

JETHER BENEVIDES GAROTTI JÚNIOR

**César Camargo Mariano,
Cristóvão Bastos e Gilson Peranzzetta:**
Uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico
na música popular brasileira no final do século XX.

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rafael dos
Santos

Campinas
2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

G19c

Garotti Júnior, Jether Benevides.

César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzetta : uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do séc. XX / Jether Benevides Garotti Júnior. -- Campinas, SP : 2007.

Orientador: Antonio Rafael dos Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Mariano, César Camargo.
 2. Bastos, Cristóvão.
 3. Peranzetta, Gilson.
 4. Acompanhamento musical.
 5. Piano.
 7. Música - Brasil.
- I. Santos, Antonio Rafael dos.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Título e subtítulo em inglês: César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzetta : a musical analysis of the techniques of pianistic accompaniment in Brazilian popular music at the end of the 20th Century.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Mariano, César Camargo. 2. Bastos, Cristóvão, Peranzetta, Gilson, Accompaniment, Musical, Piano, Music - Brazil.

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

Titulação: Mestre em Música.

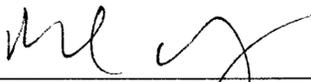
Banca examinadora: Emerson de Biaggi, Gilmar Roberto Jardim.

Data da Defesa: 23-02-2007.

Programa de Pós-Graduação em Música.

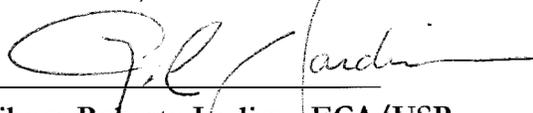
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Jether Benevides Garotti Junior** - RA 20179, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos - DM/IA - UNICAMP

Presidente/Orientador



Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim - ECA/USP

Membro Titular



Prof. Dr. Emerson Luiz De Biaggi - DM/IA - UNICAMP

Membro Titular

Dedico este trabalho à minha esposa Ariadne Junqueira Monteiro Garotti e aos nossos filhos, Giovanni Garotti e Luigi Garotti, seres únicos que me acompanham nesta minha trajetória, ensinando-me a ser um Homem Melhor a cada dia.

À Professora Sofia Helena Freitas Guimarães de Oliveira, por ter me acompanhado com amor e carinho nos meus primeiros acordes.

Aos meus pais, Jether Benevides Garotti e Maria de Lourdes Ribeiro Garotti, pela oportunidade desta vida.

E ao meu Mestre, Dr. Celso Charuri, por me ensinar a compreender os acompanhamentos da VIDA com RESPEITO e PRINCÍPIOS.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Rafael Carvalho dos Santos pela amizade e pela participação como orientador neste trabalho, meu eterno agradecimento. Ao Instituto de Artes da UNICAMP, na pessoa do seu diretor Prof. Dr. José Roberto Zan, onde tive a oportunidade de dar um grande rumo ao meu crescimento científico e profissional. À cantora Zizi Possi, com quem trabalho há 17 anos como pianista, acompanhador e *sideman*, por ter me dado a inspiração de fazer este trabalho. A César Camargo Mariano, minha referência pianística desde a infância. A Cristóvão Bastos, Gilson Peranzetta e Leny Andrade, que prestaram valiosas informações para a realização deste trabalho. Ao grande amigo Prof. Dr. Gilmar Jardim, por tudo que aprendi com ele e pela presença nesta banca examinadora. Ao grande amigo Prof. Dr. Emerson de Biaggi, pela amizade, pelo grande incentivo que tive para desenvolver este trabalho e pela presença nesta banca examinadora. Ao meu grande amigo Marcelo Mariano, pelo exemplo de músico que, com certeza, será uma das grandes referências musicais por toda a minha vida. Ao amigo Ricardo Luiz Marcelo, pelo carinho, amizade e grande contribuição. A minha grande amiga Camila Flaborea pelo carinho, amizade e valorosa ajuda nesta pesquisa. A Mariane Janikian pela estimada ajuda e profissionalismo, dignos de Verdadeiros Amigos que trabalham para fazer desse mundo, um lugar melhor....E a todas as pessoas e entrevistados que participaram contribuindo para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

*"Temos por PRINCÍPIO evoluir o homem,
porque não acreditamos que o homem
seja produto do meio, mas sim que o meio
é produto do Homem."*

Dr. Celso Charuri

RESUMO

A presente dissertação tem por propósito investigar os elementos constituintes da elaboração do acompanhamento pianístico na música popular brasileira na segunda metade do século XX, através de análises de entrevistas e de peças de piano e voz, transcritas de gravações feitas pela cantora Leny Andrade com os pianistas César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e com Gilson Perazzeta. Partindo do próprio conceito de acompanhamento, de sua definição e exemplificação no cenário musical, esta pesquisa procura mostrar também seus desdobramentos no mercado de trabalho – como a definição e atuação do termo *sideman* nos dias de hoje. Aspectos comportamentais são também analisados aqui e colocados frente à prática do acompanhamento pianístico e de seus praticantes, na medida em que todos acionam processos simultâneos de influência e respeito mútuos.

Dessa forma, as conclusões desta pesquisa servirão para descrever de maneira mais detalhada e minuciosa todo o processo que envolve essa atividade musical, tão interiorizada¹ para muitos que a praticam e, ao mesmo tempo, tão superficialmente compreendida por outros que tentam praticá-la.

¹ Discutiremos este termo mais a diante.

ABSTRACT

The main purpose of the present dissertation is to investigate the elements that constitute the development of pianistic accompaniment in Brazilian popular music in the second half of the twentieth century. This will be carried out through the analysis of interviews and pieces for piano and voice, transcribed from recordings made by female singer Leny Andrade with pianists César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos, and Gilson Peranzzeta. Based on the concept of accompaniment and its definition and exemplification in the music scene, this study aims also to show its extensions in the labor market – like the definition for the term “sideman” and the sideman’s present role. Behavioral aspects are also analyzed and applied to the practice of pianistic accompaniment and its performers, as all carry out simultaneous processes of mutual influence and respect.

Therefore, the conclusions drawn from this study will help describe in more detail and more thoroughly the whole process involved in this musical pursuit, which for many performers is so internalized, albeit so superficially understood by others who attempt to accomplish it.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 ASPECTOS CONCEITUAIS E AS VISÕES PARTICULARES DE CÉSAR CAMARGO MARIANO, CRISTÓVÃO BASTOS E GILSON PERANZZETTA	2
1.1 Aspectos conceituais	3
1.2 Os pianistas – suas biografias	9
1.2.1 César Camargo Mariano	9
1.2.2 Cristóvão Bastos	12
1.2.3 Gilson Peranzetta	14
1.2.4 O acompanhamento pianístico a partir da visão de César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzetta	16
2 A INVESTIGAÇÃO DOS ELEMENTOS NOS ACOMPANHAMENTOS PIANÍSTICOS.	29
2.1 Análise das transcrições	30
2.1.1 <i>Você vai ver</i> – Tom Jobim e Ana Jobim	31
2.1.2 <i>Acontece</i> – Cartola	66
3 CONCLUSÕES	88
3.1 Sistematização	90
3.2 Considerações finais	94

REFERÊNCIAS	97
ANEXO 1 – ENTREVISTAS	100
• Entrevista com César Camargo Mariano	101
• Entrevista com Cristóvão Bastos	111
• Entrevista com Gilson Peranzzetta	120
• Entrevista com Leny Andrade	130
• Entrevistas Revista Backstage – “ <i>Sideman</i> ”	139
• Entrevista com amigos e colegas	143
ANEXO 2 – TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES	151
• <i>Você vai ver</i> – versão de Tom Jobim	152
• <i>Você vai ver</i> – análise	154
• <i>Você vai ver</i> – versão de Leny Andrade e Cristóvão Bastos	157
• <i>Você vai ver</i> – análise	166
• <i>Você vai ver</i> – versão de Leny Andrae e César Camargo Mariano	170
• <i>Você vai ver</i> – análise	180
• <i>Acontece</i> - versão de Cartola	185
• <i>Acontece</i> - análise	187
• <i>Acontece</i> – versão de Leny Andrade e Gilson Peranzzetta	190
• <i>Acontece</i> – análise	201

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem com objetivo analisar as técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira do final do século XX, através de transcrições de gravações feitas pela cantora Leny Andrade acompanhada pelo pianista, arranjador e produtor César Camargo Mariano, num arranjo pianístico de *Você vai ver*, de Antonio Carlos Jobim, no LP *Nós*, de 1984, da gravadora Velas; pelo pianista e arranjador Cristóvão Bastos, num outro arranjo pianístico do mesmo tema de Jobim para o LP *Antônio Carlos Jobim – Letra e Música*, de 1995, da gravadora Lumiar e em outro projeto, acompanhada pelo pianista e arranjador Gilson Peranzetta em um arranjo pianístico de *Acontece*, tema de Cartola no LP independente *Cartola 80 Anos*, gravado em 1987.

Através da análise das transcrições e de entrevistas com os músicos citados, comparo seus processos individuais e coletivos de criação dos acompanhamentos pianísticos e, até mesmo através do relacionamento com a cantora em questão – seja ele profissional ou pessoal –, procurando mostrar um panorama da atuação do pianista acompanhador-arranjador no mercado de trabalho, em projetos de piano e voz nos dias de hoje.

Este projeto tem uma importância especial por se tratar de um assunto ainda pouco discutido por muitos dos músicos que exercitam essa prática musical no mercado de trabalho, bem como ajudará aos interessados em desenvolver essa técnica a ter elementos mais definidos e ordenados para desenvolverem seus próprios trabalhos de acompanhamento pianístico com consciência.

**CAPÍTULO I – ASPECTOS CONCEITUAIS E AS
VISÕES PARTICULARES DE CÉSAR CAMARGO
MARIANO, CRISTÓVÃO BASTOS E GILSON
PERANZZETTA.**

1.1 ASPECTOS CONCEITUAIS

Na música popular ocidental do século XX, a melodia acompanhada tem sido um dos gêneros mais usados de composição. Neste contexto, percebe-se uma crescente relação entre solistas e acompanhadores, onde a liberdade e o diálogo criativo entre eles acaba criando uma variedade imensa de possibilidades interpretativas. Essas possibilidades interpretativas e criativas acabam propiciando ao músico acompanhador um destaque e um comportamento diferenciado em seu meio de atuação.

O que é acompanhar? De que maneira?

Em busca da significado do termo *acompanhamento*, percorreremos antes algumas definições de diversas fontes.

Em *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*², encontramos a definição de acompanhamento como o de “fazer companhia a, ir em companhia de. Tomar parte em (acompanhamento ou cortejo): *Acompanhar enterros*. Escortar: *Acompanhar um prisioneiro*. Seguir a mesma direção de: *Acompanhe o trajeto do ônibus*. Imitar, seguir: *Acompanhar a moda*. Seguir com instrumento (a parte cantante da música, ou o instrumento principal). Conduzir cerimonialmente, seguir em sinal de honra: *Acompanhar o andor na procissão*. Seguir com atenção, com o pensamento ou com o sentimento (Missa). Ser da mesma opinião, da mesma política. Viver na companhia de. Fazer acompanhamento musical ao próprio canto. Cercar-se, rodear-se.”

² ACOMPANHAMENTO. In: Michaelis Modernos Dicionário da Língua Portuguesa, disponível em www.uol2.com.br/michaelis . Acesso dia 25 de março de 2003.

Notamos que, aqui, o significado da palavra refere-se a um movimento de duas ações paralelas, identificadas como sendo uma delas a *ação primária* ou principal, e outra *ação secundária*, que sustenta e dá suporte à *ação primária*.

No *Merriam-Webster OnLine Dictionary*³ encontramos a definição musical de acompanhamento como “parte instrumental ou vocal designada a dar suporte à uma melodia”. Aqui vemos o termo acompanhamento musical como uma parte secundária na performance musical, com a responsabilidade de sustentar a melodia principal.

Mas é no livro “*Fundamentos da Composição Musical*”⁴ de Arnold Schoenberg, que acredito ter encontrado a definição que, de um modo geral, melhor corresponde ao que acontece no âmbito musical. Schoenberg diz que o acompanhamento “não deve ser uma mera adição à melodia, deve ser o mais funcional possível e, nos melhores casos, atuar como complemento às essências de seu assunto: tonalidade, ritmo, fraseio, perfil melódico, caráter e clima expressivo. Deve revelar, também, a harmonia inerente ao tema, estabelecer um movimento unificador, satisfazer às necessidades e explorar os recursos instrumentais” (SCHOENBERG, 1991, p. 107).

Aqui, encontramos um sentido de interação, parceria e cumplicidade entre o solista e o acompanhador, valorizado pela sua responsabilidade. Ao se preocupar em desenvolver o acompanhamento da peça musical com competência, colocando em destaque o solista, o acompanhador se valoriza, percorrendo recursos de seu instrumento sem se tornar solista, destacando-se sem perder o foco de sua função. Como diz Peranzetta, “é embelezar uma coisa sem tomar para si”. Na música popular isso pode ter diversos desdobramentos onde os acompanhadores acabam desempenhando funções até de diretores musicais, arranjadores e maestros.

³ ACOMPANHAMENTO. In: Merriam-Webster OnLine Dictionary. Disponível em www.m-w.com. Acesso dia 26 de março de 2003.

⁴ SCHONBERG, ARNOLD, *Fundamentos da Composição Musical*, São Paulo, Editora USP, 1991 (Coleção Ponta;v.3)

Em entrevista à Maria Fortuna publicada na Revista Backstage, Luciano Alves diz que o músico acompanhador “acaba se tornando um músico mais completo, um maestro, que acompanha e que possui um *status* elevado de profissional de apoio para o artista. Ele se torna um *sideman*” (FORTUNA, 2003, pag 23).

Sideman é termo que foi muito usado na música popular americana na época das *big bands*: segundo o dicionário *Merriam-Webster Online*⁵, este termo significa “membro de um grupo ou orquestra de *jazz* ou *swing*”. Outro dicionário *on-line*, *The Free Dictionary*⁶, refere-se a esse termo como um “membro de um grupo de *jazz* que não é o líder, nem um solista convidado”, ou seja, com uma função diferenciada dos demais membros do grupo. Mas, na enciclopédia *on-line Wikipedia*⁷, por exemplo, esse termo tem um significado mais abrangente: “um músico profissional que é contratado para tocar ou gravar com um grupo de que ele normalmente não faz parte como membro fixo. Eles são geralmente requisitados pela capacidade de se adequar facilmente a diversos estilos musicais. Com o tempo, muitos deles acabam investindo em seus próprios trabalhos solo ou grupos”.

Mas, para Maria Fortuna, na mesma entrevista, “*sideman* é o músico que dá suporte ao artista, a pessoa especializada em acompanhar solistas dos mais diversos estilos em gravações e, na maioria das vezes, faz os arranjos das músicas”.

Percebe-se aqui que, em certos contextos, o termo *sideman* está ligado à aspectos de disponibilidade musical, enquanto que, em outros contextos,

⁵ SIDEMAN.In: Merriam-Webster On Line disponível em <http://www.m-w.com> . Acesso em 23 de março de 2003.

⁶ SIDEMAN.In:The Free Dictionary. Disponível em www.thefreedictionary.com. Acesso em 23 de março de 2003.

