutir a seguir.

1:10 - 1:16

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Contrabaixo (Double Bass), and Piano. The score is in 2/4 time and B-flat major. The Flauta part has a melodic line that starts on G4, moves to A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and then descends. The Contrabaixo part has a bass line that starts on G2, moves to F2, E2, D2, C2, Bb1, and then descends. The Piano part has a harmonic accompaniment with chords Gm/D, Gm, and C7. Red arrows highlight the ascending melodic line in the Flauta and Piano parts, and blue arrows highlight the descending lines in the Contrabaixo and Piano parts.

Figura 47: Final da seção B da versão do Trio Lá do B com as setas em vermelho destacando a linha melódica ascendente e em azul a linha descendente.

A versão de Leandro Braga para o *Corta-Jaca* que estamos analisando difere das outras no quesito harmônico, por se tratar da única versão em que não há outro instrumento harmônico além do piano. De forma geral, podemos observar que Braga constrói seu arranjo com base em uma textura a duas ou a três vozes somadas ao ritmo feito pela percussão. Na versão, há poucos momentos em que o pianista realiza a textura de um acorde na mão direita e a melodia na mão esquerda, por exemplo. Mesmo assim, podemos notar momentos de maior ou menor variação harmônica. Alguns trechos serão analisados nesta parte do trabalho, todavia outros serão apresentados nos subcapítulos dedicados às variações melódicas e aos acordes em bloco. Optamos por dividir esta análise harmônica da versão de Braga desta maneira devido às texturas criadas pelo pianista, ora em duas ou três vozes, ora com a utilização de acordes em bloco. Por vezes, a maneira como o músico toca uma melodia ou a articulação entre as vozes é que resulta em uma harmonia²², o que dificulta uma categorização nesta parte do trabalho como feita nas demais versões.

Logo nos dois primeiros compassos da versão, podemos notar as linhas feitas nas duas mãos resultando em uma harmonia que a princípio não apresenta variações em relação ao tema: Ré menor no primeiro compasso e Lá maior com sétima menor no segundo. No caso do acorde de Lá com sétima, dominante de Ré menor, Braga não toca o Do sustenido, terça do acorde, o que pode deixar uma certa indefinição em relação a ele, como observamos na Figura 48.

²² Sabemos que a análise da harmonia enquanto resultante de vozes sobrepostas é comum em vários gêneros estilos musicais.

0:00 - 0:03

Piano

Percussão

Figura 48: Início da versão de Leandro Braga.

A seguir, Braga faz uma linha descendente utilizando duas ou três vozes na mão direita que vai de Mi 3 até Fá 2 na voz mais aguda. O fato de o pianista utilizar mais de uma voz nesta linha resulta em harmonias dissonantes quando somadas ao ostinato que continua sendo feito na mão esquerda. Na Figura 49, podemos observar destacado em vermelho, os seguintes intervalos sendo tocados na mão direita harmonicamente: Si bemol e Mi, Si bemol, Mi e Lá e parando em Si bemol e Ré. Estes intervalos geram uma dissonância em relação ao ostinato feito na mão esquerda no momento, sobre o acorde de Ré menor. Continuando na mesma linha melódica descendente, podemos observar na Figura 49, a utilização de notas que geram dissonância em relação ao ostinato, até chegar ao intervalo feito por Ré e Fá (último compasso da Figura 49) que é um momento de maior consonância harmônica. Ainda nesta introdução, Braga segue realizando outra linha melódica em blocos a três vozes que serão discutidos no subcapítulo seguinte, dedicado inteiramente ao assunto.

Na primeira ocorrência da seção A, o pianista repete a primeira frase da seção prolongando seus finais, ocasionando também efeitos harmônicos interessantes. Na segunda frase da seção A, ocorre um diálogo entre as vozes que pode ser analisado com um enfoque harmônico. Optamos por discutir estes trechos a seguir no subcapítulo sobre alterações melódicas uma vez que são as mesmas que ocasionam tais harmonias e também para não sermos repetitivos nos exemplos musicais.

The image shows a musical score for Piano and Percussão. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each with four measures. The Piano part is in the right hand, and the Percussão part is in the left hand. A blue line highlights a descending melodic line in the piano part. A red dashed box highlights a dissonant interval in the first measure of the piano part.

Figura 49: Destaque em azul para a linha melódica descendente e em vermelho para intervalos dissonantes na versão de Leandro Braga.

Na segunda ocorrência da seção A, Braga também realiza um prolongamento da melodia a duas vezes na mão direita, como podemos notar na Figura 50. Neste trecho, destacado em azul na figura, podemos observar como o pianista toca de maneira rítmica e enfatiza o som de alguns acordes. Apesar da ocorrência de alguns intervalos de quarta na mão direita, notamos também que os mesmos parecem integrar os acordes, como no quinto compasso da Figura 50, em que Braga toca, harmonicamente, as notas Lá e Ré; Fá e Lá. Os dois conjuntos de notas soam como um acorde de Ré menor mas sem que as notas do acorde sejam tocadas ao mesmo tempo. No sexto compasso da Figura 50 também podemos observar o intervalos Sol e Dó na mão direita em sobreposição à nota Lá, feita em duas oitavas na mão esquerda, resultando em um acorde de Lá menor com sétima. Este acorde inclusive merece destaque, uma vez que no tema (e também em outros momentos da versão de Braga) ele aparece como sendo maior com sétima, ou dominante. Podemos notar também a ocorrência destes acordes quebrados na mão direita em outro trecho, denominado ponte, e já analisado por nós nas alterações rítmicas, como exemplificado na Figura 51.

1:13 - 1:19

Piano

Percussão

The image shows a musical score for piano and percussion. The piano part is in the upper system, and the percussion part is in the lower system. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a melodic line and a bass line. The second system shows the piano part with a melodic line and a bass line. Dashed blue boxes highlight specific harmonic intervals in the piano part.

Figura 50: Destaque para os intervalos harmônicos em trecho da versão de Leandro Braga.

1:36 - 1:43

Piano

Percussão

The image shows a musical score for piano and percussion. The piano part is in the upper system, and the percussion part is in the lower system. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a melodic line and a bass line. The second system shows the piano part with a melodic line and a bass line. Dashed blue boxes highlight specific dissonant chords in the piano part. The percussion part has a steady rhythm.

Figura 51: Destaque para intervalos harmônicos que geram acordes “quebrados” na versão de Leandro Braga.

Para fechar este subcapítulo, segue uma recapitulação das situações de reharmonização encontradas nas versões: (1) acordes com notas de tensão adicionadas (alteradas ou não); (2) uso do acorde substituto da dominante; (3) desdobramento do acorde dominante em segundo grau e dominante; (4) uso de baixo pedal, superposição de vozes em contracanto resultando em harmonias consonantes ou dissonantes e (5) realização rítmica de acordes quebrados. Como apontado por Valerio (2003, p.2), a prática de acrescentar notas de tensão aos acordes tornou-se comum a partir principalmente do uso no *bebop*, gênero de jazz desenvolvido nos Estados Unidos que “marca o início do jazz moderno e foi revolucionário de várias formas, melodicamente, harmonicamente e ritmicamente”. Podemos apontar, inclusive, que além da inclusão de notas de tensão, a troca e inclusão de acordes, bem como as outras práticas que apontamos neste subcapítulo em uma versão é uma dos recursos de arranjo que acontecem com frequência no contexto da música instrumental e que permitem ao intérprete personalizar sua versão por meio da escolha da harmonia.

2.3.4 Alterações melódicas

Antes de apresentar as análises referentes ao assunto, vamos discutir sobre uma questão existente na relação entre interpretação e arranjo na música popular. Como apontado no Capítulo 1, poderíamos considerar as alterações na melodia de uma versão como parte da interpretação, não sendo necessariamente parte do arranjo, uma vez que modificações melódicas são esperadas por partes dos intérpretes em uma versão. O que pretendemos principalmente apresentar neste subcapítulo é a relação entre as alterações melódicas que nos chamaram a atenção e a relação delas com as práticas de arranjo apresentadas até o momento. Talvez como exemplo mais claro desta relação, podemos citar a versão do Trio Lá do B. O fato de a seção A estar em compasso 7/8 naturalmente implica em alterações melódicas, que serão discutidas nesta parte do trabalho, juntamente com outros trechos das versões. Vamos começar nossas análises de alterações melódicas a partir da versão de Antonio Adolfo.

Ao longo de toda a versão, Adolfo modifica a melodia em vários aspectos: ritmos, alturas e fazendo blocos, o que discutiremos adiante em subcapítulo dedicado ao assunto. Por ora, vamos analisar as mudanças rítmicas e de alturas na melodia da versão de Adolfo bem como a relação delas com os demais elementos do arranjo. Nas duas frases da seção A, o pianista promove deslocamentos no ritmo da melodia, como podemos observar na Figura 52. Estes deslocamentos ocorrem por antecipações e prolongamentos e possivelmente estão relacionados com a célula rítmica predominante na versão, feita pelo violão e pela bateria.

Como visto, a célula rítmica característica²³ do gênero bossa-nova predominante na versão tem a maioria de suas acentuações nos tempos fracos dos compassos, o que ocasiona essa sensação de deslocamento rítmico. Na Figura 52, ainda temos a chance de visualizar as mudanças de altura que acontecem neste trecho. Na segunda frase da seção A, Adolfo modifica as notas que coincidem com os tempos fortes dos compassos (notas de chegada) que originalmente pertencem aos acordes do momento. Estas modificações acontecem com a utilização do recurso de apogiaturas que consiste em tocar uma nota um ou meio tom acima da nota de chegada no tempo forte do compasso e tocar a nota de chegada logo em seguida. Nos dois casos utilizados por Adolfo, as notas de apoio coincidem com as notas de cada acorde que, como já visto, são consideradas notas de tensão harmônicas. Ocorre então uma ênfase nestas tensões da harmonia no momento em que o pianista toca as notas nos tempos fortes do compasso. Outra modificação melódica feita por Adolfo é a finalização de uma frase chegando na quinta do próximo acorde que, nesse caso, é uma quinta diminuta (que também pode ser observada na Figura 52). Essa chegada também pode ser considerada como um enfoque harmônico por meio da melodia que Adolfo realiza ao tocar uma nota importante do acorde do momento. A melodia da seção B também sofre alterações rítmicas por meio de deslocamentos e prolongamentos, porém a prática de arranjo que mais nos chamou a atenção no trecho são os acordes em bloco, de modo que vamos examinar a seção mais adiante, visto também a complexidade do assunto.

²³ Na página 61 deste trabalho é possível observar a célula rítmica característica do gênero bossa-nova utilizada por Antonio Adolfo sem sua versão.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system is labeled '0:16 - 0:24' and 'Piano'. The second system is labeled '0:32 - 0:44'. The third system is unlabeled but continues the piece. Chord changes are indicated below the bass staff. Rhythmic markings, including triplets and accents, are present in the treble staff. Some notes in the treble staff are highlighted with colored boxes: green for rhythmic changes, red for accents, and blue for chord finalizations.

System 1 (0:16 - 0:24):
 Treble staff: Dm7(9), Em7(b5), A7(b9, b13), Dm7(9), Bb7(9)
 Bass staff: Dm7(9), Em7(b5), A7(b9, b13), Dm7(9), Bb7(9)

System 2 (0:32 - 0:44):
 Treble staff: Am7(b5), D7(b9), Gm, Gm(#5), Gm6, Gm7, Gm/A, A7(b9, b13)
 Bass staff: Am7(b5), D7(b9), Gm, Gm(#5), Gm6, Gm7, Gm/A, A7(b9, b13)

System 3:
 Treble staff: Dm7(9), Am7(b5), D7(b9), Gm, Gm(#5), Gm6, Gm7
 Bass staff: Dm7(9), Am7(b5), D7(b9), Gm, Gm(#5), Gm6, Gm7

Figura 52: Trecho da seção A da versão de Adolfo com as mudanças rítmicas na melodia destacadas em verde, apogiaturas em vermelho e finalização em nota do acorde em azul.

A versão do Trio Lá do B apresenta duas fórmulas de compasso, como já discutido. Sete por oito nas seções de introdução e A, e dois por quatro na seção B e improvisos. A fórmula de compasso diferente do tema já pressupõe mudanças melódicas, uma vez que ela não foi composta naquela situação rítmica. Vamos analisar a melodia da seção A, uma vez que o ostinato presente na introdução e nas seções de ponte já foi analisado anteriormente. Na primeira frase da seção A, ocorrem adaptações nos finais de cada compasso, de maneira que a melodia se encaixe no compasso ímpar, como podemos verificar na Figura 53. Na segunda frase da seção A, a melodia é feita pelo piano e também ocorre uma adaptação nela em função do compasso. Nesta segunda frase, exemplificada na Figura 54, podemos notar uma pausa no final de cada frase, ao invés da repetição da última nota como encontramos no tema. Nestes trechos em compasso 7/8, podemos constatar que as linhas melódicas (incluindo a própria melodia e também os ostinatos) sofrem pequenas alterações em seus finais. Essas alterações, em relação ao material musical definido no tema, acontecem em função da própria fórmula de compasso e podem ser considerados como um fator de surpresa ao ouvinte já familiarizado com a música.

0:13 - 0:17

Flauta

Contrabaixo

Piano Dm A7 Dm A7

Figura 53: Trecho da seção A da versão do Trio Lá do B com destaque em vermelho para a melodia feita pela flauta e em azul para o ostinato feito pelo contrabaixo.

0:22 - 0:26

Flauta

Contrabaixo D7/F# Gm Bb7 A7 Dm

Piano

Figura 54: Trecho da seção A da versão do Trio Lá do B com destaque em vermelho para as pausas aos finais de cada frase da melodia.

A melodia da seção B da versão do Trio Lá do B, realizada integralmente pela flauta, é apresentada com células rítmicas e antecipação dos primeiros tempos do compasso da mesma forma como acontece no acompanhamento feito pelo piano e pelo contrabaixo, como destacado na Figura 55. Podemos inferir que a escolha da célula rítmica predominante na seção B (apresentada anteriormente) exerce uma influência sobre as escolhas interpretativas do flautista que incorpora estas células na melodia, ocasionando, assim, mudanças rítmicas nela, como podemos observar na Figura 55.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Contrabaixo (Double Bass), and Piano. The score is in 2/4 time and B-flat major. The Flute part is on the top staff, the Double Bass on the middle, and the Piano on the bottom. The Flute part has three rhythmic cells circled in red, which are: a quarter note followed by an eighth note, a quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note. The Piano part has chords C7(9,13) and F6. The Double Bass part has a bass line with eighth notes and quarter notes.

Figura 55: Trecho da seção B da versão do Trio Lá do B com destaque em vermelho para as células rítmicas utilizadas na melodia feita pela flauta.