⁷ SIDEMAN.In: Wikipedia Free Encyclopedia. Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page. Acesso em 23 de março de 2003.

relaciona-se à aspectos de criatividade musical, o que cria uma certa divergência entre os músicos, dependendo de sua natureza e de seus objetivos profissionais.

Em entrevista concedida a esta pesquisa, César Camargo Mariano diz que “o *sideman* é ‘pau para qualquer obra’, sabe ler música e serve como suporte ao artista”. E ainda acrescenta: “pode-se viver a vida toda como *sideman* e ser realizado como eu, com muito orgulho e honra”. Gilson Peranzetta discorda. “Eu não... Não sou *sideman*... Eu sempre me considero um solista, sempre me preparei para isso. Quando estou fazendo um trabalho de duo, como o trabalho que faço há muito tempo com Mauro Senise, ali são dois solistas dividindo no palco suas emoções. Ninguém ali está acompanhando ninguém. Para mim um *sideman* está ali para apoiar o outro, mas não eu”.

Nota-se que existem várias maneiras de se entender o termo *sideman*. Para alguns, pode ter um significado até depreciativo, de submissão e complemento, enquanto que, para outros, o mesmo termo significa um papel de destaque, realização e responsabilidade. De um lado, Mariano considera *sideman* um profissional que realiza, que direciona, que participa da concepção dos arranjos e que tem a responsabilidade de prover o projeto de todos os recursos disponíveis, enquanto que Peranzetta - que tem um entendimento mais próximo do real significado da palavra original na música popular americana - considera essa atividade atrelada a uma concepção já estabelecida, onde o músico contribui somente com aquilo que lhe é requisitado, sem qualquer tipo de questionamento ou possibilidade de contribuição estética. Neste caso, o profissional requisitado tem de ter, além de tudo, uma facilidade de se adequar, de se disponibilizar a realizar o projeto proposto por outros músicos ou intérpretes.

Através da minha observação da atividade do *sideman* no mercado de trabalho, vou considerar para esta pesquisa o significado que Mariano dá a este termo, ou seja: “um profissional que tem a qualidade de acompanhar e ao mesmo tempo orquestrar, arranjar, proporcionar elementos e fazer com que o artista saiba e reconheça que o resultado final aconteceu por causa do seu trabalho.”

Dessa forma acompanhar um artista contribuindo com ele e ajudando-o a realizar suas idéias estéticas através de arranjos e orquestrações, acaba sendo uma das características que mais diferenciam o *sideman* do arranjador tradicional que, em muitas situações, trabalha no arranjo a uma certa distância do intérprete, entregando as partes prontas aos músicos dentro do estúdio para a gravação da base. Depois de ensaiados e/ou gravados esses arranjos, o máximo que pode acontecer é uma adequação do artista a toda a estrutura musical já pronta e concebida pelo arranjador, permitindo ao intérprete, muitas vezes, somente a possibilidade de aprovar ou reprovar o arranjo. No caso do *sideman*, há uma maior proximidade, uma combinação de propostas musicais com o intérprete e até a possibilidade de redirecionamento do trabalho em comum acordo.

Essa proximidade chega a ser tamanha que, em certos casos, o que os diferenciam é o papel que cada um desempenha. Luciano Alves, na mesma entrevista, considera que um *sideman* pode até ser também um artista desenvolvendo um papel diferente. Diz ele: “Isso não quer dizer que ele não possa ser um artista também, mas enquanto ele está trabalhando nessa função, sua obrigação é atender aos desejos e expectativas do intérprete que o contratou. Ele faz a música acontecer usando todo o seu *know-how* de acordo com o solista” (FORTUNA, 2003, pag 23).

Fica cada vez mais claro que a grande característica do *sideman* é o seu comportamento musical, aliado à sua bagagem, criatividade e disponibilidade.

Tomás Improta, na mesma entrevista, acrescenta que “mais cedo ou mais tarde, o *sideman* acaba desenvolvendo seu próprio trabalho. Se ele for criativo, isso será inevitável”. Isso faz com que ele possa atuar de várias maneiras no mercado de trabalho, tornando-se um profissional versátil e criativo, entendendo a atitude certa no contexto certo. Essa é a razão pela qual considero o *sideman*, acima de tudo, como alguém que tem uma atitude de compreensão de sua atuação no meio, resultado da prática do acompanhamento e da cumplicidade e disponibilidade artística.

Segundo Mariano: “antes de mais nada, acompanhar é mais uma atitude musical do que uma *performance*, é uma arte, é criar uma condição sonora para que o solista ou cantor se sinta o mais confortável possível... É vestir o interprete. É como se fosse um alfaiate fazendo um terno sob medida, um vestido sob medida... vamos dizer assim, uma roupagem de um determinado tema para um determinado cantor ou cantora, ou solista, da maneira mais econômica possível, para que você crie espaço e não ocupe espaço.” E ainda conclui, dizendo: “Tem que se ter perseverança, pois não é fácil ficar fazendo acorde após acorde... Há uma ciência, por isso, alguns músicos se destacam – estilo, sonoridade, técnica diferenciada, além de uma postura séria diante da profissão. A soma desses fatores é que determina se ele é mesmo um *sideman*.”

Assim sendo, percebemos a importância da bagagem musical e da experiência de atuação no meio musical adquirida pelo acompanhador como sendo fator importantíssimo para a elaboração e concepção do acompanhamento pianístico.

1.2 OS PIANISTAS – SUAS BIOGRAFIAS

1.2.1 CÉSAR CAMARGO MARIANO⁸

Nasceu em São Paulo em 1943. Aos 17 anos foi chamado por William Furneaux para integrar sua orquestra, tornando-se músico profissional. Foi convidado pelo maestro Enrico Simonetti para formar um grupo maior, constituindo o que se tornou o mais importante conjunto de baile do Brasil: Três Américas. Com este grupo, trabalhou durante três anos, adquirindo experiência em arranjo e em acompanhar cantores da música popular nacional e internacional.

Na década de 1960, integrou diversos conjuntos que se tornaram famosos. Participou da gravação de um LP de Alaíde Costa (RGE), como pianista e arranjador, com o grupo que se tornou mais tarde o Som Três. Durante este período, também foi chamado para tocar na casa noturna A Baiúca, importante casa de jazz e música brasileira de São Paulo, onde integrou o Quarteto Sabá.

Em 1962, foi convidado pela gravadora Mocambo/RGE para produzir e arranjar o álbum *Claudette é Dona da Bossa*, de Claudette Soares. Ainda em 1962, formou com Airto Moreira e Humberto Clayber o Sambalanço Trio, grupo com o qual inaugurou o João Sebastião Bar, que viria a ser o novo "templo da bossa nova" de São Paulo, na época. Em 1967, apesar de não ter estudado orquestração, pesquisou e escreveu doze arranjos com grande orquestra para o álbum de Marisa Gata Mansa.

Em seguida, gravou o álbum instrumental *Octeto César Camargo Mariano*, tendo na base o Sambalanço Trio. Esse octeto foi considerado um marco

⁸ CÉSAR CAMARGO MARIANO. In: Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso dia 30 de agosto de 2003.

na fusão "jazz-bossa" no Brasil. Nesse mesmo ano, participou como pianista dos LPs *Os Três Moraes*, *Os Farroupilhas* e *O Quarteto*.

Em 1968, passou a ser o produtor, arranjador e diretor musical dos shows de Wilson Simonal, acompanhando-o em excursões ao México, Argentina, Peru, Venezuela, Itália, França, Portugal e Inglaterra. Formou, também, o Som Três, grupo base do trabalho de Simonal, e assinou um contrato de músico e arranjador com a TV Record, participando como jurado nos festivais realizados pela emissora.

Gravou mais três álbuns com o Som Três para a RGE. Em 1969, participou do Festival das Artes Negras, no Senegal, com a cantora Elizeth Cardoso e o Som Três.

Com a década de 1970, iniciou-se uma nova fase em sua carreira. Em 1971, foi chamado por Elis Regina para dirigir, produzir e escrever os arranjos para seu novo show e álbum, *Elis*. Produziu, arranjou e dirigiu espetáculos de Elis como *Falso Brilhante*, *Transversal do Tempo* e *Saudade do Brasil*.

Em 1978, produziu e dirigiu seu primeiro espetáculo de música instrumental, *São Paulo Brasil*, em cartaz por dois meses no Teatro Bandeirantes, em São Paulo. Nesse mesmo ano, especializou-se em música para publicidade, cinema e teatro.

Em 1981, gravou, ao lado de Hélio Delmiro, o consagrado disco *Samambaia*. Ainda na década de 1980, realizou concertos solo pelo Brasil e outros países da América do Sul, com a intenção de desenvolver sua técnica pianística, ao mesmo tempo em que continuou seu trabalho como arranjador e produtor para cantores da MPB como Gal Costa, Maria Bethânia, Simone e Rita Lee, entre outros. Compôs, ainda, a trilha sonora para a minissérie *Avenida Paulista* (Rede Globo). Em setembro de 1985, foi contratado pela TV Globo para dirigir o Festival dos Festivais. No mesmo ano, gravou mais um álbum solo, *Mitos*, a partir do qual criou a trilha da novela *Mandala*, da TV Globo.

Em 1989, gravou o álbum *César Camargo Mariano* e fez a trilha para o musical *A Estrela Dalva*, sobre a vida de Dalva de Oliveira.

Em seguida, apresentou-se novamente no *Montreux Jazz Festival*, desta vez ao lado de João Bosco, e fez uma turnê de dez concertos na Espanha, em trio formado também por Hélio Delmiro e Paulo Moura. Durante os concertos na Espanha, num encontro com Leny Andrade, surgiu a idéia de um novo dueto piano e voz: o disco *Nós*, gravado em 1993. Em 1995, fez a trilha de um filme para a televisão japonesa e voltou ao Brasil para co-produzir e fazer os arranjos do álbum *Perdidos de Amor*, de Emílio Santiago.

Nas décadas de 1980 e 1990, participou, dirigiu e comandou diversos programas de TV, como *César e convidados*, *Jazz Brasil – César's Special*, *Ensaio e A Todas as Amizades*, na TV Cultura, *Um Toque de Classe*, na TV Manchete, e *Wrap Around the World*, na TV Globo, entre outros.

Para o cinema, compôs a trilha dos filmes *Eu te Amo* (1980), de Arnaldo Jabor, *Além da Paixão* (1982-1984), de Bruno Barreto, e *Paixão Cigana* (1990), de Flávia Moraes. Fez ainda a trilha de dois filmes institucionais sobre o Brasil para a CNN Internacional. Recebeu inúmeros prêmios ao longo de sua carreira, entre eles o de melhor arranjador no 2º e 5º Prêmios Sharp de Música.

Em 2002, lançou, com o violonista e guitarrista Romero Lubambo, o CD *Duo*. Também em 2002, dividiu o palco do Teatro Rival BR (RJ) com a cantora Leny Andrade, para registrar o lançamento do CD *Nós*, gravado em 1994.

Em 2006, recebe o *Latin Recording Academy® Lifetime Achievement Grammy Award*, pelo conjunto de sua obra artística.

1.2.2 CRISTÓVÃO BASTOS⁹

Nasceu no Rio de Janeiro em 1947. Iniciou sua carreira profissional em 1961, tocando acordeon em uma casa noturna do Rio de Janeiro. Assinou arranjos para shows e discos de seus parceiros Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola, Éltton Medeiros, Aldir Blanc e Abel Silva, além de Nana Caymmi, Edu Lobo e Gal Costa.

Em 1992, lançou, com o violonista Marco Pereira, o CD *Bons Encontros*, contendo as canções de Ary Barroso *Na Baixa do Sapateiro*, *Aquarela Brasileira*, *No Rancho Fundo* (com Lamartine Babo), *É Luxo Só*, *No Tabuleiro da Baiana* e *Folhas Mortas*, além das músicas de Noel Rosa *Feitio de Oração*, *Conversa de Botequim*, *Pra que Mentir* e *Feitiço da Vila*, todas com Vadico, *As Pastorinhas* (com João de Barro) e *Três Apitos*. O disco foi contemplado com o Prêmio Sharp, na categoria Melhor Disco Instrumental.

Em 1995, gravou com Leny Andrade o CD *Antônio Carlos Jobim – Letra & Música*, contendo as canções *Vivo Sonhando*, *Olha pro Céu*, *Luíza*, *As Praias Desertas*, *Fotografia*, *Ana Luíza*, *Você Vai Ver*, *Este seu Olhar*, *Lígia*, *Samba do Avião*, *Esquecendo Você*, *Corcovado*, *Wave*, *Ângela*, *Outra Vez* e *Águas de Março*.

Em 1997, lançou seu primeiro disco solo, *Avenida Brasil*, contendo suas composições *Os Três Chorões*, *Mandacaru – Sertão do Caicó*, *Um Choro pro Valdir* (com Paulinho da Viola), *Rumo Zona Este*, *Todo Sentimento* (com Chico Buarque) e *Avenida Brasil*, além das canções *Tudo se Transformou* (Paulinho da Viola), *Pianinho* (Edu Lobo e Aldir Blanc), *Round Midnight* (Williams e Monk-Hanighen) e *Mistura e Manda* (Nelson Alves).

Em 1998, sua parceria com Aldir Blanc foi registrada no CD *Novos Traços*, de Clarisse Grova. Ainda nesse ano, destacou-se como compositor de

⁹ CRISTÓVÃO BASTOS. In: Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso dia 30 de agosto de 2003.

Resposta ao Tempo (com Aldir Blanc), tema de abertura da minissérie *Hilda Furacão* (Rede Globo), na interpretação de Nana Caymmi. A canção foi contemplada com o Prêmio Sharp na categoria Melhor Música e encerrou a retrospectiva das Melhores Canções do Século, selecionadas por Ricardo Cravo Albin dentro do acervo fonográfico da EMI-Odeon.

Em 1999, foi responsável pela direção e arranjos do show e do CD duplo *Gal Costa canta Tom Jobim*, gravado ao vivo, e teve sua canção *Raios de Luz* (com Abel Silva) registrada por Barbra Streisand no disco *A Love Like Ours*. Também nesse ano, sua música *Suave Veneno* (com Aldir Blanc), gravada por Nana Caymmi, foi tema da novela de mesmo nome realizada pela Rede Globo.

No cinema, participou como arranjador das trilhas sonoras compostas por Edu Lobo para os filmes *Boca de Ouro* e *Guerra de Canudos*; como instrumentista da trilha sonora do filme *O Homem Nu*; e como compositor da música do filme *Mauá, o Imperador e o Rei*.

Foi contemplado, como arranjador, com o Prêmio Sharp pelos discos *Paulinho da Viola e Parceria*, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, na categoria Melhor Arranjo de Samba; *Disfarça e Chora*, de Zé Nogueira, na categoria Melhor Arranjo Instrumental; *Tantos Caminhos*, de Carmen Costa, e *Resposta ao Tempo*, de Nana Caymmi, na categoria Melhor Arranjo de MPB; e *Agnaldo Rayol*, na categoria Melhor Arranjo de Canção Popular.

Em 2002, lançou, com o grupo Nó em Pingo d'Água, o CD *Domingo na Geral*, contendo, de sua autoria, as canções *Perspectivo* e *Amigo Bandolim*, além da faixa-título.