A versão de Leandro Braga foi a que mais percebemos alterações melódicas. Vamos apresentar, a seguir, as que mais nos chamaram a atenção e suas possíveis relações com outros elementos do arranjo do pianista. Uma primeira modificação que julgamos importante é a repetição da primeira frase da melodia da seção A. Essa mudança pode ser considerada estrutural já que, no tema, a estrutura da seção A é: frase 1, ponte e frase 2. Braga repete a primeira frase prolongando e modificando o final dela em cada ocorrência, como podemos perceber na Figura 56. Na primeira ocorrência da frase, Braga realiza uma linha descendente com mínimas antecipadas em uma semicolcheia a cada compasso. Essas mínimas deixam um espaço para a terceira voz que está em diálogo com a percussão, como já discutido anteriormente. Podemos perceber, também, que as duas vozes da mão direita estão em registros distintos do piano, o que possibilita uma clareza na audição delas. Na segunda ocorrência da primeira frase, notamos um final também ampliado com uma frase também descendente que vai de Mi 5 a Fá 4, com a utilização de notas de apoio. Outra mudança estrutural que merece destaque é o fato de não ocorrer a ponte entre as duas primeiras e a segunda frase da seção A. Podemos entender esta repetição da primeira frase da seção A como ocupando este espaço que seria da ponte entre as frases.

The image displays a musical score for Piano and Percussion, consisting of four systems. The score is in 2/4 time and features a piano part and a percussion part. The piano part has a melodic line with various ornaments and a final cadence. The percussion part has a rhythmic accompaniment. The score is annotated with blue, green, and red markings.

The first system is labeled "0:32 - 0:54" and "Piano". It shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A blue line highlights a phrase in the melody. The second system continues the melodic line. The third system shows a phrase in the melody that is highlighted in blue and ends with a final cadence highlighted in red. The fourth system shows a phrase in the melody that is highlighted in blue and ends with a final cadence highlighted in red. The percussion part is labeled "Percussão" and has a rhythmic accompaniment.

Figura 56: Destaque em azul para os prolongamentos das duas ocorrências das frases da seção A, em verde para notas na melodia dissonantes e em vermelho para o final com intervalos em quartas na melodia na versão de Leandro Braga.

Como mencionado no subcapítulo anterior, sobre rearmonização, as mudanças melódicas feitas por Braga também geram mudanças harmônicas. As mudanças neste caso acontecem principalmente pela relação das notas feitas pela mão direita e o ostinato da mão esquerda. Na Figura 56, por exemplo, no prolongamento da primeira frase da seção A,

podemos notar um repouso nas notas Mi sobre o ostinato em Ré menor; Ré sobre o ostinato em Lá com sétima, Do sobre Ré menor e Si bemol sobre Lá com sétima. O prolongamento da segunda frase da seção A é realizado com a utilização de duas vozes na mão direita em intervalos de quarta, o que confere uma sonoridade menos definida em relação a harmonia que em nossa tradição ocidental é formada em terças.

A seguir, na segunda frase da seção A, podemos perceber um diálogo entre as duas vozes feitas pelo piano. Braga toca frases que ora se sobrepõem, ora se complementam ritmicamente, como exemplificado na Figura 57. As frases da mão esquerda apresentam quase sempre notas antecipadas do primeiro para o segundo tempo de cada compasso, criando assim um contraste rítmico com a melodia baseada em semicolcheias e em sínopes com pausas nas primeiras semicolcheias. Entendemos que os momentos de espaços deixados pela primeira voz e completados pela segunda conferem uma sensação de uma única linha, como se a melodia estivesse acontecendo em registros diferentes. Podemos notar também, no segundo tempo do quarto compasso da Figura 57, uma utilização de nota de apoio antes de chegar na nota da melodia. Esta nota de apoio é a nona do acorde de Ré menor, harmonia sugerida pelas duas vozes do piano. A voz feita na mão esquerda sugere os acordes da harmonia que, neste caso, não apresenta alteração em relação ao tema. Destacamos a utilização de notas de apoio bem como notas cromáticas de passagem que chegam até notas importantes da harmonia. Como exemplos, temos o Fá (primeira nota do terceiro compasso da Figura 57 na mão esquerda) funcionando como nota de apoio para a nota Mi, quinta de Lá com sétima e as notas Lá Bemol e Sol (quinto compasso da Figura 57 na mão esquerda) funcionando como notas de passagem até chegar no Fá sustenido, terça do acorde de Ré com sétima.

0:54 - 1:02

Figura 57: Trecho da segunda frase da seção A de Braga com destaque em vermelho para as frases da mão esquerda e complementam ritmicamente a mão direita e em azul para a nota de apoio.

Após analisar algumas alterações melódicas encontradas nas versões, podemos inferir que alguns fatores do arranjo tem relação com a maneira de se tocar a melodia: (1) os padrões rítmicos utilizados nos acompanhamentos, (2) a instrumentação de cada versão, (3) a presença ou não de outro instrumento harmônico e (4) a textura utilizada no arranjo. A seguir, vamos passar para análise da prática de arranjo conhecida como acordes em bloco. Optamos por dedicar um subcapítulo específico para ela pois se trata de um assunto que merece contextualização e delimitação de alguns de seus termos.

2.3.5 Acordes em bloco

Uma prática de arranjo encontrada nas versões de Antonio Adolfo e de Leandro Braga que tem ação direta sobre a forma de se tocar uma melodia é *acordes em bloco*. Trata-se de uma prática utilizada para a escrita em vozes de naipes instrumentais ou vocais, nela “as vozes entoadas pelos instrumentos ou canto tocam na mesma divisão rítmica e representam o som do acorde” (GUEST, 1996, p.69). Seu uso ao piano se popularizou em estilos de música popular nos meados do século XX principalmente nos Estados Unidos²⁴. Na versão de

²⁴ Iremos nos deter mais neste assunto adiante.

Antonio Adolfo, os acordes em bloco foram identificados ao piano nas seções B, sendo que o músico os utiliza de forma semelhante nas duas ocorrências da seção, diferenciando apenas algumas formações. Publicamos um estudo sobre os acordes em bloco na versão de Adolfo como capítulo do livro *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3*, (VERONEZE, KORMAN, 2018). Ressaltamos que neste trabalho o estudo está mais desenvolvido do que no momento da publicação do referido capítulo. Já na versão de Leandro Braga, identificamos os acordes em bloco na introdução e em uma das pontes. Por se tratar de uma prática de arranjo complexa e de bastante ocorrência nas versões, iremos nos deter em explicar alguns de seus conceitos e termos à medida em que apresentarmos cada ocorrência encontrada. Em ambas as versões, os acordes em bloco são feitos ao piano.

O uso dos acordes em bloco ao piano se popularizou nos Estados Unidos durante as décadas de 1940 e 1950 e, segundo Mehegan (1964, p.129), “a sonoridade advinda desta técnica remete a uma das grandes inovações de arquitetura na história do piano jazz...”. Como mencionado, nos acordes em bloco a melodia é harmonizada com notas de mesma divisão rítmica e que representam o som do acorde do momento; de forma geral, é utilizado em trechos melódicos com predominância de graus conjuntos. Iremos explicar brevemente algumas características que contemplam a construção de blocos em naipes e também ao piano. Assim sendo, iremos diferenciá-las quando necessário. A partir do material que encontramos nas análises, abordaremos os seguintes aspectos: tipos de construção dos blocos; harmonização de notas da melodia que não pertencem ao acorde e substituições de notas do acorde por notas de tensão harmônicas.

O tipo de um bloco é determinado pela distância entre suas notas. A posição fechada é o tipo na qual “as notas do bloco estão próximas umas das outras, separadas por intervalos de terça ou quarta” (GUEST, 1996, p.69). Neste tipo, as notas estão mais próximas possíveis mantendo a ideia de acorde e sem cair na identidade de *cluster* (intervalos de segundas). Outro tipo muito comum é o *drop 2*²⁵ que é feito a partir do abaixamento em uma oitava da segunda voz mais aguda da posição fechada. Ao piano, esta voz é executada habitualmente pela mão esquerda. Em geral, os tipos são escolhidos de acordo com a região da melodia, sendo a posição fechada mais indicada para regiões graves e o *drop 2* para regiões mais agudas. Além disso, o *drop 2* amplia o intervalo entre as extremidades do bloco de uma oitava para uma décima. A seguir, na Figura 58, podemos observar o início da seção B na versão de

²⁵ Existem também os tipos *drop 3* e *drop 2+4*, mas neste trabalho iremos nos limitar a trabalhar com o *drop 2*. A este respeito ver Guest (1996).

Adolfo com a melodia em bloco nos tipos descritos. Podemos notar, também, as alterações rítmicas na melodia feitas pelo pianista, causando a sensação de deslocamento rítmico como citado no subcapítulo anterior.

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Violão (Guitar), and Contrabaixo (Double Bass). The score is in 3/2 time and B-flat major. The Piano part has a melody with a red dashed box around the first measure and a blue dashed box around the second and third measures. The Violão part shows chords C7(9,13) and F(9)/C. The Contrabaixo part shows a bass line with eighth notes.

Figura 58: Posição fechada circulado em vermelho e o *drop 2*, em azul, no início da seção B da versão de Antonio Adolfo para o *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga.

As notas da melodia que não pertencem ao acorde indicado na cifra podem ser harmonizadas das seguintes maneiras: (1) considerada substituta da nota de acorde imediatamente inferior; ou (2) com acordes dominantes; ou (3) com acordes de aproximação diatônica ou, ainda, (4) com acordes de aproximação cromática (GUEST, 1996). Vamos exemplificar os itens (2) e (4) que são os utilizados por Adolfo em sua versão. O item (2) se dá com a construção de um bloco contendo o trítono do acorde dominante do indicado na cifra. Ao piano, é comum também o uso de um acorde diminuto contendo este trítono. A aproximação cromática, item (4), pode ser aplicada onde a nota de passagem da melodia alcança a nota de acorde por semitom. O bloco é formado, então, pelas vozes deslocando-se um semitom na mesma direção. A seguir, na Figura 59, podemos identificar a ocorrência destes dois tipos de aproximação na versão de Adolfo.

The musical score consists of three staves: Piano, Violão, and Contra baixo. The time signature is 2/2. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two sections: 0:54 - 1:00 and 1:07 - 1:10. In the first section, the Piano part has a melodic line with a chromatic approach circled in blue and a dominant approach circled in red. The Violão part shows chords C7(9,13) and F(9)/C. The Contra baixo part provides a bass line with eighth notes.

Figura 59: Aproximação cromática circulado em azul e uma aproximação dominante em vermelho na versão de Antonio Adolfo.

Encontramos nas versões de Adolfo e de Braga, o tipo de bloco “quartal”, no qual os acordes são formados inteiramente ou majoritariamente por intervalos de quartas, ao invés de terças como na harmonia tradicional. De forma geral, este tipo de estrutura confere uma sonoridade menos definida em relação a representação da harmonia, podendo ocasionar uma certa ambiguidade em relação à mesma. A Figura 60 mostra os blocos em quartas na versão de Adolfo e a Figura 61, na de Leandro Braga, que também destaca a percussão em diálogo com o piano. Nos momentos em que o piano sustenta notas longas, entra uma frase da percussão. Estamos chamando a atenção para este diálogo uma vez que o mesmo já foi discutido anteriormente e optamos por inserir o mesmo nesta parte do trabalho para dar enfoque aos blocos do trecho.

The musical score consists of two staves: Pno. and Cb. The time signature is 2/2. The key signature has one flat (B-flat). The score is for the time range 1:03-1:11. The Pno. part features a melody with chords in quartal structure circled in blue. The Cb. part shows a bass line with eighth notes and a 'Baixo pedal' section.

Figura 60: Melodia harmonizada em acordes em bloco em quartas circulos em azul na versão de Antonio Adolfo.

0:22 - 0:30

Piano

Percussão

Figura 61: Melodia harmoniza em acordes em bloco em quartas circulado em vermelho na versão de Leandro Braga. Destaque em azul para a percussão em diálogo com a melodia.

Uma maneira de se fazer acordes em bloco ao piano bastante utilizada em gêneros de música popular é o *locked hands*. Apesar de não termos encontrado esse tipo nas versões, vamos discutir rapidamente sobre ele, afim de tecer uma conexão entre os blocos feitos ao piano e pelos feitos em naipes nas *big-bands*. George Shearing, pianista de jazz na década de 1950, tornou-se conhecido “pela maneira de fazer os acordes em posição fechada soarem mais cheios dobrando a melodia uma oitava abaixo e tocando esta nota extra com a mão esquerda” (LEVINE, 2006, p.6). Milt Buckner, organista de jazz de meados da década de 1940, também praticava tal formação. Neste trabalho, adotamos o termo *locked hands* para este tipo específico de acordes em bloco. A formação das *big-bands* se popularizou a partir da década de 1930 nos Estados Unidos, formadas por naipes de metais (trompetes e trombones), madeiras (saxofones, clarinetes e flautas) e pela base rítmico-harmônica. Os aspectos dos acordes em bloco até aqui apresentados dialogam com os utilizados nos naipes das *big-bands*. Desta forma, Mehegan (1964, p.129) sugere que:

Ambos, Shearing e Buckner, provavelmente tomaram emprestada a sonoridade da seção de saxofone de Glenn Miller. A instrumentação normal da maioria das seções de saxofones anteriores eram dois saxes altos e dois tenores. Miller introduziu uma quinta voz, com um terceiro sax tenor ou um clarinete (na voz mais aguda) para permitir que a melodia fosse tocada em duas vozes separadas por uma oitava com outras três vozes internas.

Apesar de ainda não termos identificado o uso da formação *locked hands* nas versões, acreditamos ser importante mencioná-la uma vez que se trata de uma construção muito utilizada. Na Figura 62, trecho da música *Always* (Irving Berlin) com acordes em bloco em *locked hands*:

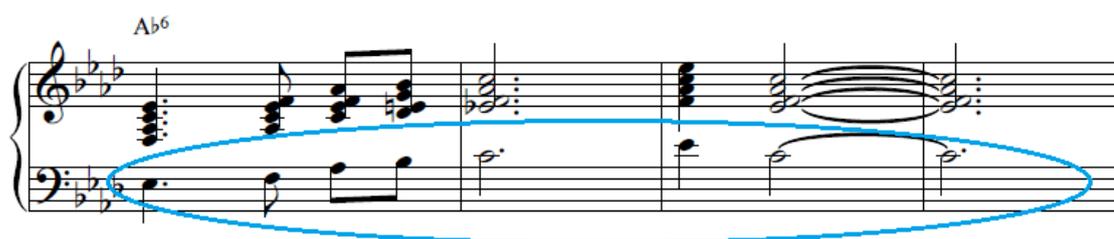


Figura 62: Trecho da música *Always* (Irving Berlin) com a melodia dobrada uma oitava abaixo (circulada em azul), configurando o *locked hands* (Adaptado de LEVINE, 2006, p.9).