Constam da relação dos intérpretes de suas canções: Paulinho da Viola, Márcia, Alaíde Costa, Nana Caymmi, Mauro Senise, Paulinho Trompete, Zé Nogueira, Luciana Rabello, João Nogueira, Banda Black Rio, Demônios da Garoa, Raphael Rabello, Simone, Água de Moringa, Chico Buarque, Verônica Sabino, Ney Matogrosso e Zezé Gonzaga, entre outros.

1.2.3 GILSON PERANZZETTA¹⁰

Nasceu no Rio de Janeiro em 1946. Iniciou sua carreira profissional em 1964 acompanhando diversos artistas como Simone, Fátima Guedes, Gal Costa, Elizeth Cardoso, Gonzaguinha, Joanna, Edu Lobo e Ivan Lins, com quem atuou também, durante dez anos, como arranjador, diretor e produtor musical.

Apresentou-se em shows e gravações no Japão, nos Estados Unidos e na Europa. Morou durante três anos na Espanha, trabalhando e estudando técnica de interpretação com Petri Palau de Claramount. Nesse país, apresentou-se no espetáculo *Três Pianos de Cauda*, dividindo o palco com o espanhol Tete Montoliu e o argentino Emilio de La Peña, na comemoração do Quinto Centenário de Madri.

Atuou como orquestrador com Nana Caymmi, Edu Lobo, Toquinho, Tito Madi, Billy Blanco, Leny Andrade, Guinga e Fátima Guedes, e com artistas internacionais como Dionne Warwick e Lucho Gattica.

A partir de 1993, começou a desenvolver um trabalho com o conjunto Rio Cello Ensemble, registrado no CD *Sorrir*, que teve seu concerto de lançamento na Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro.

Na área da música de concerto, compôs a *suíte Miragem*, para orquestra sinfônica e piano, executada em primeira audição pelo instrumentista e a Jazz Sinfônica de São Paulo, durante a Semana Guiomar Novaes, em 1997. Compôs, também, a *suíte Metamorfose*, para piano e violoncelo, apresentada em primeira audição no IV Encontro Internacional de Violoncelos, realizado no Museu Villa-Lobos (Rio de Janeiro), em 1998.

Foi contemplado com o Troféu Brahma como Melhor Instrumentista e Melhor Arranjador, em 1988 e 1989, e com três Prêmios Sharp de Música, na categoria Melhor Arranjador, em 1989, e nas categorias Melhor Compositor e Melhor Intérprete, em 1998.

¹⁰ GILSON PERANZZETTA. In: Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso dia 30 de agosto de 2003.

Ao longo de sua carreira, lançou os discos *Gilmony*, *Tema Três*, *Juntos*, *Portal dos Magos*, *Paisagem Brasileira*, *Jobim 60 Anos*, *Seiva*, *Tom e Villa*, *Prelúdios e Canções de Amor de Cláudio Santoro*, *Cantos da Vida*, *Lado a Lado*, *Afinidades*, *Reflections* (gravado no Japão em duo com o violonista Sebastião Tapajós), *Uma Parte de Nós*, *Vera Cruz*, *Gilson Peranzetta*, *Sorrir*, *Sebastião Tapajós e Maurício Einhorn*, *Fonte das Canções*, *Encontro de Solistas*, *Alegria de Viver* e *Rua Marari*; este último, primeiro lançamento de seu selo Marari Discos, criado em 1999. Ainda nesse ano, atuou como solista, maestro e arranjador para o especial *100 Anos de Música*, produzido pela Rede Globo. Também em 1999, participou de uma série de concertos com o Quinteto Villa-Lobos, trabalho registrado em dois CDs do grupo, lançados pelo selo RioArte Digital.

Em 2000, assinou a direção musical e participou como músico, ao lado de Leny Andrade e Guilherme de Brito, do show *O Pranto do Poeta*, segundo da série de quatro espetáculos dedicados a Nelson Cavaquinho, escritos e dirigidos por Ricardo Cravo Albin e apresentados no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro). Lançou, nesse mesmo ano, o CD *Canção da Lua* e, em 2001, o CD *Metamorfose*.

Em 2002, gravou o CD *Cristal*. Nesse mesmo ano, apresentou-se na Sala Baden Powell (Rio de Janeiro), em show de lançamento do disco. O espetáculo contou com a participação de Mauro Senise, Paulo Russo, Robertinho Silva, João Cortez e David Chew. Foi citado por Quincy Jones como um dos cinco melhores arranjadores do mundo, em entrevista concedida a José Maurício Machline.

Em 2003, lançou, com Mauro Senise, o CD *Frente a Frente*. Em 2005, lançou o CD *Manhã de Carnaval – Brazilian Standards*, tendo a seu lado o baixista Paulo Russo e o baterista João Cortez.

Constam da relação dos intérpretes de suas canções artistas brasileiros como Rildo Hora, Rio Cello Ensemble, Djavan, Leila Pinheiro, Cris Delanno, Alaíde Costa, Dori Caymmi, Leny Andrade, Edu Lobo, Zé Luiz Mazziotti, Célia Vaz, Vox

Quatro, Fátima Guedes, Fátima Regina, Ivan Lins, Nana Caymmi, Ivan Lins, João Nogueira, Quarteto em Cy, MPB-4, Joyce, Danilo Caymmi, Sandra Ávila, Fafá de Belém e Emílio Santiago; e internacionais como Sarah Vaughn, Shirley Horn, Dianne Schurr, George Benson, Jack Jones, Terence Binachard, Patty Austin, Toots Thielemans, Quincy Jones, Take Six e Lucho Gattica.

1.2.4 O ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO A PARTIR DA VISÃO DE CÉSAR CAMARGO MARIANO, CRISTÓVÃO BASTOS E GILSON PERANZZETTA.

Em entrevista com César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzetta, foram levados em consideração seis aspectos importantes do acompanhamento pianístico:

- 1) O conceito de acompanhamento.
- 2) As necessidades básicas para se acompanhar.
- 3) Os processos individuais.
- 4) A relação entre o acompanhamento pianístico e o arranjo.
- 5) A importância da letra para o trabalho do acompanhador.
- 6) O acompanhamento pianístico de vozes masculinas e vozes femininas.

A respeito do conceito e do entendimento sobre o ato de acompanhar, Mariano, Bastos e Peranzetta deixam clara a necessidade da integração entre acompanhador e acompanhado no desenvolvimento de um trabalho de piano e voz, onde são mantidas, nas devidas proporções, a estética do acompanhado e a assinatura musical do acompanhante. Mariano coloca a prática do acompanhamento como sendo uma arte, através da qual criam-se condições sonoras para que o solista ou cantor se sinta o mais confortável possível, "...é

como se fosse um alfaiate fazendo um terno sob medida, um vestido sob medida, vamos dizer assim...uma roupagem de um determinado tema para um determinado cantor ou cantora, ou solista...da maneira mais econômica possível para que você crie espaço e não ocupe espaço.” Bastos diz que “acompanhar, em primeiro lugar, é ser capaz de ouvir o que o outro está fazendo. É adequar o seu toque àquilo que está acontecendo”.

Essa adequação acontece, mas nunca da mesma forma entre os pianistas, pois a bagagem e experiência musical de cada um é fator decisivo no resultado final. Como diz Peranzetta: “acompanhar, na verdade, é você embelezar uma coisa sem tomar para si. Você tem que fazer com que as coisas andem com a melodia, embelezando cada vez mais a melodia e não tomar para si esse acompanhamento como um solo. É você sacar sua função ali e desempenhá-la com assinatura”.

Nota-se que o termo *embelezar* utilizado por Gilson vem ao encontro do que cada um deles considera como beleza, de acordo com os seus gostos particulares e com a experiência de cada um como músico. Tanto Mariano quanto Bastos colocam suas *performances* pianísticas de acompanhamento num plano de adequação ao que o intérprete propõe, complementando e ao mesmo tempo interagindo. Peranzetta, no entanto, prefere adequar o intérprete ao acompanhamento, depois de já ter percorrido algumas deliberações estruturais e harmônicas.

Com relação às necessidades básicas da prática do acompanhamento, Bastos comenta a capacidade de ouvir o *todo*, escutar para poder entender os planos, entender onde estão as coisas principais para poder usá-las e trabalhar com elas. Entende-se por *todo* um universo sonoro delimitado que está relacionado com a peça original (suas primeiras intenções estéticas e estruturais) e a espacialidade onde a nova montagem está sendo trabalhada, através de processos de experimentação por ambas as partes (acompanhador e acompanhado).

Essa experimentação consiste em tocar o tema original várias vezes de formas diferentes, analisando seus elementos – motivos, frases, encadeamentos harmônicos e estruturais, etc. Procedendo dessa forma, percebendo suas nuances, encadeamentos harmônicos, cantos e contra-cantos e até a letra que está sendo cantada – ou seja, seu significado poético – Bastos propõe “vasculhar” os elementos que são importantes segundo o seu ponto de vista estético, e que poderão ser utilizados no novo trabalho como, por exemplo, na criação de introduções, pontes, rearmonizações e codas.

Peranzetta também considera importante uma percepção musical apurada e atenta, e ainda cita uma das possibilidades de treinamento dessa percepção no próprio mercado de trabalho: “tocando na noite, fazendo bailes ou tocando em grupos musicais diversos. E ter uma certa facilidade de trabalhar e levar as harmonias para outros caminhos, ou seja rearmonizar”. Segundo ele, o fato de um pianista participar de trabalhos de diversas formações em vários estilos ajudam a melhorar sua *performance* e sua percepção musical, baseando –se no de que a música popular exige do profissional nos dias de hoje grande agilidade e versatilidade de raciocínio.

Um pianista atuando como acompanhador, ao trabalhar com diversos tipos de intérpretes, em diversas formações, adquire condições para desenvolver a percepção e uma prática musical versátil – como por exemplo, o domínio da rearmonização e da reestruturação musical – que se refletem na maneira como ele trabalha seus acompanhamentos e arranjos. Mariano, no entanto, valoriza a percepção e a versatilidade na *performance* musical, mas conjugadas aos estímulos que tanto o acompanhador quanto o acompanhado possam provocar um no outro, buscando criar uma proximidade maior com o acompanhado: “cada acompanhador vai criar um acompanhamento com elementos diferentes, dependendo de sua bagagem musical e do estímulo que o acompanhado causar nele, pelo fato de se tratar de uma parceria. Mesmo criando um acompanhamento

predeterminado, ou em cima da hora, essa parceria faz com que um provoque reações musicais no outro e vice-versa”.

Essa parceria à qual Mariano se refere acaba ditando uma das direções do trabalho, em que tanto a maneira do acompanhado interpretar a letra da peça quanto a maneira do acompanhador direcionar toda essa “cortina sonora” são mutuamente influenciados, pois a parceria acontece quando um reage aos estímulos do outro num sistema de influência mútua.

Aqui, o interessante é que surgiram aspectos complementares em todas as respostas: Bastos descreve o elemento principal de um acompanhador (a percepção e atenção dentro da *performance* musical), Peranzzetta descreve o mesmo elemento, e fala da maneira de como ele é trabalhado (tocando em vários lugares com formações, repertórios e estilos diferenciados), e Mariano, que também fala do mesmo elemento de Bastos e da prática mencionada por Peranzzetta, associa um elemento a mais que é o aspecto da parceria entre acompanhador e acompanhado. Para ele, Mariano, estes elementos têm de estar atrelados a uma troca de estímulos na criação e na condução do acompanhamento.

Com relação ao processo de criação de um acompanhamento, há uma unanimidade a respeito da escolha da tonalidade da nova montagem como sendo sempre o primeiro passo. Ela sempre é determinada pelo acompanhado, por questões de tessitura e pelas intenções interpretativas que ele deseja desenvolver. No caso de um(a) cantor(a), parte-se do desejo de interpretar ou “colorir” sua voz segundo o tema que está descrevendo, levando em consideração também a letra e a maneira como deseja “contar determinada história”.

Mesmo assim, a partir desse ponto, nota-se que Peranzzetta, Mariano e Bastos tomam direções diferentes na maneira de trabalhar. Bastos diz que a primeira coisa que faz é tocar muito a música, para entender todas as “dobradiças” da peça, as intenções... “tudo isso fica mais claro quando você toca muito a peça. Interiorizar o tema para depois exteriorizar a sua visão dele. Quanto mais a gente

toca, mais a gente sente as respirações, os fraseados, as estruturas...” ou seja, explorar o tema original, observando e experimentando elementos que serão usados no acompanhamento, percebendo como o intérprete se coloca nessa nova montagem e como ele propõe suas idéias. Mariano utiliza o mesmo processo que Bastos, mas de uma forma a perceber mais o intérprete, como ele se comporta, para depois poder contribuir com suas idéias de acompanhamento: “vou tocando uma vez e daí em diante eu vou percebendo o cantor, fico prestando atenção na maneira de como e canta, como ele divide, como ele *‘suinga’*, como ele adianta as frases, como ele atrasa, de que forma ele interpreta a letra em questão, de que forma ele resolve as tensões, quais as notas em que ele sai um pouco da afinação, dependendo da melodia do tema, em qual região ele brilha mais, em qual região ele vai muito grave, aspectos da interpretação dele. Vou criando uma maneira de conhecer o cantor e visualizar os *espaços* que ele ocupa e de que forma. Daí em diante, começa o processo de criação estrutural do acompanhamento ou do arranjo”.

Dessa forma, Mariano deixa o intérprete à vontade para posteriormente adequar suas idéias de acompanhamento pianístico. Por outro lado, Peranzetta preocupa-se em criar, antes de mais nada, uma assinatura musical pessoal no acompanhamento, antes mesmo de estar com o intérprete: “Eu começo sempre fazendo uma introdução – é o que eu curto logo de primeira – e depois começar a trabalhar na harmonia, parte integrante da minha assinatura musical. O pianista tem de conduzir sua *performance* de maneira autoral, colocando o máximo da sua personalidade musical antes de adequar a atuação do intérprete. Daí em diante, as modificações acontecem”.

Sendo assim, Peranzetta já determinou a direção a seguir. Dessa forma notamos que Bastos e Mariano trabalham mais próximos ao intérprete, experimentando caminhos e buscando em conjunto decisões e resoluções musicais, mas com uma diferença: *o ponto de atenção de cada um* . Enquanto Bastos se preocupa em entender as chamadas “dobradiças” da peça durante a

experimentação, ele acaba achando as melhores resoluções pianísticas enquanto observa e interage com o intérprete. Acaba sendo uma observação do acompanhado através da busca do acompanhamento, dividindo seu ponto de atenção. Já Mariano coloca o ponto de atenção primeiramente no acompanhado, procurando observá-lo e conhecê-lo, para depois poder propor idéias e seguir na montagem do acompanhamento.

Dessa forma, ele saberá como propor suas idéias de acompanhamento como, por exemplo, a melhor condução rítmica e harmônica, elementos que possam ajudar o acompanhado a resolver melhor sua interpretação, rearmonizações que possam valorizar a letra, introduções, pontes e codas que possam ser as mais adequadas, segundo seu ponto de vista estético, para aquele solista cantando aquela peça específica.