Em relação a substituições de notas do acorde por notas de tensão harmônicas (discutidas no item anterior), a troca de algumas notas do acorde por notas de tensão também é comum nas formações em bloco. Valerio (2003, p.10) aponta ainda que “as melodias *bebop* se apoiaram com frequência em notas de acordes alteradas”, por conseguinte, essas extensões superiores dos acordes (tensões) eram frequentemente cromatizadas. Independentemente do tipo de bloco utilizado, notas como a quinta ou a própria fundamental do acorde podem ser substituídas por notas de tensão, alteradas ou não, sem descaracterizar o som do acorde, como observamos na versão de Adolfo a seguir na Figura 63.

The image shows a musical score for Piano and Contrabaixo Violão. The Piano part is in 2/2 time and features a melodic line. A red dashed box highlights a G note, and a purple dashed box highlights a D note. The Contrabaixo Violão part shows chords: Gm7/Bb, C7, F6, Em(9), and Eb7(#11). The time signature is 2/2 and the key signature has one flat (Bb).

Figura 63: Trecho da seção B da versão de Adolfo com a nota Lá substituindo a nota Sol no acorde de Sol menor, em vermelho, e a nota Ré bemol substituindo a nota Dó com sétima, em roxo.

Na Figura 64, observamos um trecho da versão de Leandro Braga em que o músico utiliza blocos em quartas e na posição fechada. Esta ocorrência se trata de uma variação melódica na qual Braga faz uma linha descendente na melodia indo de Mi até Re (feito pela mão esquerda e destacado em verde na figura). A harmonização desta linha se dá nos blocos e nas texturas a duas vozes feitas na mão direita e parece transmitir a sensação de uma textura descendente até retornar à nota Ré, tônica do trecho. Podemos notar, na Figura 64, que as notas harmonizadas em quartas produzem uma harmonia diatônica descendente, destacada em vermelho, enquanto que os blocos em posição fechada resultam em uma harmonia cromática, destacados em azul. O restante da frase segue diatônico até culminar na nota Ré na mão esquerda, em uma espécie de resolução da frase. Ainda neste trecho da versão, Braga realiza mais uma linha descendente harmonizada em blocos com as mesmas características da apresentada na Figura 64. Destacamos que Braga realiza várias linhas a duas vozes que apesar de não serem considerados blocos com o conceito aqui apresentado, dão uma sensação harmônica nos trechos em que acontecem.

Figura 64: Destaque em vermelho para os blocos em quartas, em azul em posição fechada e a nota Lá em oitavas destacada em verde.

Ao analisarmos a versão de Adolfo em relação à melodia presente no tema do *Gaúcho*, notamos uma densidade harmônica conferida pelos acordes em bloco, uma vez que os mesmos imprimem na melodia a sonoridade da harmonia. Além disso, essa densidade acontece porque as notas de passagem da melodia e as diferentes estruturas utilizadas nos blocos como *drop 2* e quartas se sobrepõem à harmonia feita pelo violão e pelo contrabaixo, resultando numa textura harmônica complexa. Na versão de Leandro Braga, os blocos ficam responsáveis por realizar a harmonia em conjunto com as linhas feitas pela mão esquerda, uma vez que não há outro instrumento harmônico além do piano na versão. O uso dos blocos em quartas na introdução da versão de Braga cria uma sonoridade harmonicamente menos definida sobre o ostinato rítmico da mão esquerda, diferenciando seu arranjo do tema principalmente nos acordes feitos na mão direita que representam os acordes de Dm e A7. Apontamos, dessa forma, que ao utilizar os acordes em bloco, os pianistas se inserem e dialogam com a tradição de gêneros do piano popular do século XX. Isso porque utilizam tipos e formações de blocos encontrados em outros exemplos do repertório como a posição fechada, o *drop 2* e estruturas em quartas. Outro aspecto que os insere nesta tradição é o uso de tensões harmônicas (alteradas ou não) na montagem dos blocos. Podemos inferir também que apesar dos acordes em bloco ser uma prática de arranjo associada à maneira de se tocar a melodia, ela interfere na harmonia do arranjo.

Neste capítulo, apresentamos uma análise da partitura para piano do *Corta-Jaca*, nossa versão de referência, a partir dos aspectos musicais: forma, ritmo, melodia e harmonia. Expomos também um tema para o *Corta-Jaca* elaborado a partir da partitura para piano e considerando a gravação da música do Grupo Chiquinha Gonzaga com relação ao material musical da introdução. A constituição do tema é uma tentativa de nos aproximarmos de um “original virtual”, sendo que utilizamos o tema como base comparativa para as análises. Expomos também uma breve análise formal e ainda alguns apontamentos referentes à instrumentação e a atuação dos instrumentos nas versões. Analisamos alterações rítmicas comparando como cada intérprete atualizou a obra neste sentido. Tentamos também identificar os elementos de rearmonização utilizados pelos músicos nas versões. Por fim, apresentamos análise de aspectos melódicos e suas possíveis relações com as demais práticas de arranjo analisadas, com destaque para a prática de arranjo intitulada acordes em bloco. De posse das práticas de arranjo identificadas nas versões a partir dos aspectos musicais acima descritos, passemos agora ao Capítulo 3, no qual vamos expor a aplicação de algumas destas práticas em arranjos por nós elaborados para músicas do repertório popular brasileiro.

CAPÍTULO 3 – APLICAÇÃO DAS PRÁTICAS DE ARRANJO NO REPERTÓRIO

Após o reconhecimento das práticas de arranjo utilizadas pelos intérpretes nas versões analisadas no capítulo anterior, iremos relatar a utilização de algumas destas mesmas práticas em músicas do repertório nacional que de certa forma dialogam com o *Corta-Jaca*. Este diálogo acontece devido à época, estilo ou por outros aspectos das composições que vamos expor adiante. Julgamos importante a elaboração deste capítulo, uma vez que o processo de transcrição e análise, que nos permitiu identificar as práticas de arranjo, pode ser considerado enriquecedor para um intérprete de música popular urbana. De posse do conhecimento adquirido com as transcrições, o músico passa a aprimorar sua experiência, o que possibilita a ele novas possibilidades na realização de uma versão, sobretudo do ponto de vista da interpretação, improvisação e do arranjo, assunto de nosso interesse neste trabalho. Ao analisar como cada intérprete utilizou as diferentes práticas de arranjo nas versões do *Corta-Jaca*, tivemos a oportunidade de verificar como cada prática se articula com a música e de nos aprofundar no conhecimento das versões para além da escuta. Em outras palavras, pudemos entender tecnicamente o que, a princípio, conhecíamos somente através da audição das versões. Em resumo, o processo descrito no Capítulo 2 nos permitiu outra percepção das versões, dando-nos a oportunidade de observar o resultado sonoro delas à luz das práticas de arranjo identificadas. Pretendemos agora passar para o “outro lado” do processo: o da elaboração dos arranjos e investigação de como aplicar as práticas nas músicas selecionadas.

Este capítulo tem, antes de qualquer coisa, um caráter investigativo, no sentido da exploração e da aplicação das práticas de arranjo encontradas no capítulo anterior em músicas do repertório nacional. Pretendemos expor aqui o processo de elaboração de arranjos com a utilização destas práticas bem como nossas considerações sobre os resultados alcançados. Ressaltamos que não iremos apresentar arranjos completos, mas sim trechos²⁶ dos mesmos, nos quais foi possível a aplicação das práticas de arranjo selecionadas. Antes de fazer os arranjos, elaboramos temas para as músicas a serem arranjadas utilizando o mesmo método que utilizamos para elaborar o tema do *Corta-Jaca*, exposto no capítulo anterior. Na maioria das músicas, tomamos a partitura para piano como versão de referência e identificamos a melodia, harmonia e estrutura formal básica a partir destas partituras.

²⁶ Nos apêndices deste trabalho apresentamos um arranjo completo da música *Não Caio n'outra!!!*, de Ernesto Nazareth.

Iremos apresentar os trechos de arranjos a partir de cada prática de arranjo selecionada, de forma a tentar manter uma coerência com a apresentação das análises no Capítulo 2. Juntamente com cada trecho de arranjo, iremos expor também o mesmo trecho referente do tema de cada música. Nos anexos deste trabalho constam na íntegra os temas que foram elaborados por nós. Optamos por não apresentá-los de maneira integral nesta parte do trabalho para dar objetividade ao capítulo. Nosso objetivo em comparar o tema com os arranjos é dar a oportunidade ao leitor de visualizar as aplicações das práticas de arranjos nos trechos propostos. As práticas selecionadas para serem aplicadas neste capítulo (todas identificadas nas versões analisadas no capítulo anterior) são: (1) alteração da fórmula de compasso, (2) alteração de gênero musical, (3) rearmonização e (4) acordes em bloco. A seguir, na Figura 65, apresentamos um quadro com as músicas que fizemos os arranjos, seus compositores, ano de composição (quando foi possível identificar) e as práticas de arranjo que foram utilizadas em cada uma.

Música	Autoria	Ano	Práticas de arranjo utilizadas
Não caio n'outra!!!	Ernesto Nazareth	1881	Alteração do gênero musical
Saudade	Chiquinha Gonzaga	Após 1896	Rearmonização
Amapá	Costa Junior (Juca Storoni)	1901	Alteração da fórmula de compasso
Oração	Oswaldo Cardoso de Menezes e Zeca Ivo	Primeira gravação 1926	Rearmonização, acordes em bloco
Não me toques	Zequinha de Abreu	1932	Alteração do gênero musical, rearmonização
Princesinha no Choro	Dominguinhos	Primeira gravação 1995	Acordes em bloco

Figura 65: Quadro com a relação de músicas para as quais elaboramos os arranjos que vão ser apresentados neste capítulo.

Com exceção da música *Princesinha no Choro*, de Dominginhos, as demais foram compostas por pianistas contemporâneos à Chiquinha Gonzaga. A maioria destes inclusive viveu no Rio de Janeiro, com exceção de Zequinha de Abreu que era paulista²⁷. Acreditamos na coerência da escolha deste repertório, visto o diálogo existente do estilo entre as composições, e delas com o *Corta-Jaca*. A seguir, vamos apresentar rapidamente cada composição descrita na Figura 65.

3.1 Breve apresentação das músicas que receberam os arranjos

Antes de apresentar a aplicação das práticas de arranjo, vamos discorrer rapidamente sobre cada uma das músicas escolhidas para receberem os arranjos. Iremos também expor um panorama de algumas características das músicas com destaque para a tonalidade, o gênero e a estrutura formal de cada uma.

Com a indicação de gênero polca, *Não caio n'outra!!!*, de 1881, foi a quinta música publicada de Ernesto Nazareth (1863-1934) e seu primeiro grande sucesso. Em 1887, a partitura atingia sua décima edição, segundo Luiz Antonio de Almeida (Site Ernesto Nazareth 150 anos). O título da música faz referência a uma brincadeira entre os músicos da época, “tanto se podia ouvir a famosa expressão ‘que descaída!’ quando um músico *engasgava* numa passagem” (DINIZ, 1999, p.93). A composição, na forma rondó, apresenta três seções, sendo que a tonalidade da primeira é Fa maior, da segunda Do maior e Si bemol maior na terceira. Na partitura para piano, podemos observar um padrão rítmico escrito na mão esquerda mais relacionado com o gênero maxixe nas duas primeiras seções: colcheia pontuada e semicolcheia no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo. Apenas na terceira seção é que aparece a célula rítmica característica da polca com duas colcheias em cada tempo do compasso. Pela indicação de gênero e pelas características melódicas, podemos inferir que se trata de uma música de andamento vivo. Elaboramos o tema para a música a partir da partitura para piano de 1881 da editora Imperial Imprensa de Música, disponível no site Ernesto Nazareth 150 anos²⁸. Nos apêndices deste trabalho consta este arranjo na íntegra.

²⁷ Outras informações sobre os compositores podem ser obtidas no endereço eletrônico do Instituto Piano Brasileiro (<http://institutopianobrasileiro.com.br/>).

²⁸ www.ernestonazareth150anos.com.br

A valsa *Saudade*, de Chiquinha Gonzaga é dedicada ao maestro Carlos Gomes (1836-1896) e, segundo DINIZ (Site Chiquinha Gonzaga), a composição provavelmente foi feita após a morte do músico pelo qual a compositora tinha grande admiração. *Saudade* não foi publicada por Gonzaga, vindo a público somente na edição da série de choros *Alma Brasileira*, de 1932, escrita para saxofone (Mi b). A primeira gravação pública para piano foi de Clara Sverner em 1998. Também em três seções e na forma rondó, a tonalidade da primeira seção é Lá bemol maior, Fá menor na segunda e Fá maior na terceira seção. Em relação ao acompanhamento, a mão esquerda realiza majoritariamente três semínimas por compasso, sendo a primeira mais grave e as outras duas mais agudas, padrão típico do gênero valsa. Seu contorno melódico sugere um andamento lento, o que também podemos verificar na gravação de 1998. Elaboramos o tema para a música a partir da partitura para piano disponível no site Chiquinha Gonzaga.

Amapá é uma composição do pianista e regente João José Costa Junior (1868-1917), ou simplesmente Costa Junior, que também assinava suas composições com o pseudônimo Juca Storoni. Iniciou sua carreira escrevendo música para teatro e mais tarde foi professor no Conservatório do Rio de Janeiro. Deixou mais de cinquenta composições editadas para piano, entre elas o tango *Amapá*, em celebração da vitória diplomática do Barão do Rio Branco em 1900. A música recebeu algumas gravações, entre elas a presente na coleção de CDs *Princípios do Choro* (Acari Records/Biscoito Fino) em 2002. Em relação à estrutura formal, a partitura para piano apresenta introdução em Si menor, com um ostinato na mão esquerda e atuação rítmica da mão direita, uma primeira seção ainda em Si menor e uma segunda em Ré Maior, repetição destas duas seções, terceira seção, em Sol Maior e, por fim, retorno às duas primeiras seções para finalizar. Apesar de *Amapá* ter três seções e o *Corta-Jaca* duas, podemos notar algumas semelhanças entre a forma das músicas, principalmente pela ocorrência e características da introdução e também no contraste melódico da seção A com B no *Corta-Jaca* e nas seções A e B com C em *Amapá*. Apesar da indicação do gênero tango na partitura, a predominância do ritmo na clave de fá é de células rítmicas características do gênero maxixe (já expostas acima). O contorno melódico sugere um andamento moderado. Elaboramos o tema para a música a partir da partitura para piano da editora *F. Salabert*, de 1913.

A música *Oração*, de Oswaldo Cardoso de Menezes (1893-1935) e versos de Zeca Ivo (1894-1964) se distingue das demais escolhidas para receberem os arranjos nesse capítulo principalmente em sua estrutura formal. A música, denominada como tango-canção, é a única que escolhemos que não segue a forma rondó e possui duas seções ao invés de três. Outro

fator de distinção é que tivemos acesso apenas a uma parte da partitura para piano e dessa forma tomamos como nossa principal referência a primeira gravação que tivemos conhecimento: do próprio Zeca Ivo, em 1926. Tanto na partitura quanto nesta gravação, a tonalidade da primeira seção é Ré Menor e Fá maior na segunda seção. O andamento da gravação de 1926 é lento e o acompanhamento é realizado sobre a célula rítmica: colcheia e duas semicolcheias no primeiro tempo e duas colcheias no segundo. A elaboração do tema de *Oração* foi realizado então a partir de transcrição de áudio desta gravação que está disponível no site *YouTube*.

A música *Não me Toques*, de Zequinha de Abreu (José Gomes de Abreu) (1880-1935), é de 1932 e vem com a indicação de gênero chorinho em sua partitura para piano. Zequinha de Abreu foi pianista e compositor nascido em Santa Rita do Passa Quatro – SP, autor dos clássicos da música nacional *Tico-tico no fubá* e da valsa *Branca*. O gênero valsa foi, inclusive, no qual o autor mais se dedicou, sendo 48 das 121 músicas que deixou registradas. Destas são apenas seis choros, entre eles o *Não me toques*, composição em três seções na forma rondó, a tonalidade da primeira e da segunda seção é Lá menor, e Lá maior na terceira. No acompanhamento realizado pela mão esquerda do piano a célula rítmica predominante é de semicolcheia, colcheia e semicolcheia no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo. Seu contorno melódico sugere um andamento ligeiro. Elaboramos o tema para a música a partir da partitura para piano de 1932 da editora Irmãos Vitale S/A, disponível no site Zequinha de Abreu²⁹.

A primeira gravação de *Princesinha no Choro* que tivemos acesso é de 1995 no LP/CD *Dominguinhos é tradição* (Warner Music). José Domingos de Moraes, o Dominguinhos (1941-2013), sanfoneiro e compositor importante na divulgação da música nordestina, na sua maioria canções, se dedicou também à composição de choros³⁰. Apesar da distância temporal das outras composições selecionadas neste capítulo, o estilo composicional da música dialoga com as demais, principalmente no caráter tonal da harmonia, no discurso melódico e na forma que também é rondó e com três seções. A tonalidade da primeira seção é Lá menor e a segunda e a terceira seção começam com uma inclinação harmônica para Do maior, porém fecham também em Lá menor. Como dito, esta é a única música que escolhemos que não foi composta por um pianista e nem recebeu uma edição para piano publicada. Assim sendo, optamos por tomar como versão de referência a gravação de 1995

²⁹ www.zequinhadeabreu.com

³⁰ Outras informações sobre o compositor em <http://dicionariompb.com.br/dominguinhos>.

que apresenta andamento rápido e células rítmicas do gênero choro no acompanhamento. Não elaboramos um tema para esta música, pois no site da Casa do Choro³¹ encontramos uma partitura que consideramos como tema.

Os temas para as músicas foram realizados buscando o mesmo propósito já apresentado anteriormente neste trabalho: o de se aproximar de um original virtual, desprovido de arranjo (mesmo que talvez não seja possível alcançar esse objetivo na totalidade), para que pudéssemos elaborar os nossos arranjos a partir destes temas e não de outro arranjo já existente. Elaboramos os temas utilizando a mesma metodologia com a qual realizamos o tema para o *Corta-Jaca*. De acordo com o referencial teórico sobre o assunto apresentado no Capítulo 1, priorizamos a melodia, informando também uma harmonia e uma disposição formal básica. Em relação à melodia, iremos representar apenas a voz que consideramos principal, sem nos deter nas demais vozes, por considerá-las parte do arranjo contido na partitura. Eventualmente iremos representar algum contracanto na região grave, por considerar parte estrutural da música, assim como aconteceu com o ostinato presente na introdução do *Corta-Jaca*. Em relação à harmonia, realizamos uma análise harmônica em cada partitura considerando o acompanhamento escrito na clave de Fá, bem como outras vozes além da melodia. A partir desta análise, iremos representar os acordes por meio de cifras, segundo o modelo proposto por Guest (2009).

Como visto, o único tema que não elaboramos foi o da música *Princesinha no Choro*, pois encontramos uma partitura no acervo digital do site da Casa do Choro que, em nossa opinião, já cumpre a função de tema. Assim como encontramos esta partitura da música de Dominginhos, tivemos acesso a partituras referentes às outras músicas que escolhemos para receberem os arranjos. Estas partituras foram encontradas em *Songbooks* ou em acervos digitais, como o próprio site da Casa do Choro. Todavia, acreditamos que o processo de elaboração do tema possibilita um contato mais íntimo com cada música, além de permitir nossa reflexão, julgamento e escolha dos elementos que irão fazer parte do mesmo. Desta forma, optamos por realizar análises em cada partitura para piano, como descrito acima, e elaborar uma partitura tema para cada música. Com relação às partituras que encontramos em *Songbooks* e acervos digitais, preferimos utilizar como um material complementar, com um caráter comparativo ao material que elaboramos.

³¹ “Entidade de Utilidade Pública criada em 1999 por um grupo de músicos, produtores e artistas – o Instituto Casa do Choro atua no terreno da educação musical, preservação e divulgação da música popular carioca, em especial o choro.” (Retirado do site www.casadochoro.com.br)

Os arranjos foram elaborados pelo autor deste trabalho para piano e contrabaixo de cinco cordas, sendo que algumas práticas de arranjo selecionadas incidem diretamente nos dois instrumentos e outras têm mais ação no material musical dedicado ao piano. Alteração de gênero musical e alteração da fórmula de compasso e reharmonização são exemplos das práticas que têm ação direta sobre os dois instrumentos. Já os acordes em bloco terão ação direta sobre o material musical do piano, uma vez que as melodias estão na grande maioria escritas para o instrumento. Os trechos dos arranjos que serão apresentados a seguir virão sempre após a apresentação do mesmo trecho referente ao tema de cada música. Os trechos serão exemplificados com interferências gráficas, com o intuito de se destacar a prática de arranjo utilizada ou algum aspecto dela, no mesmo modelo que apresentamos as análises no Capítulo 2. Outra consideração importante é que procuramos elaborar *head-arrangements*, ou seja, parte do material musical está escrito em formato de partitura e parte está indicado em cifras, no caso da harmonia, ou com indicações e convenções rítmicas. Dessa forma, estamos levando em consideração a experiência dos músicos para “completar” os arranjos

3.2 Exposição dos trechos de arranjos a partir das práticas selecionadas

Iremos apresentar, então, trechos de arranjos para as músicas selecionadas, nos quais nosso objetivo foi o de aplicar algumas das práticas de arranjo encontradas nas análises do capítulo anterior. Selecionamos trechos em que tais aplicações soassem coerentes, pelo menos a partir de nossos referenciais musicais. À medida que expormos os trechos, vamos tecer alguns comentários sobre o processo de elaboração bem como nosso julgamento dos resultados.

3.2.1 Alteração da fórmula de compasso

Nossa tentativa de modificar a fórmula de compasso em *Amapá* seguiu o modelo realizado pelo Trio Lá do B, em sua versão do *Corta-Jaca* e por nós identificado e analisado no capítulo anterior. Optamos inicialmente em alterar o ostinato presente na introdução, em seguida tentamos a alterações nas três seções da música. Após observarmos os resultados, decidimos que a introdução e as duas primeiras seções seriam em compasso 7/8, já a terceira seção iria ser mantida em 2/4. Acreditamos que a utilização da fórmula de compasso ímpar é um fator de surpresa que pode gerar interesse no arranjo, mesmo para um ouvinte que não conheça a música *Amapá*, uma vez que não é comum músicas com esse tipo de compasso no

contexto de seu estilo e época de sua composição. Ao trabalhar com duas fórmulas de compasso no arranjo, podemos também ter esse contraste entre uma fórmula que pode dar a sensação de um tempo “quebrado” e outra mais regular e comum na música brasileira. Na Figura 66, podemos conferir o trecho do tema da música *Amapá* em que realizamos a alteração de compasso, que será apresentado a seguir.

The musical score for the introduction of *Amapá* is presented in six staves. The key signature is G major (one sharp). The first staff (measures 1-4) is in 2/4 time and marked 'A'. The second staff (measures 5-8) is in 7/8 time and marked 'S'. The third staff (measures 9-12) is in 2/4 time and marked 'A'. The fourth staff (measures 13-16) is in 2/4 time and marked 'B'. The fifth staff (measures 17-20) is in 2/4 time and marked 'A'. The sixth staff (measures 21-24) is in 7/8 time and marked 'S'. The score includes various chords and a 'Coda' section.

Figura 66: Trecho do tema de *Amapá*, de Costa Junior, referente às seções de introdução, A e B.

Na Figura 67, destacado em azul, está o motivo inicial da música sendo feito pelo contrabaixo em compasso 7/8. Este motivo ocupa dois compassos e forma o que vamos chamar de ostinato. Podemos observar que até o quinto tempo de cada compasso (nota Dó

sustenido) o motivo do nosso arranjo coincide com o mesmo apresentado no tema, na Figura 66. É no final do motivo do arranjo (sexto e sétimo tempos de cada compasso) que reside a diferença entre os dois motivos, configurando o compasso de sete tempos. Outro fator de diferença entre os mesmos, é que, no arranjo, escolhemos inserir pausas entre as notas longas e as curtas. Acreditamos que, dessa forma, a condução da música ganha movimento e ajuda a reforçar a fórmula de compasso.

Figura 67: Início do arranjo de *Amapá*, de Costa Junior, com destaque em azul para o motivo de dois compassos de sete tempos feito pelo contrabaixo.

A seguir, na seção A, (Figura 68) mantivemos o ostinato feito pelo contrabaixo, que conduz a melodia feita pela mão direita do piano. Se compararmos esta melodia, bem como a da seção B que está na Figura 69, iremos observar que é no final de cada compasso que reside o fator de mudança nas melodias para que as mesmas “caibam” no compasso 7/8. Nos dois primeiros compassos da Figura 68, podemos notar que retiramos metade do tempo da última nota. No tema ela era uma semínima, enquanto que no arranjo ela se torna uma colcheia. Ainda na mesma figura, no terceiro compasso, transformamos três notas que seriam colcheias em semicolcheias. Na Figura 69, podemos notar, também destacado em vermelho, o mesmo procedimento de modificar semínimas em colcheias no final de cada compasso.

9 Piano Bm F#7 Bm F#7 Bm F#7 Bm F#7

Contrabaixo

Figura 68: Seção A do arranjo de *Amapá*, de Costa Junior, com destaque em azul para o ostinato que continua sendo feito pelo contrabaixo e em vermelho para os finais de cada compasso na melodia.

17 B7 E E/D A7/C# A7 D Dm/F A7/E A7 D

B7 E E/D A7/C# A7 D Dm/F A7/E A7 D

Figura 69: Seção B do arranjo de *Amapá*, de Costa Junior, com destaque em vermelho para os finais de cada compasso na melodia.

Por ter algumas características de composição em comum (já discutido acima) com o *Corta-Jaca*, acreditamos que, ao seguir na música *Amapá* um modelo de alteração de compasso já proposto para a música de Chiquinha Gonzaga pelo Trio Lá do B, conseguimos alcançar resultados satisfatórios dentro de nossos objetivos. Podemos considerar também, que o arranjo do grupo de São Paulo forneceu uma espécie de guia para a aplicação da alteração de compasso. Ainda referente ao assunto de alterações rítmicas, passemos agora para a prática de alteração do gênero musical.

3.3.2 Alteração do gênero musical

Neste subcapítulo, iremos mostrar as alterações de gênero musical que realizamos nos arranjos para as músicas *Não caio n'outra!!!*, de Ernesto Nazareth e *Não me toques*, de Zequinha de Abreu. Para melhor compreensão dos gêneros musicais explorados, iremos apresentá-los brevemente dando destaque para seus instrumentos e células rítmicas características.

Na música *Não caio n'outra!!!*, de Ernesto Nazareth, trabalhamos com duas variações de gênero musical, uma na seção B e outra na seção C. O início da melodia da seção B coincide com um padrão rítmico utilizado no maracatu, “manifestação cultural presente, principalmente, na cultura pernambucana (...) gênero predominantemente percussivo” (MARTINS, 2014, p. 1177-1178). No arranjo, fizemos a tentativa, então, de inserir outra célula rítmica do mesmo gênero a fim de aproveitar o ritmo sugerido pela melodia. A seguir, na Figura 70, observamos trechos do tema da música, com destaque em azul para a parte da melodia da seção B que coincide com uma das células rítmicas do maracatu. Ainda na mesma figura, está um trecho do tema da seção C, que será utilizado adiante com outra alteração de gênero musical.

The image displays two sections of a musical score in 2/4 time. Section B, starting at measure 16, shows a melody in the treble clef with a key signature of one flat. The notes are F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Chords indicated above the staff are F, G7, C, and G7. A dotted oval highlights the melody from measure 17 to 19. Section C, starting at measure 35, shows a bass line in the treble clef with the same key signature. The notes are Bb3, F3, Bb3, F3, Bb3, F3, Bb3, F3. Chords indicated above the staff are Bb, F7, Bb, F7, Bb/D, Bbm/Db F/C, C7, F, and F/Eb.

Figura 70: Trechos do tema de *Não caio n'outra!!!*, de Ernesto Nazareth, referentes aos inícios das seções B e C. Destaque em azul para a melodia da seção B.

Para melhor compreensão de algumas das células rítmicas utilizadas no maracatu, a Figura 71, extraída de Collura (2010), apresenta uma célula que é realizada por um instrumento agudo e outra por um instrumento grave, ambos característicos do gênero.

The image shows rhythmic notation for two instruments in 2/4 time. The top staff, labeled 'agogô', is in the treble clef and contains a melody of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff, labeled 'surdo', is in the treble clef and contains a bass line of dotted eighth notes: Bb3, F3, Bb3, F3, Bb3, F3, Bb3, F3.

Figura 71: Células rítmicas utilizadas no gênero maracatu (Extraído de COLLURA, 2010).

Inserimos então o padrão rítmico feito pelo surdo como indicado na Figura 71 na mão esquerda do piano e também no contrabaixo. A Figura 72 apresenta estes padrões, destacados em azul. Apesar de a melodia da música no trecho não coincidir exatamente com o padrão

realizado pelo agogô, acreditamos que ao inserir a célula do surdo do maracatu no arranjo, foi possível fazer referência ao gênero. Além disso, as diferentes acentuações ocasionadas pela sobreposição das duas células rítmicas ocasionam um contraste rítmico no arranjo.