Peranzzetta trabalha primeiramente a introdução, rearmonizações, e mudanças estruturais antes mesmo do contato com o acompanhado. No máximo, o acompanhado determina a tonalidade em que a peça será trabalhada e quais as suas idéias gerais de interpretação. Mas, certamente, seu campo criativo estará limitado, cabendo-lhe apenas a possibilidade de pequenas alterações em uma estrutura já concebida pelo acompanhador. Neste caso, a meu ver, dependendo da maleabilidade da personalidade do acompanhador e do acompanhado, a busca dessa assinatura musical pode ser um elemento prejudicial ao *rappor*t e ao processo criativo. Mas, se nenhum dos dois não encontrar problemas em se colocar numa situação como esta, ela ocorrerá naturalmente sem grandes problemas, como foi o caso da gravação analisada neste trabalho, em que Leny Andrade descreve o processo de trabalho com Peranzzetta da seguinte forma: “Eu falei alguma coisa do *Acontece* e o resto do projeto ficou tudo na mão dele, não falei nada... ele me mostrava... e eu adorava (risos)”. Tudo depende de como o *rappor*t é estabelecido entre eles.

Todos eles concordam num aspecto importante: o fato de que seus trabalhos de acompanhamento pianístico são arranjos, partindo do conceito de

que arranjo é uma reelaboração de uma composição, normalmente feita para uma combinação sonora diferente da original¹¹. Segundo Fanuel Maciel de Lima Júnior em sua dissertação de mestrado¹², a diferença entre um arranjo e uma composição é a presença da concepção da idéia ou ainda, do *insight*, mas isso não significa que elementos composicionais não possam estar presentes em partes do arranjo. Para Fanuel, tanto o arranjo como a composição “têm que lidar com questões tais como planejamento formal, tratamento textural, uso de técnicas de variação, exploração adequada no meio escolhido, etc., com a mesma proficiência” (LIMA JÚNIOR, 2003 p.12), mas é na composição que encontramos “a prerrogativa do compositor enquanto atribuição – a concepção da idéia”. Essa *idéia* pode ser trabalhada no arranjo justamente nos trechos de maior possibilidade autoral por parte do arranjador como, por exemplo, introduções, pontes ou *intermezzos*, contracantos e *coda*, como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte.

Sobre a relação entre o acompanhamento e o arranjo, Bastos diz que quando toca muitas vezes a música que vai acompanhar, e que o acompanhamento vira um arranjo: “Você passa por todo aquele processo que nós estávamos falando antes, de entender os meandros da música que você está trabalhando, aquela coisa toda. De tanto tocar, você fica com uma linha de raciocínio um tanto quanto definida”. Peranzetta acrescenta que à medida que vai deliberando suas idéias, aquilo vai se ordenando num arranjo de piano e voz. Já Mariano comenta que o acompanhamento pode ser o início ou um microcosmo de um arranjo; uma versão reduzida de um arranjo para banda, “e pode ser o arranjo em si, com um acompanhamento totalmente preparado, pensado, coerente conforme a interpretação do cantor ou solista”.

¹¹ SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música. Editora Jorge Zahar. São Paulo. 2005.

¹² LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de, A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo, Campinas SP: [s.n.], 2003

Neste ponto, Mariano percorre várias possibilidades onde o acompanhamento pode ser trabalhado, além de um arranjo, uma adaptação – “transformação menos elaborada de uma obra musical para ajustá-la a uma nova finalidade”¹³ – ou uma transcrição – “adaptação de uma obra musical a um outro instrumento ou grupo instrumental, diferente dos da versão original”¹⁴ – ou até mesmo uma redução – “adaptação para um piano de uma partitura originalmente escrita para várias partes (vozes, instrumentos)”¹⁵.

No meu ponto de vista, o importante aqui é o teor criativo que o acompanhador possa – ou queira – imprimir, dependendo da proposta do trabalho.

Dessa forma, classifico os tipos de acompanhamentos segundo o grau de participação criativa do acompanhador:

Processos	Conceitos	Participação Criativa
REDUÇÃO	Adaptação para piano de uma partitura originalmente escrita para várias partes (vozes, instrumentos).	O acompanhador não tem nenhuma participação criativa.
TRANSCRIÇÃO	Adaptação de uma obra musical a um outro instrumento ou grupo instrumental diferente dos da versão original.	O acompanhador participa na adequação da peça para seu instrumento.
ADAPTAÇÃO	Transformação menos elaborada de uma obra musical para ajustá-la a uma nova finalidade.	O acompanhador participa sugerindo poucas modificações, dependendo da necessidade.
ARRANJO	Reelaboração de uma composição	O acompanhador participa ativamente no processo criativo.

¹³ ADAPTAÇÃO.In:Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso em 25 de outubro de 2006.

¹⁴ TRANSCRIÇÃO.In:Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso em 25 de outubro de 2006

¹⁵ REDUÇÃO.In:Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso em 25 de outubro de 2006.

Pelo fato da redução ser uma formatação de uma partitura de vários instrumentos para o piano, a possibilidade de intervenção criativa por parte do instrumentista é completamente descartada pelo fato da necessidade da fidelidade composicional à peça original. Esse processo permite a execução de determinadas peças de formação complexa – como *combos*, orquestras e corais – adequadas à execução pianística. Já a transcrição permite que o pianista possa experimentar algumas alternativas técnicas no seu instrumento para que a peça original seja executável, muitas vezes modificando alguns aspectos. Na adaptação, modificações mais pessoais podem acontecer, pois muitas vezes as peças originais ficam subordinadas a uma intenção diferenciada, ou seja, elas podem sofrer algum tipo de alteração em função de uma proposta ou atividade, por exemplo, a adaptação de vários temas num musical. No arranjo propriamente dito, o instrumentista tem mais liberdade para modificar a peça original.

Outro aspecto importante citado pelos entrevistados foi a questão da interpretação da letra e sua influência na criação do acompanhamento. Segundo Mariano, a letra “é a condução principal de tudo”, deixando claro que a letra determina aspectos importantes como andamento, caráter, movimentos rítmicos e harmônicos, densidades, texturas e até ajuda a determinar qualquer reestruturação formal o acompanhador queira propor. A atenção que o acompanhador mantiver na interpretação do acompanhado definirá muitos dos elementos importantes do acompanhamento, mas que sejam ponderados numa certa medida e bom gosto como cita Bastos: “É importante você ler a letra da música que você está trabalhando... Não que você vai tentar reforçá-la, fazer uma coisa caricata, completamente *over*, não precisa fazer isso. A letra é importante pra você estar dentro do *clima* da música... Fazer o arranjo ao pé da letra tem limite, o que precisamos sempre é bom senso”. O que Bastos coloca é a diferença de “contar uma história” – criar uma ambientação sonora, acompanhando a letra - e de “ilustrar a história” – uma forma mais caricata de musicar o que está sendo cantado. Num trabalho de criação de um arranjo ou acompanhamento, tudo que o

pianista fazer servirá para dar suporte à letra e ao que está sendo cantado, cabendo ao acompanhador criar uma cena, um contexto para isso; e se esse processo não for trabalhado da forma adequada, o resultado será caricatural e descritivo. Bastos cita uma experiência dele nesse sentido:

“Uma vez eu escutei um arranjo que mostrava que nem sempre vale a pena você tentar mostrar na música tudo aqui que está na letra. Era um arranjo antigo, me lembro de um detalhe, que numa hora que a letra falava de *estrelas no céu*, o arranjador colocou violinos no agudo fazendo *pizzicatos* no arranjo – *plim plim plim* – ou seja, uma coisa caricata, completamente *over*... Não precisava fazer isso, mostrar as estrelas musicalmente, sabe? Fazer o arranjo ao pé da letra tem limite né? O que precisamos sempre na música é bom senso”.

Peranzzeta comenta um outro aspecto: a relação da melodia com a letra. As duas têm que ser trabalhadas juntas pelo fato de se complementarem com relação à interpretação da peça. Trabalhá-las em separado poderá direcionar a montagem para resoluções distintas e, por vezes, opostas ao seu conteúdo. Peranzzeta cita uma experiência nesse sentido:

“Uma vez eu recebi uma encomenda de arranjo. Recebi uma melodia com cifra de um samba sem letra pra fazer o arranjo. A pessoa só cantava *lalalala* e eu fui fazer o arranjo. E eu fiz um arranjo assim, super feliz, em cima daquilo que eu estava ouvindo. Quando cheguei no estúdio, a letra era muito triste. Não tinha nada a ver o que tinha escrito com o que a pessoa cantava. Aí tive que refazer tudo em função da letra, porque a pessoa dizia coisas muito tristes e atrás rolava a maior festa... Ficou estranho, entendeu... Então a letra conduz a colocação da melodia, o ritmo, as harmonias, os *grooves*, o andamento, as dinâmicas do que

você vai fazer. Senão, acontece o que aconteceu comigo: você faz uma coisa super feliz para uma letra muito triste. A melodia sozinha pode levar para um lado e a letra, para outro. Vira uma guerra.”

Com relação à diferença do acompanhamento de vozes masculinas e femininas, Peranzetta diz: “nunca observei isso. Eu vou pelo espírito da música e como ele ou ela interpreta, independente de ser cantor ou cantora”. Bastos já diz que “a única diferença é o timbre do solista. O importante é tomar cuidado com as frequências, por exemplo: acompanhando um barítono você toma cuidado em tocar nas regiões graves do instrumento, com uma soprano você toca mais nas regiões médio-graves do instrumento, coisas assim”. Mas Mariano acrescenta um aspecto importante. Para ele, são duas coisas completamente diferentes:

“Primeiro, a letra que mostra um certo contexto cantada por uma mulher, mostra outro contexto completamente diferente cantada por um homem. Mudam todas as entonações, as referências poéticas... Mudam as polaridades, as ações e reações... É outra história, com uma polaridade diferente. Muda a interpretação, o que conseqüentemente muda o meu comportamento como acompanhador. Muda a trilha sonora que está sendo feita. Daí vêm os aspectos técnicos que também mudam, por exemplo, a tessitura, a tonalidade, a região onde a melodia se situa, conseqüentemente a região onde a minha *performance* vai se concentrar, as *temperaturas* das harmonias... Muda tudo”.

Isso demonstra o grau de atenção que o acompanhador pode desenvolver, observando ao máximo os elementos que o acompanhado pode dispor para o desenvolvimento do acompanhamento. Na verdade, Mariano se

refere a elementos que se polarizam¹⁶ a determinadas intenções de interpretação do acompanhado – entonações, referências poéticas, ações e reações – que reagem diretamente no acompanhamento – tonalidade, região da melodia, interpretação da letra com a melodia, região predominante de *performance* e o critério das alterações harmônicas e estruturais.

Percebemos aqui que o processo de criação de um acompanhamento pianístico gira em torno de 3 elementos essenciais: **a versão referencial da peça**¹⁷ (dados da versão da peça), **o acompanhado** (intérprete e suas características) **e o acompanhador** (instrumentista, no caso pianista, e suas informações). A peça original traz em si elementos que determinam a melodia, harmonia, andamento, instrumentação, caráter, estilo, a letra e a sua interpretação por parte do autor – no caso de uma gravação.

O acompanhado traz definições como a tessitura vocal detectada dentro de uma classificação vocal, pertinente aos seus limites e características vocais, intenções interpretativas como aspectos de polaridade e interpretação da letra, o destaque de regiões vocais de maior importância dependendo da linha melódica que levará também a uma definição da tonalidade a ser trabalhada.

Já o acompanhador traz ao projeto dados como instrumentação (piano), sua bagagem musical adquirida com a experiência e vivência como profissional no mercado de trabalho, sua intenção interpretativa – aquilo que ele gostaria de fazer durante a sua *performance* – e um comportamento que possibilite o contato e a troca de informações com o acompanhado (postura de *sideman*). Depois disso, o acompanhado analisa os dados da peça original e do acompanhador segundo o seu ponto de vista e compreensão, enquanto que o acompanhador também

¹⁶ POLARIZAÇÃO - atração à volta de, ou em direção a um ou mais pólos, pontos, temas, opiniões etc. In: Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso em 25 de outubro de 2006.

¹⁷ Essa versão pode ser uma regravação do tema, ou até o próprio tema original executado pelo compositor. Mas para não criar polêmicas em torno do aspecto “peça original”, consideraremos como sendo a versão referencial de onde acompanhado e acompanhador se utilizam para iniciara elaboração do trabalho, que por sua vez, poderá também se tornar também versão referencial para outro projeto, etc.

analisa os dados da peça original e do acompanhado da mesma forma. Isso faz com que, por exemplo, cada um deles tenha entendimentos diferentes das informações que o tema original traz, e da intenção de concepção do outro participante. E aí começa o contato musical, o processo de experimentação mútua, em que acompanhador e acompanhado manuseiam a peça original com os dados de ambos.

Através dessa experimentação, ambos estabelecem definições e formatações e chegam ao resultado final da releitura da peça original. Este seria uma proposta de sistematização do processo de criação de um acompanhamento pianístico, resultado da adequação de informações, intenções e comportamentos, reunidos num resultado comum a ambas as partes envolvidas.

CAPÍTULO II – A INVESTIGAÇÃO DOS ELEMENTOS NOS ACOMPANHAMENTOS PIANÍSTICOS

2.1 ANÁLISE DAS TRANSCRIÇÕES

Para analisar os resultados dos processos de acompanhamento pianístico citados no capítulo anterior, utilizei da prática da transcrição para registrar em partitura, com o máximo de fidelidade possível, a execução pianística e vocal de registros fonográficos da participação dos entrevistados.

Foram escolhidos dois registros fonográficos gravados por César Camargo Mariano e Cristóvão Bastos, acompanhando a cantora Leny Andrade no tema original de autoria de Antonio Carlos Jobim e Ana Jobim, intitulado *Você vai ver*, do álbum *Terra Brasilis*¹⁸ de 1980. Optei justamente por esta peça para comparar os processos criativos dos pianistas e o comportamento de Leny diante de dois pianistas de formações musicais diferentes, trabalhando num mesmo tema musical e em situações quase idênticas de produção – conhecendo a peça praticamente dentro da sala de gravação do estúdio. Leny e Mariano gravaram a faixa *Você vai ver* no álbum *Nós*¹⁹, de 1984, enquanto que Bastos gravou com Leny o mesmo tema onze anos depois, no álbum *Antônio Carlos Jobim – Letra & Música – Leny Andrade e Cristóvão Bastos*²⁰, de 1995.

Pelo fato de não ter encontrado o mesmo tema trabalhado por Leny e Peranzetta, questionei Leny na ocasião de sua entrevista para esta pesquisa a respeito de alguma gravação que pudesse me revelar aspectos semelhantes - ou não - dos que encontrei com os outros pianistas. Ela mencionou o tema de Cartola

¹⁸ JOBIM, A.C. *Você vai ver*. Intérprete: Tom Jobim e Ana Jobim. In: **Terra Brasilis**. [36.138/9]: WEA, Brasil, p1980. Faixa 9.

¹⁹ JOBIM, A.C. *Você vai ver*. Intérprete: Leny Andrade. In: **Nós**. [11-V009]: Velas, p1984. Brasil. Faixa 4.

²⁰ ²⁰ JOBIM, A.C. *Você vai ver*. Intérprete: Leny Andrade. In: **Antônio Carlos Jobim – Letra & Música – Leny Andrade e Cristóvão Bastos**. [LD-06/95]: Lumiar Discos, p1995. Brasil. Faixa 6.

chamado *Acontece*, originalmente gravado em 1974 no álbum *Cartola*²¹, e trabalhado em 1988 por Leny e Gilson Peranzetta no álbum *Cartola – 80 anos*²².