The image displays a musical score for the piece "Não caio n'outra!!!". It consists of two systems of music. The first system covers measures 16 to 19, and the second system covers measures 20 to 24. Each system includes a piano part (top staff) and a double bass part (bottom staff). The piano part is in treble clef, and the double bass part is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The double bass part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. A dashed blue box highlights a specific rhythmic cell in the double bass part, which is identified in the caption as a "grave" cell from the maracatu genre. Chord symbols (F, G7, C) are placed above the piano staff and below the double bass staff. The tempo is marked "Piano".

Figura 72: Trecho da seção B de *Não caio n'outra!!!*, de Ernesto Nazareth, com destaque em azul para uma célula rítmica grave do gênero maracatu.

Na seção C de *Não caio n'outra!!!*, optamos por realizar uma redução no andamento (aproximadamente de 90 para 70 batidas por minuto) e para acentuar este contraste, aplicamos outro padrão rítmico, sincopado, que podemos classificar como um tipo de samba. Na repetição da seção C, o contrabaixo faz a melodia e o piano faz o acompanhamento, como podemos notar na Figura 73. Podemos reparar também que a melodia foi modificada com a inserção de antecipações nas primeiras notas de alguns compassos. Esta modificação ajuda a reforçar a célula rítmica proposta no acompanhamento. Em nosso arranjo, ao terminar esta seção, retornamos à seção B e não para a seção A, como seria o costume na forma rondó.

Optamos por realizar essa mudança para deixar ainda mais evidente o contraste rítmico existente entre as duas seções. Este contraste acontece tanto pela diferença de andamento quanto pelos diferentes gêneros musicais. Para finalizar o arranjo, ocorre o retorno à seção A. Ao modificar as células rítmicas em duas seções da música *Não caio n'outra!!!* acreditamos ter obtido um interesse rítmico no arranjo, uma vez que, na partitura para piano, as células por nós identificadas são dos gêneros maxixe e polca.

The image displays two systems of musical notation for the piece "Não caio n'outra!!!".

System 1 (Measures 8-14):

- Piano:** Treble and bass staves. A red dashed box highlights the accompaniment. Chords above the staff are Bb, F/A, Eb/G, F7, Bb, and F/A.
- Contrabaixo:** Bass staff. A blue dashed box highlights the melody. Chords above the staff are Bb, F/A, Eb/G, F7, Bb, and F/A. A dynamic marking *f* is present.

System 2 (Measures 15-21):

- Piano:** Treble and bass staves. A red dashed box highlights the accompaniment. Chords above the staff are Bb/D, Bbm/Db, F/C, C7(4), C7(13), and F.
- Contrabaixo:** Bass staff. A blue dashed box highlights the melody. Chords above the staff are Bb/D, Bbm/Db, F/C, C7(4), C7(13), and F.

Figura 73: Trecho da seção C de *Não caio n'outra!!!*, de Ernesto Nazareth, com destaque em azul para a melodia feita pelo contrabaixo e em vermelho para o acompanhamento feito pelo piano.

A música *Não me toques*, de Zequinha de Abreu, apresenta a indicação de gênero “chorinho” e células rítmicas sincopadas, como já mencionado. Devido à melodia das duas primeiras seções apresentarem colcheias pontuadas e muitas semicolcheias em sua estrutura, fizemos a tentativa de elaborar o acompanhamento no gênero baião. Muitos padrões de música brasileira, como o choro, samba, baião entre outros, apresentam em comum a fórmula

de compasso binária e têm nas semicolcheias as subdivisões básicas para a realização de seus padrões rítmicos. Acreditamos que esta relação favorece esse intercâmbio de gêneros no repertório de música brasileira. A seguir, na Figura 74, está um trecho do tema de *Não me toques* que vamos exemplificar a seguir com trecho de nosso arranjo.

A

Figura 74: Trecho do tema de *Não me toques*, de Zequinha de Abreu, referente ao início da seção A.

Para melhor compreensão do gênero baião, a Figura 75 apresenta as células rítmicas características de alguns instrumentos utilizados e, dentre elas, destacamos a célula da zabumba.

BAIÃO

Chocalho	$\frac{2}{4}$		> Acento
Triângulo	$\frac{2}{4}$		+ Preso o Aberto
Agogô	$\frac{2}{4}$		agudo grave
Zabumba	$\frac{2}{4}$		bacalhau maceta

Figura 75: Células rítmicas características dos instrumentos do baião (Retirado de COSTA, 2016).

Na Figura 76, podemos observar, destacada em azul, a célula rítmica habitualmente feita pela zabumba, como apontada na Figura 75, sendo feita pelo contrabaixo e, em vermelho, outra célula feita pela mão esquerda do piano em complemento à esta mais grave. Esta célula feita pelo piano é uma tentativa de condensar as células feitas pelos outros instrumentos do baião. Estas duas células rítmicas, somadas às semicolcheias predominantes na melodia, ajudam a caracterizar o gênero baião no arranjo.

The image displays a musical score for the piece "Não me toques" by Zequinha de Abreu. It is arranged for piano and double bass (Contrabaixo) in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 12. The piano part (top staff) has a treble clef and a key signature of one flat (F major/D minor). The double bass part (bottom staff) has a bass clef. In the first system, a rhythmic cell in the piano's left hand is highlighted with a red dashed box, and a similar cell in the double bass is highlighted with a blue dashed box. The second system starts at measure 17. The piano part continues with the same key signature, and the double bass part also continues. The highlighted cells in the first system represent the characteristic rhythmic patterns of the zabumba (double bass) and the piano's left hand, which together define the baião style.

Figura 76: Trecho do arranjo de *Não me toques*, de Zequinha de Abreu, com destaque em azul para a célula rítmica da zabumba feita no contrabaixo e em vermelho para uma célula feita na mão esquerda do piano.

Apresentamos, então, a prática de arranjo relativa à alteração de gênero musical em dois arranjos: para a música *Não caio n'outra!!!*, de Ernesto Nazareth e *Não me toques*, de Zequinha de Abreu. A partir das análises que realizamos no Capítulo 2, bem como de uma observação do cenário de música popular instrumental, acreditamos que essa é uma prática bastante comum entre os intérpretes. Apontamos também que, para realizar esse tipo de

alteração, é necessário um conhecimento acerca do gênero que se propõe em um arranjo, principalmente acerca de suas células rítmicas características e a atuação de seus instrumentos tradicionais. Mesmo ao realizar um arranjo para uma formação instrumental que não inclua instrumentos característicos de um determinado gênero, acreditamos que a caracterização do mesmo pode ser feita se suas células rítmicas forem consideradas e aplicadas de forma coerente. Outra questão importante é que muitos gêneros mantêm associação com locais determinados. Assim sendo, fica difícil, e talvez nem seja interessante, determinar uma só padronização de ritmos para um determinado gênero, podendo haver variações do mesmo.

3.2.3 Rearmonização

Como visto, a mudança na harmonia é uma prática que permite ao intérprete uma personalização de sua versão. Iremos a seguir, expor a aplicação desta prática de arranjo nas músicas *Saudade*, de Chiquinha Gonzaga; *Oração*, de Oswaldo Cardoso de Menezes e Zeca Ivo e, finalmente, na música *Não me toques*, de Zequinha de Abreu.

Abaixo, na Figura 77, está representada a parte do tema de *Saudade* referente à primeira seção que iremos chamar de A. Neste trecho do tema, podemos observar a harmonia retirada do arranjo contido na partitura para piano e comparar a seguir com nosso arranjo, nas Figuras 78 e 79. De maneira geral, ao aplicar a rearmonização nesta música, buscamos utilizar acordes com mais de três sons (tétrades e tétrades com tensões adicionadas), de maneira a ocasionar maior densidade harmônica. Na Figura 78, podemos ver, destacado em azul, um acorde dominante com nona menor e décima terceira maior. No tema, este acorde originalmente conduziria ao primeiro grau da música, neste caso Lá bemol maior. Todavia, optamos por colocar um Fá menor com sétima logo em seguida, para provocar uma quebra na expectativa existente na relação dominante-tônica. Ainda na Figura 78, podemos verificar, destacado em vermelho, um desdobramento do acorde dominante, no caso Dó maior com sétima menor, em dois acordes: um subdominante e outro dominante, ambos com tensões adicionadas. Como visto, este tipo de substituição é bastante comum em rearmonizações. Na continuação do arranjo, na Figura 79, destacamos em verde um acorde de Si bemol menor com sétima menor. Mais uma vez trata-se de uma quebra de expectativa harmônica, uma vez que os acordes que o antecedem são o Sol menor com sétima menor e Dó maior com sétima menor que acabaram de ser citados. Em uma cadência perfeita, o acorde esperado seria uma acorde de Fá, neste caso menor.

A

5

9

13

Fine

Figura 77: Trecho do tema de *Saudade*, de Chiquinha Gonzaga, referente à primeira seção da música.

Piano

7

A

$E\flat 7(\text{add}4)$ $A\flat(\text{maj}7)$ C^7/G $Fm7$ $E\flat 7(\text{add}4)$ **$E\flat 7(\flat 9, 13)$**

Contrabaixo

A

$A\flat(\text{maj}7)$ C^7/G $Fm7$ $E\flat 7(\text{add}4)$ $C/E\flat$

12

$Fm7$ $E\flat 7/G$ $A\flat$ $A\flat$ $E\flat 7(\text{add}4)$ $A\flat(\text{maj}7)$ **$Gm7(\text{add}11)$ $C7(\flat 9)$**

$Fm7$ $E\flat 7/G$ $A\flat$ $A\flat$ $E\flat 7(\text{add}4)$ $A\flat(\text{maj}7)$ $Gm7(\text{add}11)$ $C7(\flat 9)$

Figura 78: Trecho do arranjo para a música *Saudade*, de Chiquinha Gonzaga, com destaque em azul para um acorde com nota de tensão alterada e em vermelho para um desdobramento de acorde dominante em dois-cinco.

The image displays a musical score for piano and bass. The top system (measures 18-23) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated above the staff: Fm7, Dbm6, Ab/Eb, Eb/Db, Ab/C, and Eb7(add4). The bottom system (measures 24-29) continues the melody and bass line. Chords are: Bbm7 (highlighted in a green box), Dbm6, Eb7(add4), Eb7(b9), Eb7/Ab, Ab, Ab/G, and Fm. A section marker 'B' is placed above the final Fm chord in both systems. The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

Figura 79: Continuação do arranjo apresentado na Figura 78 com destaque em verde para o acorde que ocasiona mudança de função harmônica.

Acreditamos que, por se tratar de uma música lenta, o que permite um tempo maior para que a densidade harmônica seja ouvida, a reharmonização aplicada funcionou de maneira satisfatória. Outro motivo é o fato de a melodia alternar entre compassos com poucas notas e outros com mais notas, estes normalmente realizando arpejos. Nos compassos de poucas notas acreditamos que seja possível maior experimentação harmônica, uma vez que nos compassos com mais notas, em que a melodia faz arpejos, os mesmos já sugerem uma harmonia de forma mais explícita.

A música *Oração*, de Cardoso de Menezes, possui uma harmonia simples e com poucos acordes na seção A e, em média, um acorde por compasso na seção B. Optamos em expor aqui a reharmonização da seção B que também irá receber a prática de arranjo acordes em bloco (discutida adiante). Um detalhe importante em relação ao arranjo desta música é que foi o único em que mudamos a tonalidade em relação à nossa versão de referência. Enquanto à gravação de Zeca Ivo, de 1926, está em Ré menor, optamos por elaborar nosso arranjo em

Si menor. Esta escolha se deve à região da melodia em que preferimos trabalhar para realizar os acordes em bloco. A seguir, na Figura 80, trecho do tema da música *Oração* referente à seção B.

Figura 80: Trecho do tema da música *Oração* referente à seção B.

Neste arranjo, também optamos por utilizar acordes que fossem tétrades ou tétrades com tensões adicionadas. Nas Figuras 81 e 82, podemos observar acordes com tensões alteradas destacadas em vermelho, acorde dominante substituto circulado em azul e utilização de acordes dissonantes ao campo harmônico e sem função de dominante destacados em verde. Ainda vamos destacar, em preto na Figura 81, um acorde de Dó sustenido diminuto sobre o baixo na nota Ré e em seguida um acorde de Ré maior com sexta. Essa cadência confere um acorde de dominante sobre tônica que resolve na tônica. Outra reharmonização de destaque, em roxo na Figura 82, é uma acorde de Dó menor com sexta seguido de Ré maior com sétima e nona menor resolvendo no quarto grau, Sol maior com sétima maior. Esta acorde de Dó menor com sexta funciona como uma inversão do acorde de Lá menor com sétima menor e quinta diminuta, acorde este que, na sequência em que se encontra, configura um subdominante que caminha para dominante e resolve em acorde menor. A nota Mi bemol,

nona menor do acorde de Ré com sétima, também reforça essa expectativa harmônica, uma vez que pertence ao campo harmônico de Sol menor, possível resolução desta cadência. Com a resolução no acorde de Sol maior com sétima maior, todavia, esta expectativa é quebrada, funcionando como um fator surpresa na harmonia. Este tipo de quebra de expectativa harmônica é utilizado com frequência na música popular. Mais uma vez acreditamos que os fatores que permitiram a rearmonização de maneira satisfatória foram o andamento moderado da música bem como sua melodia simples com poucas notas por compasso.

25 Piano D B7(b13) E7(9) Em7 A7(b9,13) C#°D D6 3

Contra baixo D B7(b13) E7(9) Em7 A7(b9,13) C#°D D6

29 Bb7 A7(9,13) Em7 A7(b9) D° D

Figura 81: Seção B do arranjo de *Oração*, de Oswaldo Cardoso de Menezes e Zeca Ivo, com destaque em vermelho para os acordes com tensões alteradas, em azul para o acorde dominante substituto e em preto para os acordes dominantes sobre tônica e tônica.

33 D/C Cm6 D7(b9) G7M G6 F#m7 B7(b9) Em7M(9)Em7(9)

37 F#m7(9,11) Gm7(9) A7 A7 D6

Figura 82: Continuação do arranjo da Figura 81 com destaque em vermelho para acorde com nota de tensão alterada, em roxo para subdominante e dominante para acorde menor e em verde para acordes dissonantes ao campo harmônico sem função dominante.

Para o arranjo de *Não me toques*, de Zequinha de Abreu, optamos por dar um enfoque rítmico que será apresentado a seguir. Contudo, ao chegar à terceira seção da música, tentamos ocasionar um contraste com as demais seções e, para isso, escrevemos a primeira ocorrência da seção C em *ad libitum*. De modo a reforçar este contraste, realizamos uma reharmonização utilizando, além de acordes consonantes ao campo harmônico, acordes dissonantes sem função de dominantes secundários, assim como os já utilizados nos arranjos anteriores. Acreditamos que o resultado contribuiu para o contraste que desejávamos, uma vez que a harmonia das duas primeiras seções não sofreu alterações, permanecendo com harmonia simples e com poucos acordes por seção. A seguir, na Figura 83, está a parte do tema de *Não me toques* que recebeu a reharmonização que está logo a seguir na Figura 84.

29 C
Am E7 Am A A/C# C°

33 E7/B E7 A

Figura 83: Trecho do tema de *Não me toques*, de Zequinha de Abreu, referente ao início da seção C.

Piano
54 Am

5 A7M D7MG7M F#m7(9,11) Gm7(9) 5

Contrabaixo
Am A7M D7MG7M F#m7(9,11) Gm7(9)
Ad libitum

57 A/C# Am/C E/B E7 E7 Bm7E7 A7ME74

A/C# Am/C E/B E7 E7 Bm7E7 A7ME74

Figura 84: Início da seção C de *Não me toques*, de Zequinha de Abreu, com destaque em vermelho para os acordes que ocasionam contraste harmônico.

Estes foram, então, os trechos dos arranjos nos quais utilizamos a prática de arranjo rearmonização. Na continuidade, iremos expor a utilização da prática de arranjo acordes em bloco nas músicas *Oração* e *Princesinha no Choro*.

3.3.4 Acordes em bloco

Para finalizar este capítulo, vamos apresentar a aplicação da prática de arranjo acordes em bloco nas músicas *Oração* e *Princesinha no Choro*. Os acordes em bloco, como visto, conferem uma densidade harmônica à música, pois em geral, imprimem o som da harmonia na melodia. Escolhemos trechos de músicas para a aplicação desta prática cujas melodias apresentassem predominantemente graus conjuntos. Na medida do possível, nossa tentativa foi a de elaborar os blocos utilizando os mesmos recursos que identificamos nas análises do Capítulo 2. Dessa forma, nosso cuidado foi quanto à estrutura dos blocos (posição fechada ou drop 2), harmonização de notas melódicas que não pertencem à harmonia e com a substituição de notas de acorde por notas de tensão na montagem dos blocos. Vamos começar expondo o arranjo da música *Oração*, sendo que o tema já foi apresentado no item anterior deste capítulo.

Importante ressaltar que optamos por trabalhar de maneiras diferentes nos dois arranjos em relação à harmonia: enquanto em *Oração* realizamos uma rearmonização, em *Princesinha no Choro* optamos por manter a harmonia mais simples como indicada no tema e enriquecer a mesma com os blocos. A harmonia tem relação direta com a montagem dos blocos e, assim sendo, com uma harmonia mais densa, com mais acordes, tétrades e notas de tensão adicionadas, o desafio é representar a mesma com os blocos. Já com uma harmonia mais simples o desafio é justamente tentar enriquecer a mesma na montagem dos blocos, principalmente com o recurso de substituir notas do acorde por notas de tensão. Naturalmente, a presença do contrabaixo auxilia na montagem dos blocos, pois o mesmo irá tocar notas que ajudam a caracterizar o som dos acordes. A seguir, nas Figuras 85 e 86, observamos a seção B da música *Oração* em que aplicamos os acordes em bloco. Destacamos em azul o trecho que foi elaborado na posição fechada e em vermelho em drop 2. Ao tocar a nota da melodia também na mão direita no trecho realizado em posição fechada, estamos configurando também o *locked-hands*. Em roxo, estão destacados os blocos nos quais efetuamos trocas de notas do acorde por notas de tensão; em preto, os blocos que foram construídos sobre notas que não pertencem ao acorde e foram consideradas como substitutas da nota inferior mais

próxima pertencente ao acorde e em verde, blocos que foram construídos sobre notas que não pertencem ao acorde como aproximações cromáticas.

25 Piano D B7(b13) E7(9) Em7 A7(b9,13) C#°D D6 3

Pos. Fechada

Contra baixo D B7(b13) E7(9) Em7 A7(b9,13) C#°D D6

29 Bb7 A7(9,13) Em7 A7(b9) D° D

Drop 2

Bb7 A7(9,13) Em7 A7(b9) D° D

Figura 85: Trecho do arranjo de *Oração*, de Oswald Cardoso de Menezes e Zeca Ivo, com as indicações de estrutura dos blocos, harmonização de notas não pertencentes ao acorde e blocos com notas de tensão em substituição a notas do acorde.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 33, features a piano staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Chords are indicated above the piano staff: D/C, Cm6, D7(b9), G7M, G6, F#m7, B7(b9), and Em7M(9)Em7(9). A dashed red line is drawn below the piano staff, and a dashed purple line is drawn above the bass staff. The second system, starting at measure 37, also has a piano staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Chords are indicated above the piano staff: F#m7(9,11), Gm7(9), A74, A7, and D6. The bass staff contains a series of slashes indicating a simple bass line.

Figura 86: Continuação do arranjo da Figura 85 com as mesmas indicações.

A melodia da música *Princesinha no Choro* é construída, nas seções A e B, sobre notas curtas com a predominância de semicolcheias e fusas. No início da seção C, todavia, a melodia é estruturada em semínimas, colcheias e quiálteras de colcheias. Aproveitamos este contraste já presente na melodia para aplicarmos os acordes em bloco reforçando essa diferença entre as duas primeiras e a terceira seções. Devemos citar também que na gravação de 1995 da música e também em gravações posteriores, Dominginhos realiza blocos no trecho. Todavia, são blocos com predominância de movimentos diatônicos, diferentes dos que propomos com nosso arranjo. A seguir, na figura 87, está o trecho do tema para a música *Princesinha no Choro* referente ao mesmo trecho em que aplicamos os acordes em bloco.

The image shows a musical score for the piece 'Princesinha no Choro' by Dominginhos. It consists of three staves of music in treble clef, with a common time signature (C). The first staff starts at measure 35 and includes chords Am, Dm7, G7, C6, Gm7, and C7. The second staff starts at measure 39 and includes chords F6, Fm7, Bb7, Em, Em/G, and B7/F#. The third staff starts at measure 43 and includes chords E7, A7, and Dm. The score features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with a first ending symbol (O1) at the beginning.

Figura 87: Trecho do tema de *Princesinha no Choro*, de Dominginhos, referente ao início da seção C (Retirado do site Casa do Choro).

Na Figura 88, podemos observar os blocos realizados no início da seção C de *Princesinha no Choro*. Da mesma forma que no arranjo anterior, destacamos em azul o trecho que foi elaborado na posição fechada em *locked-hands* e em vermelho em drop 2. Em roxo, estão destacados os blocos nos quais efetuamos trocas de notas do acorde por notas de tensão; em preto, blocos que foram construídos sobre notas que não pertencem ao acorde e foram consideradas como substitutas da nota inferior mais próxima pertencente ao acorde e em verde, blocos que foram construídos sobre notas que não pertencem ao acorde como aproximação cromática. Por fim, circulados em vermelho, estão os blocos construídos como aproximação dominante.

Acreditamos que a elaboração dos blocos, da maneira que utilizamos, imprimem uma harmonia mais densa do que as que aparecem frequentemente nos estilos destas músicas. Esta densidade acontece devido à utilização de notas de tensão nos acordes e às diferentes aberturas dos mesmos. Podemos destacar, também, que apesar de os acordes em bloco não serem uma prática exclusiva do piano (como vimos, ela foi adaptada pelo instrumento a partir de outras formações instrumentais), muitos pianistas desenvolveram maneiras particulares de fazerem blocos no instrumento. Com isso, podemos utilizar os mesmos em arranjos fazendo referência a diferentes pianistas ou estilos de se usar blocos, o que demonstra a pluralidade de possibilidades desta prática de arranjo.

The image displays a musical score for the piece "Princesinha no Choro" by Dominguinhos, arranged for piano and double bass. The score is divided into three systems, each with a piano part (treble clef) and a double bass part (bass clef). The time signature is 2/4.

System 1 (Measures 1-3): The piano part features a melodic line with triplets and chords. The double bass part provides harmonic support with chords Dm7, G7, and C6(9). A dashed line labeled "Pos. Fechada" spans the first two measures. Annotations include a red dashed box around the first measure and purple dashed boxes around the second and third measures.

System 2 (Measures 4-6): The piano part continues with triplets and chords. The double bass part has chords Gm7, C7, F6(9), Fm7, and Bb7(9). A red dashed line labeled "Drop 2" is positioned above the Fm7 and Bb7(9) chords. Annotations include purple dashed boxes around the first three measures and a red dashed box around the last two measures.

System 3 (Measures 7-9): The piano part features triplets and chords. The double bass part has chords Em, Em/G, B7/F#, and E7. Annotations include purple dashed boxes around the first four measures.

Figura 88: Trecho do arranjo de *Princesinha no Choro*, de Dominguinhos, com as indicações de estrutura dos blocos, harmonização de notas não pertencentes ao acorde e blocos com notas de tensão em substituição a notas do acorde.

Neste capítulo, apresentamos trechos de seis arranjos, por nós elaborados, para piano e contrabaixo, utilizando quatro práticas de arranjo que foram identificadas e analisadas nas versões do *Corta-Jaca* no Capítulo 2. Ao expor o processo de aplicação das práticas e elaboração dos arranjos, acreditamos estar dando continuidade ao trabalho iniciado no

capítulo anterior já que um dos intuitos desta dissertação é justamente procurar entender versões que consideramos bem-sucedidas dentro de um contexto de música popular instrumental. Ao compreender quais recursos foram utilizados pelos intérpretes em suas versões, aumentamos nossa experiência e versatilidade para a realização de outras versões, mesmo que de músicas diferentes. Ao relatar este processo neste capítulo, acreditamos estar contribuindo para uma intuição informada (RINK ,2002) para outros intérpretes de música popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, apresentamos análises de três versões do *Gaúcho*, também conhecido como *Corta-Jaca*, bem como um breve histórico de sua compositora, Chiquinha Gonzaga e dos artistas que realizaram as versões analisadas. Para entender melhor e realizar análises mais coerentes com o campo de estudos da música popular, recorreremos a discussões sobre alguns termos neste contexto. O fonograma como centro da experiência musical direciona a forma e a relação de trabalho dos músicos, além de trazer outras implicações. O próprio processo de aprendizagem dos músicos populares geralmente passa pela escuta e, de certa forma, análise de fonogramas. Indo além, podemos inferir que a transmissão de grande parte do conhecimento musical também passa por esta escuta. Outra implicação do fonograma que age no processo de produção de uma versão é o seu caráter coletivo. Do ponto de vista musical, contar com a experiência dos outros profissionais envolvidos para “completar” o arranjo já parece fazer parte da dinâmica da elaboração de uma versão. Dessa forma, o arranjo não precisa ser todo determinado previamente, o que determina bastante a relação de trabalho dos músicos populares. Podemos tomar como exemplo as versões analisadas neste trabalho, pois a partir dos dados obtidos nas análises e entrevistas percebemos que os responsáveis pelas versões contaram com a experiência dos demais músicos para a construção de suas versões. A partir das classificações que discutimos, consideramos os arranjos das versões como *head-arrangements*.

A partir da visão de que o arranjo é inerente a toda construção de uma versão na música popular e das discussões sobre o termo versão propostos por Cano (2011), podemos inferir que: (1) se, hipoteticamente, um determinado intérprete fizer uma versão com arranjo igual a de uma versão já existente, esta nova versão poderia ser atribuída a este intérprete principalmente pelos elementos ligados à interpretação; (2) ainda no mesmo caso, sendo o arranjo da segunda versão igual a de uma anterior, o arranjo naturalmente é fruto do trabalho do primeiro arranjador, o que nos leva a inferir então que o arranjo necessita de diferenças em relação a seus predecessores para se afirmar como mais um arranjo. Ao analisar os dados referentes ao assunto obtidos com as entrevistas que realizamos, pudemos perceber a intenção dos intérpretes, em menor ou maior grau, de realizarem diferenças em suas versões. Partindo do princípio que a versão atualiza a música, ou seja, que cada versão é uma manifestação de uma mesma música, e que o arranjo é necessário para estruturar ou viabilizar cada versão (mesmo a primeira), inferimos que o arranjo é o responsável pela atualização de uma composição no contexto da música popular urbana. Indo mais além, para um arranjo ser

considerado uma nova atualização, ele precisaria apresentar diferenças em relação aos anteriores. Dessa forma, ele poderá ser considerado uma manifestação distinta de uma determinada música. Possivelmente, a relação entre arranjo e composição possa fornecer caminhos para a compreensão do arranjo como atualização. Acreditamos que as versões analisadas neste trabalho são todas atualizações do *Corta-Jaca*, uma vez que se inserem nesta dinâmica.

Em relação às análises gostaríamos de pontuar o método que utilizamos: o de elaborar um tema para a música como base comparativa para as versões. Não foi nossa intenção tentar traçar o mesmo caminho pensado pelos intérpretes ao realizar suas versões. Sabemos que isso é praticamente impossível. Nossa tentativa foi tentar realizar uma análise coerente com o conceito de original virtual, proposto por Aragão (2001), relacionado com o conceito de tema proposto por Madoery (2005) e a relação entre tema e arranjo proposto por Polemann (2013). Acreditamos que, ao elaborar o tema, pudemos concentrar nossa atenção nas práticas de arranjo ao analisar as versões. Utilizamos este método, pois não nos pareceu correto comparar as versões com a partitura para piano, por exemplo. A partir da noção de obra musical, exposta por Cupani (2006) e de toda a discussão que elaboramos no Capítulo 1, não acreditamos ser coerente tomar uma partitura como a do *Gaúcho* enquanto obra. Não estamos aqui tentando diminuir o valor dela e de todas as outras músicas compostas no mesmo contexto. Ao contrário, o que pretendemos é encontrar uma maneira de trabalho que valorize a cultura popular e seu repertório, esteja ele escrito ou registrado em fonogramas.

Ainda sobre as análises, destacamos a possibilidade de se conhecer mais a fundo cada prática já identificada previamente na audição das versões, além de identificar outras que não haviam sido identificadas “de ouvido”. O processo da transcrição e análise nos permitiu organizar os materiais musicais e olhar para os mesmos de forma mais clara, o que nos deu novas percepções. Acreditamos, por exemplo, que a forma de tocar dos intérpretes foi guiada pelas práticas de arranjos e pelos elementos presentes nas versões. Podemos notar isto ao analisar uma linha melódica sendo feita sobre um acompanhamento com uma determinada célula rítmica ou como um instrumento de percussão preenche espaços e dialoga ritmicamente com o piano, entre outros exemplos. Ao mesmo tempo, estas interpretações ajudam a constituir o arranjo, uma vez que o mesmo é aberto e conta justamente com a contribuição dos intérpretes.