Neste processo de transcrição, analisei os acompanhamentos pianísticos, transcrevendo os movimentos de cada mão dos pianista – primeiro a mão esquerda, depois a mão direita, montado as cifras dos acordes – e depois transcrevi a interpretação vocal de Leny nos compassos das estruturas montadas. Dessa forma, consegui ter uma visualização formal e harmônica dos acompanhamentos, partindo da observação das fundamentais dos acordes (mão esquerda), dos acordes propriamente ditos (mão esquerda e direita), das extensões harmônicas e contracantos (mão direita) e da melodia (voz), o que me permitiu comparar as formas de acompanhamento de cada pianista.

2.1.1 VOCÊ VAI VER – TOM JOBIM E ANA JOBIM

A primeira peça a ser analisada é o tema de Tom Jobim *Você vai ver*. Na versão original, Tom Jobim desenvolve a peça na tonalidade de Fá Maior como mostra a transcrição abaixo:

²¹ CARTOLA. *Acontece*. Intérprete: Cartola. In: **Cartola**. [MPL 9302]: Marcus Pereira Brasil, p1974. Faixa 4.

²² CARTOLA. *Acontece*. Intérprete: Leny Andrade. In: **Cartola – 80 anos**. [S.I.]: independente, Brasil, p1988. Faixa 6.

LP "Terra Brasilis"[36.138/9]
WEA, Brasil, p1980. Faixa 9.

Você vai ver

Autor: Antonio Carlos Jobim/Ana Jobim
Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

Musical notation for the instrumental introduction, measures 1-4. Chords: B m7(b5), Bbm(11), A m7, Ab7(13).

Musical notation for measures 5-8. Chords: Db7+, Gb7+(#11), F7+, Gb7(#11).
Vo-ce vai ver

A1 e A2

Musical notation for measures 9-12. Chords: F7+, B m7(b5), E7.
Vo - cê vai im - plo - rar vai pe - dir pra vol - tar eeu
bou E brin - cou com as coi - sas mais sé - rias queeu fiz Quan -

Musical notation for measures 13-16. Chords: Eb7+, D74, D7.
vou di - zer Des - sa vez não vai dar
doeu ten - tei Com vo - cê ser fe - liz

Musical notation for measures 17-20. Chords: G m7, C7(9), F7+ (1. first ending).
Eu fui gos - tar de vo - cê Dei ca - ri nho a - mor pra va - ler
E - ra tão for - te ai - lu - são Que pren -

21 B m7(b5) E7 A7+ A^b7+ G m7 G^b7(#11)

Dei tan toa mor mas vo cê que-ri - a só pra - zer Vo-cê som-bou

25 A m7 D7(9) G7(13) G m7 C7

2. B

di-a o meu co-ra ção Vo-cê ma - tou ai-lu-são Li-ber - tou meu co - ra-ção

29 A7(13)A7(b13) A m7 D7(b9) G7(13) G m7

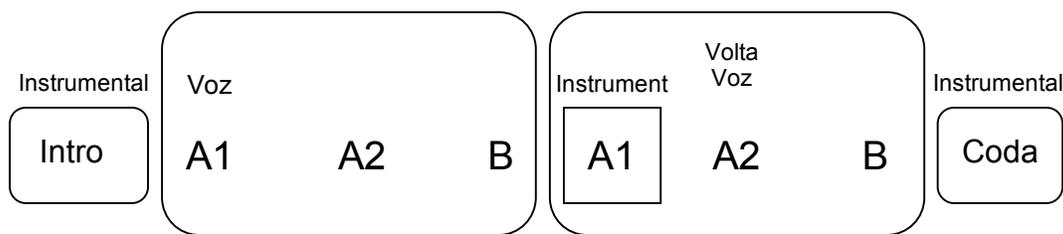
Ho - jeé vo-cê que vai ter que cho - rar Vo-cê vai ver

Coda Instrumental

33 B m7(b5) B^bm6(11) A m7 A^b7(13)

37 D^b7 G^b7+(#11) F7+

Dessa forma, ele estrutura a peça da seguinte maneira:



Podemos observar a partir da figura acima que a gravação original começa com uma introdução instrumental de 8 compassos (do compasso 1 ao compasso 8), seguida por uma parte denominada *A1* de 16 compassos (do compasso 9 ao compasso 24), em que ele repete o mesmo trecho com uma segunda letra (*A2*) e uma parte denominada *B* de 8 compassos (do compasso 26 ao compasso 33). Logo após, a parte *A1* é repetida como solo instrumental de 16 compassos, depois repete-se a parte *A2* com a voz cantando a segunda parte da letra em 16 compassos, uma repetição da parte *B* em 8 compassos e a coda instrumental de 16 compassos, com elementos da introdução (do compasso 33 até o final). Em suma, a gravação original toca o tema duas vezes, sendo que na segunda vez a voz canta somente a segunda parte da letra, deixando a primeira parte para um trecho instrumental.

Cristóvão Bastos relata o processo de trabalho e gravação deste tema com Leny:

“Nós havíamos tocado juntos há muitos anos atrás e naquele projeto nós nos reunimos e gravamos tudo em três dias, sem respirar. O Chediak – Almir Chediak, produtor do projeto – estava com estúdio marcado e com pressa de gravar, e nós não pudemos fazer o trabalho com calma. Foi um trabalho feito muito às pressas, nenhuma das introduções foi pensada e quando eu ouço o projeto novamente, isso me impressiona. Nós estávamos dentro do estúdio e falávamos: ‘Vamos tocar essa música?’ A

gente se olhava e começava. Depois, quando eu ouvia o CD, eu falava: ‘Poxa, mas como pode ter saído essa intro? A gente nem teve tempo de passar...’.

Com toda essa pressão do projeto em gravar este tema de uma forma ágil, Bastos opta por usar a mesma estrutura formal de Tom Jobim no seu acompanhamento, com dois diferenciais importantes: trabalha na tonalidade de Ré Maior – por indicação de Leny – e adiciona à parte *B* um trecho de 4 compassos da mesma parte *B* (do compasso 75 ao compasso 78).

Este trecho é denominado *extensão do B*, e é parte integrante da parte *B estendida*, trecho que vai do compasso 69 até o compasso 78, como mostra a figura abaixo:

67 F#m79 B7(b913) B7(b9b13) E79 B estendido

Voz

di - a o meu co - ra - ção _____ Vo - cê ma - tou ai - lu - são

Pno.

70 A74 A7/G F#713 F#7(b13) B74 B7(b9)

Voz

Li - ber - tou meu co - ra - çã - ão Ho - jeé vo -

Pno.

73 E713 E7(b13) A74 A7/G Extensão de B F#713 F#7(b13)

Voz

cê que vai ter de cho - rar Vo - cê va - i ver —

Pno.

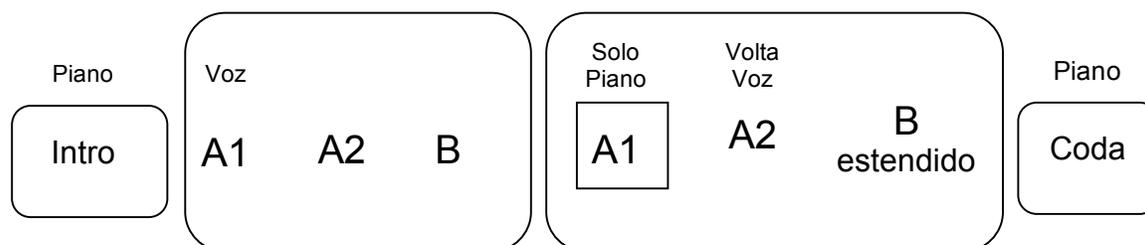
76 B74 B7(b9b13) E713 A74(b9)

Voz

Ho - jeé vo - cê que vai ter de cho - rar Vo - cê vai ver

Pno.

Dessa maneira, a estrutura formal que Bastos desenvolve em seu acompanhamento pianístico é: uma introdução instrumental de 6 compassos (do compasso 1 ao compasso 6), uma parte denominada *A1* de 16 compassos (do compasso 7 ao compasso 22), uma parte denominada *A2* de 12 compassos (do compasso 23 ao compasso 34), uma parte denominada *B* de 6 compassos (do compasso 35 ao compasso 40), uma parte de improviso instrumental de piano de 16 compassos (do compasso 41 ao compasso 56), um retorno à parte *A2* de 12 compassos (do compasso 57 ao compasso 68), uma parte *B estendida* de 10 compassos (do compasso 69 ao compasso 78) e uma coda instrumental de 5 compassos (do compasso 79 ao compasso 82), como mostra a figura:



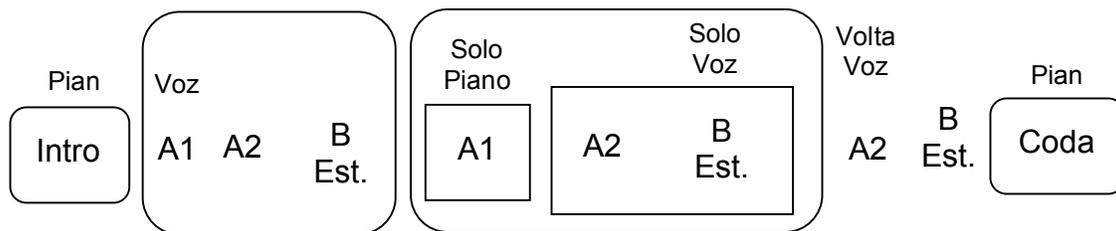
Mariano conta que quando estava gravando o álbum *Nós* com Leny, ele ficou conhecendo o tema de Tom na cantina do estúdio. Ele conta:

“Estávamos gravando o projeto em estúdio e paramos uma hora para tomar café. Daí a Leny me mostrou o *Você vai ver*. Eu adorei a música e pedi para gravarmos. Entramos no estúdio e comecei e esboçar algumas coisas, experimentamos outras, testamos algumas coisas e gravamos. Assim... pela afinidade de estar com ela, pela afinidade com a música, o arranjo foi ficando pronto. Nessa peça em questão, eu criei uma intro, e entro no A da música com uma *levada* quase de violão na mão direita e com os baixos em movimentos que intuem a *levada* de um surdo, mas faço isso pianisticamente. E quando eu retorno ao A novamente,

eu torno a *levada* quase de um *groove* e vou lembrando de linhas de baixo que ouço muito nos trabalhos do Luizão Maia, no Marcelo Mariano e vou incorporando esses desenhos na minha *levada*. Entra uma parte de improviso de piano, onde eu mantenho a condução e gravo uma outra pista de piano solo, justamente para não perder a condução – queria mesmo manter o mesmo *trem andando* (risos) – e voltamos e acabamos a música em *fade out*. Sem muita invenção, simples.”

Por indicação de Leny, César trabalha na tonalidade de Ré Maior e utiliza a mesma estrutura formal de Cristóvão, adicionando um trecho de improviso vocal denominado de A2 – do compasso 65 ao compasso 76 – onde a voz atua com características improvisatórias até o final da parte *B estendida* no compasso 85. Dessa maneira, Mariano cria a seguinte estrutura: uma introdução instrumental de 9 compassos (do compasso 1 ao compasso 9), uma parte denominada A1 de 16 compassos (do compasso 10 ao compasso 25), uma parte denominada A2 de 12 compassos (do compasso 26 ao compasso 37), uma parte denominada *B estendida* de 10 compassos (do compasso 38 ao compasso 47), uma parte de improvisos de 38 compassos (do compasso 48 ao compasso 85), divididos da seguinte forma: 16 compassos de improviso instrumental (*A1*) e 22 compassos de improviso vocal (*A2* e *B estendido*), uma parte A2 de 12 compassos, onde a voz volta a cantar a segunda parte da letra (do compasso 86 ao compasso 97), uma parte *B estendida* de 10 compassos (do compasso 98 ao compasso 107) e uma coda instrumental de mais de 14 compassos²³. Sendo assim, a estrutura do acompanhamento de Mariano fica a seguinte:

²³ O fato de a gravação ter sido editada com o efeito de *fade out* impossibilita a contagem precisa de compassos da parte final.



De maneira geral, tanto Mariano como Bastos não alteram muito a estrutura original de Tom Jobim: introdução, apresentação do tema, reapresentação do tema e coda. Na verdade, o próprio Tom utiliza-se de uma forma estrutural muito usada no *jazz* americano como no *bebop* e no *cool jazz*, que dá abertura aos instrumentistas para apresentarem o tema e improvisarem sobre ele várias vezes e de várias formas até que o tema é reapresentando e encerrado com a coda. Essa forma teve grande influência na bossa nova, em grupos instrumentais e vocais, tanto na harmonia como na forma, como mostra o quadro a seguir:



Partindo desta estrutura, podemos encontrar e analisar elementos importantes que cada pianista propôs como acompanhamento pianístico para a peça de Tom Jobim.

Na introdução (compasso 1 ao compasso 6), percebe-se que Bastos trabalha o motivo da introdução da gravação original de Jobim logo no primeiro compasso, desenvolvendo uma resposta no compasso seguinte e uma outra variação do mesmo motivo no compasso 3, deixando em suspenso o acorde de Gm79 para a entrada de Leny. Bastos, além de indicar elementos estéticos que serão usados nos decorrer da peça, “sinaliza” a tonalidade para a cantora,

acabando a introdução num acorde suspenso (IVm79) no compasso 5, explorando muito os pedais e ressonâncias harmônicas do piano através de fermatas e notas sustentadas, como mostra a figura a seguir:

Introdução Instrumental

Piano

No trabalho de Mariano, ele cita exatamente o motivo do tema principal de Jobim nos compassos 1 e 2, cria uma resposta para ele nos compassos 3 e 4, faz uma variação do mesmo motivo nos compassos 5 e 6 e faz nova resposta até o acorde de A7(b9) no compasso 9, onde prepara a função de V7(b9) para a cantora, como mostra a figura a seguir:

Introdução Instrumental

Piano

Pn

Aqui, Mariano opta por um outro tipo de piano – o Yamaha CP70 eletroacústico – por ser um instrumento de uma ressonância harmônica diferente do piano acústico e que permite melhor resposta a execuções rítmicas complexas – característica predominante em sua *performance*. Com isso, ele consegue uma leveza de execução que indicará o comportamento do acompanhamento pianístico no decorrer da peça.

Bastos, na apresentação do tema – partes A1, A2 e B que compreende os compassos de 7 a 20 –, opta por um comportamento *rubato* ao piano, amparando harmonicamente Leny com acordes sem muita movimentação, e com contracantos que deixam a cantora à vontade em sua interpretação.

Aqui ele assume uma postura mais pianística do que na versão original, caracterizada ritmicamente pela condução de bossa nova. Nesta parte, Bastos procura ouvir o que Leny está fazendo, adequando o seu toque àquilo que está acontecendo, ou seja, praticando o seu próprio conceito de acompanhamento – como vimos no capítulo anterior – e criando contracantos nas pausas da melodia da cantora, como mostra a transcrição abaixo:

Você Vai Ver

Cantora: Leny Andrade
Pianista: Cristóvão Bastos
Arranjo: Cristóvão Bastos
LP "Antônio Carlos Jobim -
Letra & Música - Leny Andrade e
Cristóvão Bastos.
[LD-06/95]: Lumiar Discos, p1995.
Brasil. Faixa 6.