Destacamos as práticas de arranjo relacionadas com o ritmo, pois em nossa opinião foram as mais presentes nas versões. Nas três versões analisadas pudemos perceber variações de gênero musical ou alteração da fórmula de compasso, mudança mais estrutural. De forma

geral, acreditamos que os aspectos musicais estão relacionados entre si, sobretudo no momento de criação de uma versão. Assim podemos inferir que o ritmo da versão de Adolfo, mais lento e com células do gênero bossa nova, tem relação com a harmonia por ele utilizada, mais densa com tétrades e notas de tensão adicionadas e também tem ligação com os acordes em bloco, feitos na seção B. É como se um elemento “permitisse” ou “buscasse” pelo outro. Da mesma maneira, a instrumentação na versão de Leandro Braga, bem como as células rítmicas características da música latina têm relação com a forma mais percussiva e os *interlockings* realizados pelo pianista. O fato de o piano ser o único instrumento harmônico e melódico em sua versão também tem relação com as estruturas em mais de duas vozes que ele executa. Na versão do Trio Lá do B, a instrumentação leva a exploração pouco tradicional dos instrumentos como o contrabaixo que realiza acordes enquanto o piano faz uma linha melódica grave, por exemplo. A fórmula de compasso em 7/8 na primeira seção também tem implicações melódicas, como vimos. De forma geral, a rearmonização permite uma personalização da versão, fazendo com que os intérpretes busquem por novas sequências de acordes, resoluções inesperadas, harmonias mais densas, o que também foi verificado nas versões. Ressaltamos mais uma vez, que estas não são as nossas percepções ao analisar os arranjos sem termos a pretensão de determinar verdades absolutas sobre eles.

Ao trabalhar com os temas na elaboração dos arranjos expostos no Capítulo 3, tivemos a percepção de que eles nos aproximaram da melodia de cada música, permitindo assim uma maior exploração do arranjo a partir deste contato. Essa exploração parte da própria melodia, mas depende também de nossa experiência musical acerca das várias práticas de arranjo, as discutidas neste trabalho e outras. Naturalmente, considerar um tema na elaboração de uma versão não elimina nossa memória acerca de arranjos conhecidos para uma determinada música. Todavia, ao “despir” a música de um ou mais arranjos, tivemos esta percepção de liberdade criativa na exploração dos materiais musicais para a realização dos arranjos. Acreditamos que o processo de transcrição e análises realizados no Capítulo 2 nos ajudou no sentido de ter maior experiência relativa às práticas de arranjos diversas. Esperamos, também, que ao relatar este processo neste trabalho, possamos ajudar outros intérpretes de música popular.

Enfim, chegamos ao final desta pesquisa com uma clareza maior acerca dos assuntos que estudamos e certos de que não é possível, no momento, fazer nenhuma proposição definitiva para os problemas que emergem com eles, visto o quão recente são os estudos de música popular brasileira na academia. Ao estudar mais a fundo uma música de Chiquinha Gonzaga e três diferentes versões dela, temos a percepção de que aumentamos nossa

experiência para a performance e realizações de novas versões. Experiência esta acerca do próprio repertório estudado bem como de todo o conhecimento musical que pudemos ter contato com as análises. Assim, esperamos ter contribuído para o campo de estudos da performance em música popular e que este trabalho possa ser útil para futuras pesquisa na área.

REFERÊNCIAS

ADOLFO, Antonio. **Entrevista** (concedida em 14 fevereiro de 2019). Entrevistador: Guilherme Braga Veroneze Gomes. 01 arquivo. Formato MP3. (25 min). Juiz de Fora. 2019.

_____ **Harmonia e Estilos para Teclado**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

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

_____ **Harmonia Funcional**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do Choro no Piano Brasileiro**. 1999. 190f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1999.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 2001. 126p. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

BARBEITAS, Flávio T. Relações sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. In: **Per Musi**, vol. 1. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

BRAGA, Leandro. **Entrevista** (concedida em 19 fevereiro de 2019). Entrevistador: Guilherme Braga Veroneze Gomes. 01 arquivo. Formato MP3. (21 min). Juiz de Fora. 2019.

BRASIL. **Lei 9.610. de 19 de fevereiro 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm> Acesso em 04 de fev. 2019.

CANO, Rubén Lopes. Lo original de la versión: de la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. In: **Revista Consensus**, Lá Molina, Unifé, v.16, n.1., 2011. Disponível em: <<http://www.unife.edu.pe/pub/consensus/consensus16/rubenlopez.pdf>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

COLLURA, Turi. **Rítmicas e Levadas Brasileiras Para o Piano em DVD**. Turi Collura. 60 min. DVD.

COSTA, Ramiro Antonio da. **Orquestra de cordas na sala de aula: o método recepcional no ensino de música no Instituto Federal de Santa Catarina**. Florianópolis (SC), 2016. Material pedagógico. Disponível em: <http://www1.ceart.udesc.br/arquivos/id_submenu/739/material_pedagogico.pdf>. Acesso em 08 de jun. 2019.

CUPANI, Alicia. **Tudo está dito? Um estudo sobre o conceito de obra musical**. 2006. 130f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2006.

DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze Filosofia Virtual**. (trad. Heloísa B.S. Rocha) São Paulo: Ed.34, pp.47-57, 1996.

DIAS, Letícia. **Entrevista** (concedida em 13 fevereiro de 2019). Entrevistador: Guilherme Braga Veroneze Gomes. 01 arquivo. Formato MP3. (25 min). Juiz de Fora. 2019.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.

FAULKNER Robert R. BECKER, Howard S. **“Do You Know...? The Jazz Repertoire in action**. Chicago: The University of Chicago Press., 2009.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. In: **Per Musi**, vol. 1. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

GUEST, Ian. **Arranjo: método prático**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

_____. **Harmonia: método Prático**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2009.

HATCH, Mary Jo. Explorando os espaços vazios: jazz e estrutura organizacional. In: **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v.42, n.3, p 19-35, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75902002000300003>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

JARDIM, Gil. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p.45-58, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127599/124649>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

LEVINE, Mark. **The Drop 2 Book**. Petaluma: SHER MUSIC CO, 2006.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. Dissertação (Mestrado) ao Instituto de Artes da Unicamp. Campinas. 200 p. 2003.

MADOERY, Diego R. Los procedimientos de producción musical em música popular. In: **Revista del instituto superior de música**, Santa Fe, Universidade Nacional del Litoral, n.7, 2005 Disponível em: <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ISM/article/download/529/627/0>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o Maxixe**. 2009. 144f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes São Paulo. São Paulo, 2009.

MARTINS, Nathália. Ritmos do maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano, de Egberto Gismonti. In: Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. (3), p. 1177-1184, 2014. Rio de Janeiro (RJ). **Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4720/4212>>. Acesso em 08 de jun. 2019.

MEHEGAN, John. **Swing and early progressive piano styles**. New York: Watson-Guption Publications, Inc, 1964.

NAPOLITANO, Marcos. O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas. In: Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Em Música. (14), p. 841-844, 2003. Porto Alegre (RS). **Anais do XIV congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/ANPPOM_2003.pdf>. Acesso em 28 de mar. 2018.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças. In: **Revista Sonora**, Campinas, Unicamp, n.2, 2016. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/624>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

_____. **Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e interpoética na Música Popular**. 2011. 239f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2011.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. In: **África Revista do Centro de Estudos Africanos**. USP, São Paulo, 22-23, pág. 87-109, 2001.

POLEMANN, Alejandro. La versión em la música popular. In: **Revista científica de la Facultad de Belas Artes**, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, n.9, 2013. Disponível em: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/277/475>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

RIDDLE, Nelson. **Arranged by Nelson Riddle**. Secaucus: Warner Bros. Publications. Inc., 1985.

RINK, John. (Ed.) **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RODRIGUES, Fernando da Costa. **Técnicas de Rearmonização para Piano Jazz**. 2012. 122f. Dissertação (Mestrado em Interpretação Artística) – Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. Porto, 2012.

SALEK, Eliane. A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro. In: **Cadernos do Coloquio**, Unirio, v.1, n.1, 1998. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/11/3251>> Acesso em: 22 de jan. 2019.

SCHULLER, Gunther. Arrangement: **Grove Music Online** (Ed). L. Macy. 2006.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. In: **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, v.44, n. 02, 1958 April, p. 184-195.

SILVA, Juliana Rocha de Faria. “**Algumas coisas não dá pra ensinar, o aluno tem que aprender ouvindo**”: a prática docente de professores de piano popular no Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Brasília (CEP/EMB). Dissertação (Mestrado em Música). 2010. 168f. Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação “Música em Contexto”. Brasília. 2010.

SPIELMANN, Daniela. Os Sambas da Gafieira: reflexões sobre os gêneros musicais. In: Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. (5), p. 520-532, 2018. Rio de Janeiro (RJ). **Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**. Disponível em: < <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7754/6698>>. Acesso em 08 de jun. 2019.

SZENDY, Peter. **Écoute**: une histoire de nos oreilles. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

ULHOA, M. T. A pesquisa e análise da música popular gravada. In: VII Congresso da IASPM-AL, Casa de las Américas – Havana, Cuba, Junho de 2006. **Anais do Congresso da IASPM-AL**. Também disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/266055447_A_pesquisa_e_analise_da_musica_popular_gravada>. Acesso em 08 de fev. 2019.

VALERIO, John. **Bebop Jazz Piano**: The complete guide with CD!. Milwaukee: Hal Leonard Corp, 2003.

_____. **Latin Jazz Piano**: The complete guide with CD!. Milwaukee: Hal Leonard Corp, 2010.

VELHO, Simone. **Compreendendo os procedimentos da atividade “tocar de ouvido”**. 2011. 141f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

VERONEZE, Guilherme B.; KORMAN, Clifford Hill. Acordes em bloco na versão de Antonio Adolfo para a música Gaúcho (Corta-jaca), de Chiquinha Gonzaga. In: BORÉM, Fausto; CASTRO, Luciana Monteiro de (Orgs.e eds). **Diálogos Musicais na Pós-Graduação**: Práticas de Performance. n.3. 2018. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.259-272.

ZAGURY, Sheila. **Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro**; suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais. 2014. 253f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

ZAN, José Roberto. **Do fundo do quintal à vanguarda**: Contribuição a uma História Social da Música Popular Brasileira. 1996. 248f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 1996.

Fonogramas consultados

GONZAGA, Francisca. *Gaúcho (Corta-Jaca)*. Intérprete: Antonio Adolfo. In: ADOLFO, Antonio. **Chiquinha com Jazz**. Rio de Janeiro: Artezanal, 1997. CD, faixa 5.

_____. *Gaúcho (Corta-Jaca)*. Intérprete: Leandro Braga. In: BRAGA, Leandro. **A música de Chiquinha Gonzaga**. Rio de Janeiro: CID, 1999. CD, faixa 2.

_____. *Gaúcho (Corta-Jaca)*. Intérprete: Trio Lá do B. In: TRIO LÁ DO B. **Mistura brasileira**. São Paulo: Maximus Music, 2017. CD, faixa 8.

_____. **Gaúcho (Corta-Jaca)**. Intérprete: Grupo Chiquinha Gonzaga. YouTube, 29 de agosto de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FbjxquKXEJo>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

_____. **Gaúcho (Corta-Jaca)**. Intérprete: Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. YouTube, 03 de junho de 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZIKNESclu-s>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

_____. **Gaúcho (Corta-Jaca)**. Intérprete: Pepa Delgado & Mário Pinheiro. YouTube, 05 de junho de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t54XgK7s2n0>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

_____. **Gaúcho (Corta-Jaca)**. Intérprete: Os Geraldos. Sound Cloud. 2011. Disponível em: <<https://soundcloud.com/musicadeportoalegre/Corta-Jaca-tamb-m-chamado-o-ga>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

MENEZES, Oswaldo Cardoso de. IVO, Zeca. **Oração**. Intérprete: Zeca Ivo. Rio de Janeiro: Odeon, 1926. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MU3HTRkhra8>>. Acesso em 04 de jun. 2019.

MORAES, José Domingos de. (Dominguinhos). *Princesinha no Choro*. Intérprete: Dominguinhos. In: DOMINGUINHOS. **Dominguinhos é tradição**. Warner Music, 1995. CD, faixa 14.

Partituras

ABREU, Zequinha de. **Não me toques**. 1932. partitura. Piano. São Paulo: Irmãos Vitale S/A. Disponível em: <https://drive.google.com/uc?export=download&confirm=no_antivirus&id=0B_jlSIBxjINoblNMMHRrdHBZVzA>. Acesso em: 10 de jun. 2019.

COSTA JUNIOR, João José. **Amapá**. 1913. partitura. Piano. Paris: F. Salabert. Disponível em: <http://www.portaldochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score_3423.pdf>. Acesso em: 10 de jun. 2019.

GONZAGA, Francisca. **Gaúcho (Corta-Jaca)**. 1895. partitura. Piano. Rio de Janeiro: Vieira Machado e Cia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/musica/>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

_____. **Zizinha Maxixe**. 1895. partitura manuscrita. Grade. Disponível em: <<http://musica.ims.com.br/#/search?filtersStateId=12>>. Acesso em: 10 de jun. 2019.

MORAES, José Domingos de. (Dominguinhos). **Princesinha no Choro**. partitura. Elaborada por PORTO, Lucas. Disponível em: <http://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_13149.pdf>. Acesso em 11 de jun. 2019.

NAZARETH, Ernesto. **Não caio n'outra!!!**. 1881. partitura. Piano. Rio de Janeiro: Imperial imprensa de música. Disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_125/nao_caio_noutra.pdf>. Acesso em: 10 de jun. 2019.

Sites consultados

Casa do Choro. Disponível em: <<http://www.casadochoro.com.br/>>. Acesso em: 04 de jun. 2019.

Chiquinha Gonzaga. Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com>> . Acesso em: 03 de dez. 2018.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete Antonio Adolfo. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/antonio-adolfo>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete Dominguinhos. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/dominguinhos>>. Acesso em: 04 de jun. 2019.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete Leandro Braga. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/leandro-braga>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete Osvaldo Cardoso de Meneses Filho. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/osvaldo-cardoso-de-meneses-filho>>. Acesso em: 04 de jun. 2019.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete Zeca Ivo. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/zeca-ivo>>. Acesso em: 04 de jun. 2019.

Discos do Brasil. Disponível em: <<http://www.discosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

Ernesto Nazareth 150 anos. Disponível em: <<https://ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em: 04 de jun. 2019.

Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <<http://institutopianobrasileiro.com.br/>>. Acesso em: 23 de jul. 2019.

Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em: <<https://immub.org/>>. Acesso em: 04 de jun. 2019.

Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/musica/>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

Prêmio da música brasileira. Disponível em: <<http://www.premiodamusica.com.br>>. Acesso em: 03 de dez. 2018.

The Atlantic. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/when-is-a-miles-davis-record-not-jazz/381983/>>. Acesso em 04 de jun. 2019.

Vittor Santos. Disponível em: <<http://www.vittorsantos.com/>>. Acesso em 11 de fev. 2019.