Autor: Antonio Carlos Jobim/Ana Jobim
Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

The musical score is divided into two systems. The first system, labeled 'Piano', shows an instrumental introduction in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a 'Rubato' marking and features a D9 chord. The piano part includes a treble and bass staff with various chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes. The second system, labeled 'Voz' and 'Pno.', shows the vocal entry. The vocal line starts with a triplet of eighth notes and the lyrics 'Vo - ce vai'. The piano accompaniment continues with a Gm7 chord and includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score concludes with a final chord in the piano part.

A1

7 $D^{\flat 9}$ $G^{\sharp}m7(b5)$ $C^{\sharp}7(b9)C^{\sharp}7$

Voz

7 ver vo-cê vai im-plo-rar _____ me pe dir pr vol tar _____ eeu vou

Pno.

11 $C^{\flat 6}$ $C7+$ A/E $B7$

Voz

11 di-zer Des-sa vez não vai dar _____

Pno.

15 $Em7(7M)Em7$ $A7$ $A74(b9)$ $F^{\sharp}m79$

Voz

15 Eu fui gos-tar de vo-cê _____ Dei ca - ri-nho a - mor pra va-

Pno.

18 Bm79 B m/AG#m7(b5) C#79

Voz

ler Dei tan-toa-mor mas vo - cê que - ria - a

Pno.

21 F#9 F9 E9 A713 A2 D7+

Voz

só pra - zer Vo - cê zom - bou

Pno.

24 G#m7(b5) C#7(b9)

Voz

E brin cou com as coi - sas mais sé-rias queeu fiz — Quan-

Pno.

27 C7+ B74(b9)

Voz

doeu ³tên - tei — Com vo - cê ser fe - liz

Pno.

30 B7(b9) Em79 A74 A74(b9)

Voz

Era tão for - tea i - lu - são

Pno.

33 F#m79 B74(b9) B7(b9) B E713 E7(b13)

Voz

Que pren - di - ³ã o meu ³co - ra - ção Vo - cê ma - tou ai - lu - são

Pno.

36 A713 A713/G F#7 B74(b9)

Voz

Li-ber-tou meu co-ra - ção Ho - jeé vo

Pno.

41

Voz

ver

Improviso de piano

A1

Pno.

César já opta em sintetizar o ritmo da bossa nova ao piano – na apresentação do tema que vai do compasso 10 ao 47 –, predominando na mão esquerda a condução do baixo sincopado e na mão direita uma execução parecida com a do violão de bossa nova que na verdade são motivos “estilizados a partir das acentuações rítmicas do tamborim, predominantes no samba” (GARCIA, 1999, p.22), permeada por uma linha melódica de notas longas que acompanha a melodia principal. Ele assume as divisões rítmicas da bossa nova como principal elemento condutor do acompanhamento numa região grave do instrumento, deixando Leny com liberdade para sua interpretação, como mostra a transcrição o abaixo. Em sua entrevista ele cita: “O que eu trouxe da peça original

de Tom foi a bossa, o *groove* de bossa nova e a bossa que Tom tinha conseguido naquela gravação. Acho que foi isso”:

Você vai ver

Cantora: Leny Andrade

Pianista: Cesar Camargo Mariano

Arr: Cesar Camargo Mariano

Album "Nós"[11-V009]: Velas,
p1984. Brasil. Faixa 4.

Autor: Antonio Carlos Jobim/Ana Jobim

Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

The musical score is divided into three systems. The first system, labeled 'Introdução Instrumental', shows a piano part in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a *mp* dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chords F#7(13) and B74 B7(b9) are indicated above the staff. The second system continues the piano part, with measures 4 and 5. Chords Em79, Gm79, F#7(13), and B7(b9) are marked. A triplet of eighth notes is shown in measure 5. The third system includes a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pn) starting at measure 8. The vocal line has lyrics 'Vo-cê vai ver' and includes a triplet of eighth notes. The piano part has a *mf* dynamic. Chords A74, A7(b9), A1, and D7+ are marked above the vocal line, while Em79 and G7+ are marked above the piano part.

Piano

Pn

Voz

Pn

4

8

8

mp

mf

Em79 Gm79 F#7(13) B74 B7(b9)

A74 A7(b9) A1 D7+

Em79 G7+

Vo-cê vai ver

11 C#7(#9)

Voz

você vai implorar — me pedir pra vol - tar — eu vou

Pn

14 C7+ F#m79

Voz

— di - zer — des - sa vez não vai dar —

Pn

17 B7(b9) Em79 Gm79

Voz

— eu fui gos tar — de vo - cê — dei ca - ri -

Pn

20 **F#m79** **Bm79** **Bm79/A** **G#m7(b5)**

Voz

- nho ea - mor pra va - ler dei _____ tan-toa mor e

Pn

23 **C#7(b9)** **F#7+** **B7(b9)** **Em79** **A713**

Voz

vo - cê que - ri - a só pra - zer vo - cê zom-

Pn

26 **A2** **D7+** **C#7(#9)**

Voz

- - bou _____ e brin - cou com as coi - sas mais sé - rias

Pn

29 C7+ B74

Voz

que fiz — quan-do eu ten tei — com vo cê ser fe - liz —

Pn

33 B 7(#9) Em79 Gm79

Voz

— e ra tão for - teai - lu - são — que preñdi

Pn

36 F#m79 Bm79 E7(13) E7(b13)

Voz

— a o meu co - ra - ção — vo - cê ma - tou — ai - lu - são

Pn

B estendido

39 A74 G79 F#7(13) C7(#11) B74 B7(b9)

Voz

li-ber-tou meu co-ra-ção — ho-je é vo - cê —

Pn

42 E79 A#7(#11) A79 D7+

Voz

— que vai ter que cho-rar — vo-cê vai — ver —

Pn

45 C#7(#9)

Voz

vo-cê vai — ver —

Pn

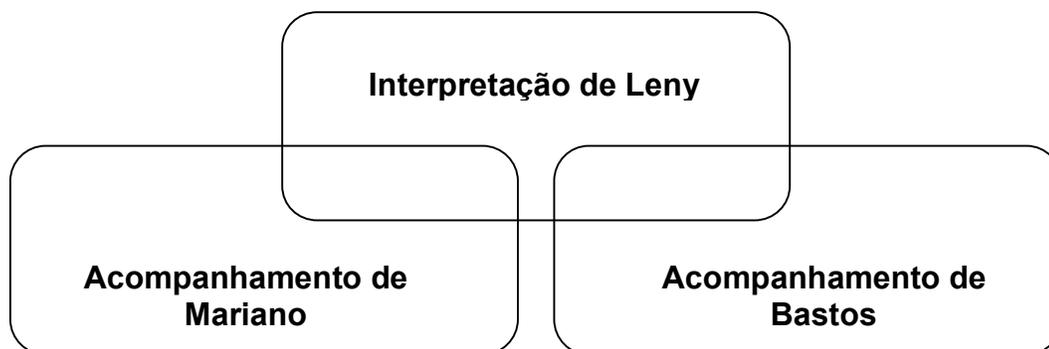
Observando a transcrição da parte vocal de Leny nas gravações com Bastos e Mariano, percebe-se que ela tem posturas interpretativas quase idênticas nas duas versões, mesmo com a diferença de condução dos acompanhadores, ela acaba optando por manter quase que as mesmas entradas antecipadas e finais de frase, divisões rítmicas, andamentos, timbres vocais nos limites da sua tessitura e a interpretação da letra.

Sendo assim, Leny nos mostra que a sua interpretação não tem grandes alterações quando está sendo acompanhada por pianistas diferentes neste mesmo tema. Ela acaba adaptando sua interpretação à do acompanhador apenas nos aspectos que ela considera necessário, mantendo sua concepção pessoal da peça, como ela mesma cita em sua entrevista para esta pesquisa: “Sim, passo todos esses sentimentos para que eles - os pianistas - percebam o que vai acontecer comigo e a gente possa incendiar e emocionar juntos. Alguns músicos às vezes não entram fácil nessa viagem, é uma coisa muito sensível; outros entram sem eu falar, pois eles olham a letra e entendem as mesmas coisas que eu”.

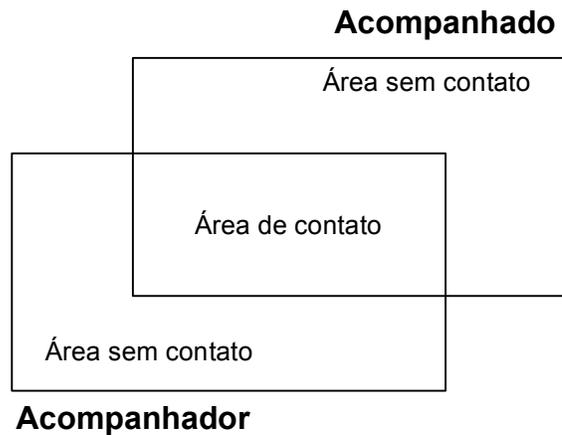
Vale a pena destacar que esse procedimento também acontece com os pianistas, como disse Bastos: “É preciso tocar muito a música para você interiorizar o tema, para depois exteriorizar a sua visão”. Já Mariano diz que vai criando uma maneira de conhecer o cantor e visualizar os espaços que ele ocupa, e de que forma. “Daí em diante, começa o meu processo de criação estrutural do acompanhamento ou do arranjo, com meus elementos.” E Peranzzetta diz que, depois de criar uma introdução personalizada, ele retrabalha a harmonia de forma que fique clara a sua assinatura musical, que tem a ver com “tudo aquilo que eu já ouvi, com aquilo que aprendi, com aquilo que gosto, com aquilo que sei que dá certo e com aquilo que sempre quis experimentar. Tudo isso faz parte da bagagem da gente, conseqüentemente da nossa assinatura musical.”

Dessa forma, podemos observar que as relações de proximidade e de troca de idéias entre acompanhado e acompanhador são delimitadas por áreas de

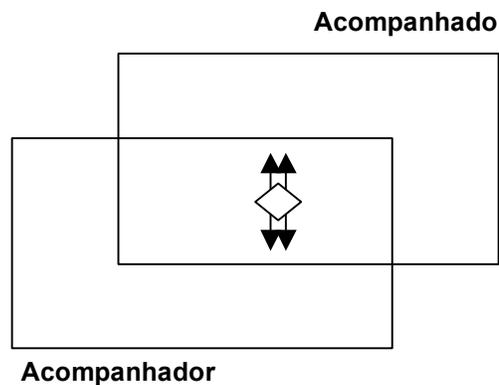
contato e áreas sem contato, definidas entre eles, como exemplificado na figura abaixo:



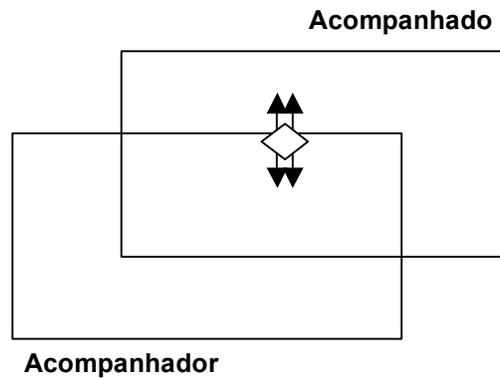
No caso acima, podemos ver o que Leny adaptou de sua concepção artística para cada acompanhador e o que cada um manteve inalterado – áreas de contato e áreas sem contato. É nas áreas de contato que acontecem as trocas e as influências mútuas, enquanto nas áreas sem contato, aspectos de interpretação e concepção de cada um – suas preferências estéticas, sua assinatura musical, etc. – são preservados de qualquer influência externa. Essas duas áreas estão diretamente ligadas não só à condição de condutibilidade da *performance* da peça, mas também à predisposição de interação entre eles, mas também à possibilidade de cada um manter alguns elementos interpretativos inalterados. Neste ponto surge uma questão: Quais são esses elementos que são inalteráveis em contatos como este? A individualidade de cada um, o imutável de cada um, a bagagem e os aspectos estético-musicais de cada um – às áreas sem contato:



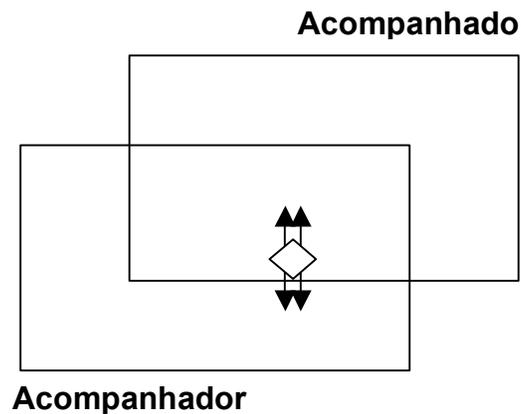
Sendo assim, quando acompanhado e acompanhador se juntam para criar uma releitura de uma peça, criam-se dois pólos que exercem forças atrativas, tanto a favor do acompanhado como a favor do acompanhador, o que propiciará uma espécie de polaridade que determinará a condução da peça:



Quando o pólo do acompanhado exerce uma força atrativa maior que a do pólo do acompanhador, isso afasta a liderança da *performance* do acompanhador de seu pólo, fazendo com que ele aceite a condução por parte do acompanhado. É o acompanhado que mostrará elementos interpretativos importantes que conduzirão a *performance*, compreendidos na medida certa pelo acompanhador, como mostra o exemplo abaixo:



No caso inverso, é o pólo do acompanhador que exercerá uma força atrativa maior sobre o pólo do acompanhado, fazendo com que este aceite e se adapte o suficiente à condução estabelecida pelo acompanhador.



Na verdade, o que acontece durante toda a *performance* é uma constante variação de forças atrativas entre acompanhado e acompanhador, alternando a condução entre um e outro. Como diz César, “um diálogo de perguntas e respostas, de provocações e de reações, de cantos e contracantos... É sem dúvida uma atividade de comunicação mutual e de intensa densidade que, quando feito na medida certa, faz com que não tenha papel principal ou secundário: os dois são importantes e os dois servem de estímulo para ambos.”

Dessa forma, para que haja uma integração plena e satisfatória para ambas as partes, é necessário que se faça a presença e a ausência de contato na medida certa entre acompanhador e acompanhado, trocando e interagindo e, ao mesmo tempo, não interferindo e respeitando a concepção de cada um.

Voltando à análise das transcrições, vemos que no improviso instrumental de Bastos – do compasso 41 ao compasso 56 –, ele muda o caráter pianístico adicionando à condução elementos rítmicos mais de bossa-nova, como síncopas na mão esquerda e linhas melódicas em síncopas e tercinas na mão direita. Depois disso ele muda a condução do acompanhamento após o solo instrumental, adquirindo características mais rítmicas que na exposição do tema, limitando seus contracantos e valorizando os baixos e síncopas da bossa nova de uma forma diferente de Mariano, como mostra a transcrição abaixo:

The image shows a musical score for voice and piano, measures 54-56. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line (Voz) is in the treble clef and features a triplet of eighth notes in measure 55. The piano accompaniment (Pno.) is in the grand staff (treble and bass clefs) and features syncopated rhythms and triplets. The lyrics 'Vo-cê zom bou' are written under the vocal line in measure 55. A chord symbol [A2] D7+ is written above the piano part in measure 55.