Zequinha de Abreu. Disponível em: <<http://www.zequinhadeabreu.com/p/home.html>>. Acesso em: 04 de jun. 2019.

APÊNDICE 1: ROTEIRO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS

Você se lembra como aprendeu o Corta-Jaca? (Foi por alguma partitura, de ouvido ou tocando com algum grupo?)

Para: Leandro Braga: Você já havia participado de outras gravações da música antes do CD A Música de Chiquinha Gonzaga? Você poderia comentar se existe alguma relação entre estas gravações e a sua versão?

Para: Antonio Adolfo: Você já havia gravado a música antes da versão do CD Chiquinha com Jazz? Pode comentar se há alguma relação entre estas suas versões?

Em seu trabalho como intérprete, eu percebo que você realiza versões instrumentais dialogando com vários estilos de música popular. Você poderia comentar um pouco a respeito?

Para Letícia Dias: Como aconteceu a elaboração do arranjo da versão de vocês do Corta-Jaca?

Em relação à sua versão do Corta-Jaca, você definiu elementos do arranjo antes dos ensaios e das gravações? Se sim, quais?

Como você passou o que você já havia definido para os outros músicos? (Por partitura, cifra, gravação ou transmissão oral?)

E surgiu algo novo nos ensaios ou no estúdio?

Para Antonio Adolfo: Percebo o uso de acordes em bloco em sua versão. O uso dos blocos nesse caso tem a ver com o estilo da versão ou com suas preferências estéticas como arranjador ou pianista?

Para Leandro Braga: Eu percebo em sua versão elementos de música afro-cubana ou afro-latina. Gostaria que você comentasse a respeito do seu conhecimento de estilos populares de outros países das américas.

Para você, o que seria uma versão bem sucedida de uma música?

Na minha pesquisa, a definição de arranjo está relacionada com a forma de se estruturar a música, mesmo uma primeira gravação. Eu gostaria de saber para você o que é fazer um arranjo.

Você considera sua versão do Corta-Jaca como um arranjo?

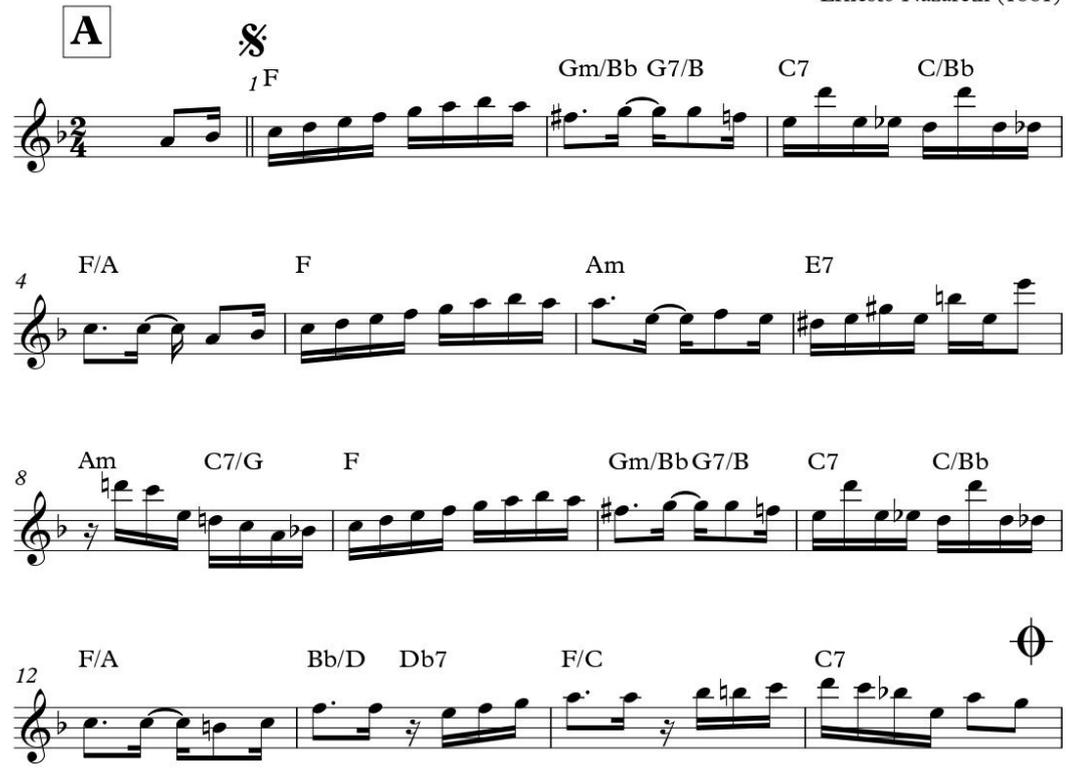
APÊNDICE 2: TEMAS UTILIZADOS NO CAPÍTULO 3

Não caio n'outra !!!

Elaboração: Guilherme Veroneze

Tema

Ernesto Nazareth (1881)

A 

B 

2
28 C G7 C Dm/F C/G G7

32 1. C 2. C Ao S e Coda F

35 Bb F7 Bb F7

39 Bb/D Bbm/Db F/C C7 F F/Eb

43 Bb/D Bbm/Db F7/C F7 Bb F/A

47 Bb/D D° Cm/Eb Ebm6 Bb/F F7 1. Bb

51 2. Bb Ao S e Coda F

Saudade

Tema

Elaboração: Guilherme Veroneze

Chiquinha Gonzaga

A

Musical notation for section A, starting at measure 1. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The notation includes a repeat sign at the beginning. Chords are indicated above the staff: Ab, C7/G, Fm, Ab, Eb7, Ab/C, Ab, C7/G, Fm/Ab, Bbm, Ab/Eb, Eb7/Db, and Ab/C. The section ends with a double bar line and the word "Fine".

B

Musical notation for section B, starting at measure 17. The key signature remains three flats. The notation includes a repeat sign at the beginning. Chords are indicated above the staff: Fm, C7/G, Fm/Ab, C7/G, Fm, C7/G, Fm/Ab, A°, Bbm, B°, C7, C7/Bb, Fm, C7/G, Fm/Ab, and C7/G. The section ends with a double bar line.

2
33 Fm C7/G Fm/Ab A°

37 Bbm B° Fm/C

41 Fm/Ab C7/Bb D7/A C

C
45 F Bbm F F/A

49 C7/F Bbm/F C7/F

53 F Bbm/F F Bbm/F

57 F C7 F

D.C. ao Fine

Amapá

Tema

Elaboração: Guilherme Veroneze

Costa Júnior (Juca Storoni)
(1901)

Bm F#7 Bm F#7

A

5 Bm F#7 Bm F#7

9 Bm F#7 Bm F#7

13 B7 E E/D A7/C# A7 D

17 Dm/F A7/E Φ 1. A7 D

21 2. A7 D F#7 Φ A7 D

Do S
ao Coda

B

25 G6 D7(9) G6 D7(9)

2

29 G/F C/E Cm/Eb G/D A7/C# D7

33 G D7 G D7

37 G/F C/E Cm/Eb G/D D7 G F#7

41 A7 D

D. C.
ao Coda

Oração

Arranjo: Guilherme Veroneze

Tema

Oswaldo Cardoso de Menezes e
Zeca Ivo

Em Bm F#7

1. Bm 2. Bm

A

6 Bm B7/D# Em

10 C#m7(b5) Bm F#7

1. Bm 2. Bm A7

B

15 D B7 E7 A7/C# D

19 F° Em A7 D

23 D7/C G/B B7 Em

27 G° D Bm Em A7 D6

Ao S e Coda Bm

Não me toques

Tema

Elaboração: Guilherme Veroneze

Zequinha de Abreu (1932)



23 Am Dm Am E7

27 1. Am E7 Am 2. Am E7 Am Am E7 Am

Do S ao Coda

30 A A/C# C° E7/B E7

34 A

38 A A7/G D/F# D

42 D D#° A E7 1. A E7 A

46 2. A E7 A Am E7 Am

Do S ao Coda

APÊNDICE 3: ARRANJO COMPLETO DE *NÃO CAIO N'OUTRA!!!*

Não caio n'outra!!!

Arranjo: Guilherme Veroneze
(Juiz de Fora, 2019)

Ernesto Nazareth
(1863-1934)

♩ = 90 Samba F Gm/Bb G7/B C7 C/Bb

Piano

♩ = 90 Samba F Gm/Bb G7/B C7 C/Bb

Contrabaixo

4 F/A F Am E7

Pno.

Bx. F/A F Am E7

8 Am C7 F Gm/Bb G7/B C7 C/Bb

Pno.

Bx. Am C7 F Gm/Bb G7/B C7 C/Bb

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music. The first system shows the Piano and Contrabaixo parts for measures 1-4. The Piano part has a melody starting with a quarter note F, followed by eighth notes. The Contrabaixo part has a bass line with chords. The second system shows measures 5-8, with the Piano part continuing the melody and the Contrabaixo part providing harmonic support. The third system shows measures 9-12, with the Piano part and Contrabaixo part continuing the piece. Chords are indicated above the notes in both parts.

2

12 F/A Bb/D Db7 F/C Dm Gm C7

Pno.

Bx.

F/A Bb/D Db7 F/C Dm Gm C7

Detailed description: This system contains measures 12 through 15. The piano part (Pno.) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The bass line consists of quarter notes: F2, Bb2, Db3, F3, C3, D3, G3, C4. The bass instrument part (Bx.) is in the bass clef and plays a similar bass line with some rests. Chord symbols are placed above the piano staff and below the bass staff.

16 F Maracatu G7 C G7

Pno.

Bx.

F Maracatu G7 C G7

Detailed description: This system contains measures 16 through 19. The piano part (Pno.) has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The bass line consists of quarter notes: F2, Maracatu (rest), G2, C3, G3, C4. The bass instrument part (Bx.) is in the bass clef and plays a similar bass line with some rests. Chord symbols are placed above the piano staff and below the bass staff.

20 C G7 C G D7

Pno.

Bx.

C G7 C G D7

Detailed description: This system contains measures 20 through 23. The piano part (Pno.) has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The bass line consists of quarter notes: C3, G3, C4, G4, D4. The bass instrument part (Bx.) is in the bass clef and plays a similar bass line with some rests. Chord symbols are placed above the piano staff and below the bass staff.

24 G7 G7 C G7 3

Pno.

Bx.

28 C G7 C Dm C G7

Pno.

Bx.

32 C G7 C G7

Pno.

Bx.

pp

4

36 C G7 C G D7

Pno.

Bx.

Detailed description: This system covers measures 36 to 39. The piano part (Pno.) consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand (bass clef) plays a bass line with chords and moving lines. The bass line (Bx.) is written on a treble clef staff. Chords are indicated above the notes: C (measures 36-37), G7 (measures 37-38), C (measure 38), G (measure 39), and D7 (measure 39).

40 G7 C G7

Pno.

Bx.

p

Detailed description: This system covers measures 40 to 43. The piano part (Pno.) consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line. The left hand (bass clef) plays a bass line with chords. The bass line (Bx.) is written on a treble clef staff. Chords are indicated above the notes: G7 (measures 40-41), G7 (measures 41-42), C (measure 42), and G7 (measures 42-43). A piano dynamic marking *p* is placed below the first measure of the bass line.

44 C G7 C Dm C G7

Pno.

Bx.

Detailed description: This system covers measures 44 to 47. The piano part (Pno.) consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line. The left hand (bass clef) plays a bass line with chords. The bass line (Bx.) is written on a treble clef staff. Chords are indicated above the notes: C (measures 44-45), G7 (measures 45-46), C (measure 46), Dm (measures 46-47), C (measure 47), and G7 (measures 47-48).

48 C Samba F Gm/Bb G7/B C7 C/Bb 5

Pno.

Bx.

C Samba F Gm/Bb G7/B C7 C/Bb

Detailed description: This system contains measures 48-51. The piano part (Pno.) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The bass line (Bx.) consists of a simple bass line. Chord symbols are placed above the piano staff and below the bass staff. Measure 48 starts with a C chord and a Samba rhythm. Measure 49 has an F chord. Measure 50 has Gm/Bb and G7/B chords. Measure 51 has C7 and C/Bb chords, with a '5' above the staff.

52 F/A F Am E7

Pno.

Bx.

F/A F Am E7

Detailed description: This system contains measures 52-55. The piano part (Pno.) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The bass line (Bx.) consists of a simple bass line. Chord symbols are placed above the piano staff and below the bass staff. Measure 52 starts with an F/A chord. Measure 53 has an F chord. Measure 54 has an Am chord. Measure 55 has an E7 chord.

56 Am C7 F Gm/Bb G7/B C7 C/Bb

Pno.

Bx.

Am C7 F Gm/Bb G7/B C7 C/Bb

Detailed description: This system contains measures 56-59. The piano part (Pno.) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The bass line (Bx.) consists of a simple bass line. Chord symbols are placed above the piano staff and below the bass staff. Measure 56 starts with an Am chord. Measure 57 has a C7 chord. Measure 58 has an F chord. Measure 59 has Gm/Bb and G7/B chords.

6

60 F/A Bb/D Db7 F/C Dm Gm C7

Pno.

Bx.

F/A Bb/D Db7 F/C Dm Gm C7

64 ♩ = 70 F Bb F/A Eb/G F7 Bb

Pno.

Bx.

F ♩ = 70 Bb F/A Eb/G F7 Bb

68 F/A Bb/D Bbm/Db F/C C74 C7(13)

Pno.

Bx.

F/A Bb/D Bbm/Db F/C C74 C7(13)

72 F Bb F/A Eb/G F7 Bb 7

Pno.

Bx.

76 F/A Bb B° Cm Ebm6 Bb/D F7

Pno.

Bx.

80 Bb6 Bb F/A Eb/G F7 Bb

Pno.

Bx.

f

8

84 F/A Bb/D Bbm/Db F/C C7(4) C7(13)

Pno.

Bx.

88 F Bb F/A Eb/G F7 Bb

Pno.

Bx.

p

92 F/A Bb B° Cm Ebm6 Bb/D F7

Pno.

Bx.

96 *Bb6* *Maracatu* $\text{♩} = 90$ *G7* *C* 9

Pno.

Bx.

pp

99 *G7* *C* *G7* *C*

Pno.

Bx.

103 *G* *D7* *G7* *G7* *C*

Pno.

Bx.

p

10

107 G7 C G7 C Dm

Pno.

Bx.

111 C G7 C Samba F Gm/Bb G7/B

Pno.

Bx.

115 C7 C/Bb F/A F Am

Pno.

Bx.

119 E7 Am C7 F Gm/Bb G7/B 11

Pno.

Bx.

123 C7 C/Bb F/A Bb/D Db7 F/C Dm

Pno.

Bx.

127 Gm C7 F Bb/D Db7 F/C Dm

Pno.

Bx.

pp