58 G#m711 C#7(#11)C#7

Voz

E brin-cou com as coi - sas mais sé-rias queeu fiz ____Quan

Pno.

61 C7+ F#m7

Voz

doeu ten - tei ____ Com vo-cê ser fe - liz ____

Pno.

64 B7(b9) B7(b9b13) Em7 A74 A/G

Voz

E-ra tão for - trai - lu - são Que pren-

Pno.

70 A74 A7/G F#713 F#7(b13) B74 B7(b9)

Voz

Li-ber-tou meu co-ra - çã - ão Ho - jeé vo-

Pno.

67 F#m79 B7(b913) B7(b9b13) E79

Voz

di-a o meu co-ra - ção — Vo - cê ma - tou ai-lu-são

Pno.

B estendido

73 E713 E7(b13) A74 A7/G F#713 F#7(b13)

Voz

cê que vai ter de cho - rar Vo cê va - i ver —

Pno.

Extensão de B

76 B74 B7(b9b13) E713 A74(b9)

Voz

3 3 3 3

Ho - jeé vo - cê que vai ter de cho - rar Vo - cê vai ver

Pno.

Coda Instrumental

79 D#7+9

Voz

Pno.

8

81 D⁶

Voz

Pno.

Mariano já mantém a condução anterior e grava um solo adicional sobre essa base, com outro timbre de piano – recurso de gravação em estúdio chamado de *overdub* – não perdendo a textura rítmica criada, até o final da gravação, que termina em *fade out*. Com isso, ele mantém a divisão de bossa-nova durante toda a peça, não mudando seu tipo de acompanhamento com o solo instrumental. Logo após, Mariano convida Leny para um solo vocal – do compasso 64 ao compasso 85 – trazendo a voz mais perto de um comportamento instrumental do que propriamente vocal, com a execução livre de melodias improvisadas com o uso de melismas, sem letra.

Mariano, após os solos instrumental e vocal, volta ao comportamento inicial de acompanhamento, promovendo figuras rítmicas de bossa nova com pequenas variações, mas mantendo a condutibilidade pianística predominantemente rítmica, característica principal de sua *performance*. Na coda Instrumental, Mariano fica repetindo os acordes D7+9 e G7413 nas funções de I7+9 e V74/bVII até o final o *fade out*²⁴, convidando Leny a variar pequenos motivos da última frase da letra.

Dentre todos os pianistas, Mariano é o único que opta por essa finalização, buscando um pouco mais de interação com Leny, enquanto que Bastos e Peranzetta, optam por uma finalização da peça.

Segue abaixo a *performance* de César com Leny:

²⁴ Recurso muito usado em estúdios para finalizações das faixas gravadas, fazendo com que o volume seja reduzido gradativamente até o silêncio total, para que a outra faixa possa começar.

85 G sus4 A2 D7+

Voz

Vo-cê zom - bou E brin cou com as

Pn

88 C#7(#9) C7+9

Voz

coi - sas mais sérias queu — fiz Quan - doeu ten — tei

Pn

91 B74 B 7(#9)

Voz

Com vo-cê ser fe - liz

Pn

94 Em7⁹ Gm⁶ F#m⁷

Voz

E-ra tão for - tei lu são — Que preñdi - a o meu co - ³ra-ção

Pn

97 Bm⁷⁹ B estendido E7¹³ E7¹³/B A7⁴ A7

Voz

³ Vo - cê ma - tou — ai - lu - são Li-ber-tou meu-co-ra - ção

Pn

100 F#7¹³ C7(+11) B7⁴ F7¹³ E7¹³ A#7(#11)

Voz

— Ho - jeé ³ vo - cê — que vai ter de cho - ³

Pn

103 A79 A79/G F#m79 B74 B7(b13) F7(#11)

Voz

rar Vo-cê va - i ver — Ho - jeé vo - cê

Pn

106 E713 A#7(#11) A74 D7+9

Voz

— que vai ter que cho-rar — Vo - cê vai ver —

Pn

Coda Instrumental

109 Dm79 G7413 D7+9 Dm79 G7413

Voz

Vo cê vai ————— Você vai

Pn

112 D7+9 G7413 D7+9

Voz

ver ————— Vo - cê

Pn

115 G7413 D7+9 G7413

Voz

Vo - cê _

Pn

118 D7+9 G7413

Voz

— vai ver — Uh _____

Pn

120 D7+9 G74

Voz

Uh _____

Pn

Fade out

Vale ressaltar também que tanto Bastos, quanto Mariano não fazem grandes mudanças harmônicas em seus acompanhamentos com relação à peça original, ou seja, nada de significativo é constatado em relação a novas tonicizações²⁵ ou rearmonizações. Levando em consideração as condições em que eles gravaram essa peça, descritas por eles nas entrevistas, ambos optaram mais pela modificação de condutibilidade do acompanhamento, do que por uma modificação formal ou harmônica.

2.1.2 ACONTECE – CARTOLA

Analisaremos agora a peça *Acontece* de Cartola, composta originalmente em Mi Maior para violão e voz, em que ele cria uma introdução instrumental de 2 compassos (do compasso 1 ao compasso 2), uma parte denominada *A1* de 12 compassos (do compasso 3 ao compasso 14), uma parte denominada *B* de 4 compassos (do compasso 15 ao compasso 18), uma parte denominada *A2* de 9 compassos (do compasso 19 ao compasso 27), uma parte denominada *C* de 6 compassos (do compasso 28 ao compasso 36), e uma coda instrumental de 3 compassos (do compasso 34 ao compasso 36):

²⁵ “...tonicização é o tratamento de uma tonalidade qualquer – não sendo a tônica – como sendo uma tonalidade tônica temporária na composição.” In Wikipedia, The Free Encyclopedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org>. Acesso em 11 de dezembro de 2006.

Acontece

Cantor: Cartola
LP "Cartola. [MPL 9302]
Marcus Pereira Brasil, p1974. Faixa 4.

Autor: Cartola
Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental A1

E/G# G° F#m B7(b9) E

Es - que - ceo nos - soa - mor _____

4 G° F#m B7(13) B7 E/G#

ve - sees - que - ce _____ por - que tu - do na

8 C#m F#m B B/A 3 E 3 E/D# 3

vi - da a - con - te - ce _____ Ea - con - te - ce que ja não sei

12 E7/D A G7 B C C#°

mais a - mar Vai so - fre vai cho - rar

16 Dm G 3 C C7 3 B7 B7/A E A2

e vo - cê não me - re - ce mas is - soa - con - te - ce A - con -

20 E/G# G° F#m7

te - ce que meu co - ra - ção _____ fi - cou fri - o _____

23 B7(13) B7(b13) B7 E E/D# C#m

Eo nos - so ni - nho dea - mor es - tá va - _____

26 F#m B7 E7 A C

zi - o Se a - in - da pu - des - se fin - _____

29 Am/C Am G#° C#7 C#7/G

gir que te amo Ah Seeu pu - des - se Mas não _____

32 F#m F#m(b5)/C B B7/A

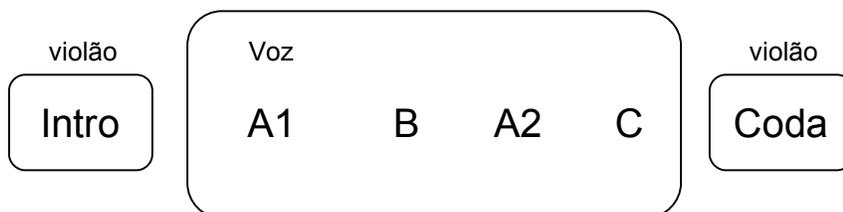
pos - so não de - vo fa - zê - lo is - so não a - con - _____

Coda Instrumental

34 E/G# Am E

te - ce _____

Segue a forma estrutural da peça acima citada:



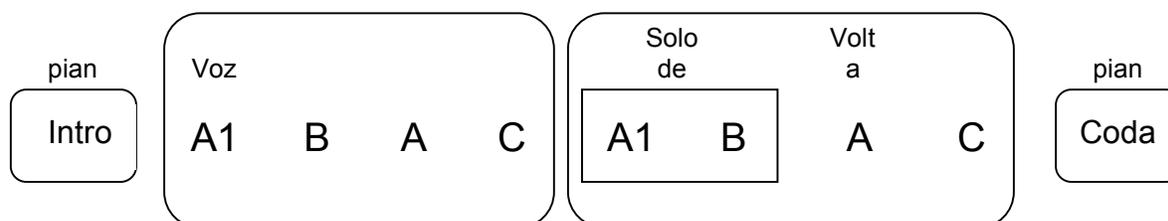
Peranzzetta descreve o processo de produção deste trabalho:

“Fizemos o repertório com o Paulinho Albuquerque, escolhemos o repertório, ela veio aqui em casa. Eu conhecia, eu tinha para esse projeto todas as músicas do Cartola aqui em casa, todas originais. E aí fui trabalhando em cima e tal, nós tiramos os tons e, daí, eu fiquei com a música para trabalhar. Daí, começou aquele processo: peguei a música, comecei a ouvir: ‘aqui pode pôr isso, ali pode pôr aquilo, posso trocar esse acorde por esse, aquele por outro, introdução vai ser assim...’ Então, esse processo foi o que aconteceu e, especialmente, é o que eu mais gosto de fazer... Daí marquei com ela, fomos para o estúdio e gravamos. Mexemos em algumas coisas, sim, isso é supernatural. Foi aí que nós dosamos os condimentos; uma adequação das idéias.”

Dessa forma, a estrutura dessa nova montagem de Leny e Peranzzetta do tema de Cartola é: uma introdução instrumental de 10 compassos (do compasso 1 ao compasso 10), uma parte denominada *A1* de 12 compassos (do compasso 11 ao compasso 22), uma parte denominada *B* de 4 compassos (do compasso 23 ao compasso 26), uma parte denominada *A2* de 8 compassos (do compasso 27 ao compasso 34), uma parte denominada *C* de 8 compassos (do

compasso 35 ao compasso 42), depois Gilson improvisa a reapresentação de *A1* e de *B* (do compasso 43 ao compasso 54) , reapresenta a parte *A2* em 8 compassos (do compasso 55 ao compasso 62), reapresenta a parte *C* em 6 compassos (do compasso 63 ao compasso 68) e uma coda instrumental de 19 compassos (do compasso 69 ao compasso 87). Dessa maneira, Peranzzetta executa a música duas vezes, iniciando a reapresentação com um improviso instrumental, com Leny voltando a cantar nas partes *A2* e *C* e encerrando a peça numa grande coda instrumental com elementos de improvisação pianística.

Percebe-se que Peranzzetta transforma a estrutura formal de Cartola na mesma estrutura que Bastos, Mariano e Tom usaram: apresentação do tema, reapresentação do tema – instrumental e vocal – e coda, ou seja, eles reformatam a peça – no caso de Mariano, Bastos e Peranzzetta - para que ela tenha uma estrutura jazzística:



Na introdução instrumental, Peranzzetta repete um simples motivo ascendente na mão direita com pequenas variações, com uma cadência de acordes na mão esquerda que se situam no campo harmônico de Sol Maior, sem nenhuma referência a qualquer elemento do tema original de Cartola como mostra transcrição abaixo:

Acontece

Cantora: Leny Andrade
Pianista: Gilson Peranzetta
Arranjo: Gilson Peranzetta
Album "Cartola - 80 anos".
[S.l.]: independente, Brasil, p1988. Faixa 6.

Autor: Cartola
Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

Piano

Rubato *pp*

Gadd9 Em7

4 Am7 D74 D7/C G7+/B Em7

Pno.

8 Am79 D74 A/G E \flat 7+/G

pp

A apresentação do tema (do compasso 11 ao compasso 42) é executada de uma maneira bem *rubata*, deixando a cantora bem livre com relação a andamento, *accelerandos* e *rallentandos*, permitindo uma maior interpretação da letra. A tonalidade de Sol Maior faz com que intencionalmente a voz de Leny percorra as regiões mais graves de sua tessitura, de acordo com suas intenções interpretativas²⁶, fazendo com que ela diga melhor a letra em questão:

Esquece o nosso amor
Vê se esquece,
Porque tudo no mundo acontece,
E acontece que já não sei mais amar,
Vai sofrer vai chorar, e você não merece,
Mas isso acontece
Acontece que meu coração ficou frio
E nosso ninho de amor está vazio
Se eu ainda pudesse fingir que te amo
Ah! Se eu pudesse
Mas não posso, não devo fazê-lo
Isso não acontece.

Segue abaixo a transcrição da referida parte da gravação:

²⁶ Aqui, Leny cita na sua entrevista o porquê da tonalidade ser tão baixa na releitura de *Acontece*. Ela diz que Peranzetta fala por telefone do fato da tonalidade ser grave para ela, e ela responde: "...sabe o que é, Gilson, vou fazer que canto e dizer a letra, porque a letra é uma explicação do Cartola pra alguém, é uma conversa pra se dizer a uma mulher, 'Estou saindo fora porque não posso fingir uma coisa que não estou sentindo' Então tudo que eu canto eu entro na estória do cara (Cartola)..."

11 A1 B \flat ^o A m7

Voz Es - que ceo nos soa - mor vê sees que - ce

Gadd9

Pno.

14 D7 \flat D7/C G7+/B F \sharp m6 Fm6

Voz Por - que tu - do no

3

Pno.

16 E m7 A m7 D7 \flat D7/C

Voz mun - do a-con - te - - - ce-e Ea con

3

Pno.

19 G7+ G74 C#79 C7+9

Voz

te - ce que já não sei mais a - ma - ar

Pno.

22 Bb74 Eb/Bb E/Bb F/Bb F#/Bb

Voz

Pno.

23 B Eb7+9 C7(b9#11) Fm79 Bb74 Bb7

Voz

Vai cho - rar vai so frer E vo - cê não me re -

Pno.

25 $E\flat 7+$ D74 D7

Voz

- - ce - - - mas is-sa con - te - ce A con

Pno.

27 $A2$ Gadd9 $B\flat^\circ$

Voz

te - ce queo meu co-ra-ção - - - - - fi-cou

Pno.

29 Am7 D74 D7/C

Voz

fri - - - - o Eo

Pno.

31 G7+/B E m7

Voz

nos - so ni - nho dea - mor Es - tá va -

Pno.

33 Am79 D74 G74 G79 3

Voz

zi - - - - o Seeu a -

Pno.

35 C F79 3

Voz

in - da pu - des - se fin - gir que te a - mo

Pno.

37 Bm79 B♭m7 E♭74 E74 D/F# E/G#

Voz

Ah Seu pu - des - se Mas não

Pno.

39 Am7 B♭m7 Cm7 D♭7+ F74 E♭74 D74 D7

Voz

que - ro não de - vo fa - zê - lo É - só não á - con -

Pno.

41 G7+ D74

Voz

te - ce —

Pno.

Improviso de piano

A1 11 B

11

11

Após o solo instrumental – do compasso 43 ao 54 – Peranzeta volta à A2 modulada sem grandes variações – em La bemol Maior –, repete a parte C e entra na coda instrumental – do compasso 69 ao compasso 87:

54 D7⁴ E^b7⁴ E^b7(b9) A2 A^b7+9

Voz

A - con - te - ce queo meu co-ra-ção —

Pno.

56 B^o B^bm7⁹₃

Voz

Fi-cou fri - o —

Pno.

3

54 D74 Eb74 Eb7(b9) A2 Ab7+9

Voz

A - con - te - ce queo meu co-ra-ção —

Pno.

56 B° Bbm7/9₃

Voz

Fi-cou fri - o —

Pno.

58 Eb74 Eb/Db Ab/C

Voz

Eo no - so ni - nho dea-

Pno.

60 Fm79 Bbm79 Eb74 Ab74 Ab79

Voz

mor Es - tá va - zi - - - o 3 Seeu a-

Pno.

63 C Db7+9 Gb79

Voz

in - - - da pu - des-se fin - gir 3 que te amo

Pno.

p.

65 Ebm79 Bm79 E79 F79 Gm79 Am79

Voz

Ah 3 Seeu pu - des - se - mas não

Pno.

67 $B\flat m79$ $B m79$ $D\flat m79$ $D7+9$ $F\sharp 74$ $E74$ $E\flat 74$ $E\flat 79$

Voz

que - ro não pos - so fa - zê - - - lo Is so não a-con

Pno.

A parte final de 19 compassos é peculiar por ter características de um improviso instrumental, sem nenhuma referência ao tema de Cartola, em que Peranzetta deixa de ser acompanhante e passa ser solista, aproveitando o final da música para imprimir sua assinatura musical:

69 $A\flat 7+9$ Coda Instrumental

Voz

te - ce - e

Pno.

$F m79$

71 $D\flat 6$

Pno.

72 $G\flat 7_4$ $G 7_4$

Pno.

73 $C 7+9$ $F 7+9$ $D 7_9$ S.F.

Pno.

76 $Cm 7_9$ S.F. $E maj 7$ S.F. $G maj 7(\#11)$

Pno.

79 Dm79 G713/F C 6/E

Pno.

82 F7+ Bb79

Pno.

84 Eb6 Ab6

Pno.

86 G74 S.F. G74(b9) S.F. G7 S.F. C7+9

Pno.

S.F = sem fundamental

Fazendo uma breve conclusão deste capítulo: em termos estruturais, Mariano, Bastos e Peranzetta tratam seus acompanhamentos da mesma maneira, ou seja, criam uma introdução, uma apresentação do tema, uma parte de improviso instrumental, uma reapresentação do tema com variações – ou não – e uma coda instrumental. Essa forma estrutural é encontrada na gravação original de Tom Jobim – ou seja, não houve grandes alterações estruturais por parte de César e Cristóvão – mas, no caso da peça de Cartola, em que a estrutura da peça original é diferente, houve uma adaptação para essa outra forma. Assim, percebemos que todos os pianistas optaram por uma forma padronizada de estrutura, independente das condições ou do tempo disponível para a elaboração e gravação.

Todos os acompanhamentos dos pianistas são arranjos. Peranzetta é o pianista que tira maior proveito do andamento para variar os tipos de acompanhamento, criando texturas diferenciadas, reexpondo partes da música com texturas e linhas diferenciadas, explorando as densidades de acordo com a região do piano que está tocando – CP70 Yamaha. Bastos tem, na primeira parte antes do solo instrumental, um comportamento mais variado, respondendo mais ao acompanhado. Depois do solo, ele opta por um acompanhamento de bossa nova até o final, enquanto que, no caso de Mariano, há um predomínio do acompanhamento de bossa nova durante toda a peça, principalmente pelo fato de ele usar como motivo rítmico básico acordes curtos que ocorrem tanto durante uma pausa, como sobre uma nota sustentada da melodia. Como ele mesmo diz, “uma *levada* quase de violão na mão direita”.

Harmonicamente falando, o tratamento da peça de Tom Jobim por parte de Mariano e Bastos não traz grandes novidades, a não ser poucas substituições de acordes da cadência por acordes substitutos de dominante – e vice-versa – como, por exemplo, no compasso 12 do acompanhamento de César, em que ele tira o acorde IIm7(b5)/III – localizado no compasso 11 da transcrição de Tom

Jobim –, tensionando a cadência harmônica diretamente na dominante V7(#9)/II, considerado também acorde substituto de dominante – SubV7(#9)/bVII. Veja na versão de Mariano:

E na versão original de Tom:

Já na versão de Peranzetta do tema de Cartola, acontecem inúmeras modificações harmônicas e até uma modulação na entrada da reexposição do tema cantado por Leny no compasso 55 (A2), como mostra o exemplo abaixo:

54 D7(4) E7(4) E7(b9) A2 A7+9

Voz

A - con - te - ce queo meu co-ra-ção —

Pno.

Com isso, Peranzetta tira o máximo proveito do andamento *rubato* da interpretação de Leny para imprimir variações timbrísticas e harmônicas ao seu acompanhamento pianístico. Esses aspectos chegam até a harmonizações nota por nota da melodia, como no exemplo abaixo, nos compassos 66 e 67:

65 Ebm7(9) Bm7(9) E7(9) F7(9) Gm7(9) Am7(9)

Voz

Ah — Seeu pu - des - se — mas não

Pno.

67 $B\flat m79$ $Bm79$ $D\flat m79$ $D7+9$ $F\#74$ $E74$ $E\flat74$ $E\flat79$

Voz

67 que - ro não pos - so fa - zê - - - lo Is so não a-con

Pno

...e que tem seu ápice na coda instrumental, tão livremente realizada e estruturada como um solo livre de piano.

Sendo assim, podemos concluir aspectos importantes no próximo capítulo.

CAPÍTULO III – CONCLUSÕES

O presente trabalho teve como foco a investigação dos elementos constituintes da elaboração e prática do acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do século XX. Para isso, confrontamos experiências e conceitos pessoais de profissionais com vivência diferentes no meio musical e, através das análises das transcrições de seus trabalhos e de suas entrevistas, chegamos a importantes conclusões.

Primeiramente, verificamos que tais elementos existem, não ordenados segundo técnicas específicas de acompanhamento pianístico, mas vinculados á posturas comportamentais entre acompanhado e acompanhador. Concluimos que, dessa forma, exista um procedimento onde esses elementos são ordenados. Propomos assim, uma sistematização desse procedimento, vinculado diretamente à certas polaridades criadas por aspectos pessoais imutáveis do acompanhado e do acompanhador, que determinam a condutibilidade da nova montagem. Em seguida consideramos a atividade do *sideman* como derivação do acompanhamento pianístico, num conceito diferente do adotado em seu país de origem, e aplicado de forma mais criativa no meio musical brasileiro. E, finalmente, com relação à aplicabilidade e entendimento do conceito de acompanhamento pianístico no mercado de trabalho, percebemos que as interferências do próprio meio musical determinam a forma de como este conhecimento é elaborado, praticado e aprendido.

3.1 SISTEMATIZAÇÃO

Partindo do ponto de que cada músico busca constante aprimoramento de técnicas e práticas de aperfeiçoamento individuais. Em um certo momento, todo esse desenvolvimento particular acumulado precisa entrar em contato com um meio musical de pessoas que buscam resultados semelhantes, para que possam atuar juntas, trocando experiências e reciclando idéias – tanto na música erudita como na música popular. Especificamente na música popular brasileira, esse aprimoramento é estabelecido através de oportunidades de práticas coletivas, em suas mais diversas formas e repertórios, desenvolvendo comportamentos de convívio em grupo e permitindo a cada um a experimentação de suas ações e reações. Dessa forma, o músico cria condições de perceber não só a sua própria *performance*, mas também as *performances* dos outros integrantes envolvidos, apurando, dessa maneira, sua percepção do meio através de seu comportamento.

No caso do acompanhamento pianístico de cantor(a) ou solista, o próprio ato de acompanhar é um exemplo desse comportamento, onde acompanhado e acompanhador buscam maneiras de proceder um com o outro.

Dessa forma percebemos que o processo de elaboração e prática do acompanhamento pianístico tem início com três elementos principais:

1. **acompanhado** (cantor, cantora, solista ou intérprete);
2. **acompanhador** (instrumentista);
3. **versão referencial da peça** (escolhida por ambos, servirá de ponto de partida para o trabalho em conjunto).

E, partindo desses elementos, propomos aqui uma sistematização possível para a elaboração e prática do acompanhamento pianístico, onde cada

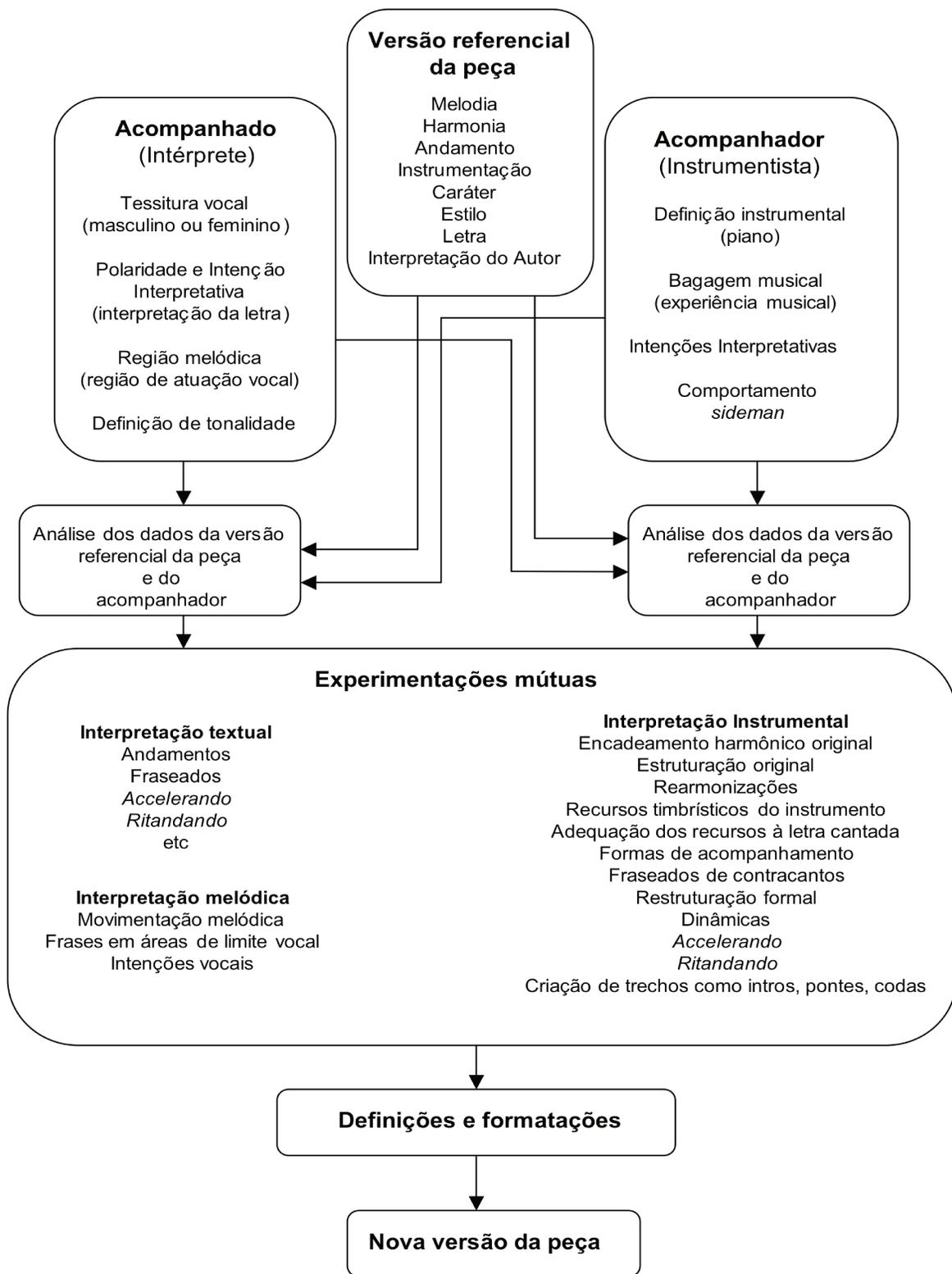
elemento integrante desse sistema possui propriedades particulares que, adequadamente manipulados, desencadeiam todo o processo:

1. **Acompanhado:** traz sua bagagem e experiência profissional, suas preferências interpretativas, tessitura vocal (masculina ou feminina), polaridade interpretativa da letra da peça original, conhecimento de suas características vocais e a aplicação delas na peça original em questão.
2. **Acompanhador:** traz definição instrumental (qual instrumento vai acompanhar e o conjunto de recursos que esse instrumento oferece para tal prática), sua bagagem e experiência musical, suas preferências interpretativas e o seu comportamento de acompanhamento, que pode se desdobrar na atividade de *sideman* (profissional que realiza, que direciona, que participa da concepção dos arranjos e que tem a responsabilidade de prover o projeto de todos os recursos disponíveis, segundo a concepção de César Camargo Mariano, e adotada por mim para este trabalho).
3. **Versão Referencial da peça:** traz diversas informações como melodia, harmonia, tonalidade, andamento, instrumentação, caráter, estilo, letra e sua intenção interpretativa por parte do autor, ou do intérprete da gravação que está sendo usada como ponto de partida.
4. **Análise das informações:** Análise de tudo aquilo que cada um compreendeu das informações da peça original, da proposta estética e do outro.
5. **Experimentações Mútuas:** aqui acontece na prática o contato entre ambos, em busca das resoluções que definem a nova montagem. São definidos os andamentos, fraseados, tonalidade adequada, *accelerandos*, *rallentandos*, interpretações melódicas do acompanhado e as reações do acompanhador, encadeamentos

harmônicos, reestruturações formais da peça, criação de *intros*, pontes e codas, rearmônizações, busca de recursos timbrísticos de ambos, formas de acompanhamento e adequação de todos esses elementos à interpretação da letra cantada.

6. **Definições e formatações:** Estruturação e definição final da nova montagem por ambos.
7. **Execução da nova montagem:** Comprovação prática de todas das deliberações e decisões tomadas durante todo o processo, sujeitas a alterações de comum acordo entre os envolvidos no processo.

De uma forma geral, o fluxograma abaixo resume o processo de elaboração e experimentação do acompanhamento:



Vale a pena ressaltar que este tipo de comportamento e toda a sistematização proposta nesta pesquisa pode ser usado não só na relação entre dois envolvidos – acompanhado e acompanhador –, mas também em situações mais complexas dentro música popular brasileira – grupos instrumentais, orquestras populares, corais, etc – que aplicam o mesmo conceito de relação interpessoal de influência e respeito mútuo, e onde o “comportar-se” como acompanhador ou acompanhado transita entre os membros desses grupos.

Dessa forma, fica aqui uma proposição para um próximo trabalho nesta mesma linha de pesquisa.

3.2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em entrevistas com várias pessoas – musicistas ou não –, perguntamos a respeito do conceito de acompanhamento e percebemos que muitas delas têm uma vaga noção sobre o assunto. Mesmo nas respostas de músicos experientes, percebe-se que muito pouco tem sido discutido sobre isso.

De uma forma geral, fica claro que muitas vezes é mais fácil para o músico conceber e realizar o acompanhamento do que falar sobre ele. Por quê?

Até mesmo Mariano, Bastos e Peranzzetta, quando falam num âmbito conceitual, colocam seus pontos de vista num patamar ideal, mas quando observamos suas peças transcritas, notamos que nem sempre foi possível aplicar todo esses conhecimentos na prática, face às circunstâncias em que se encontraram. Mariano e Bastos desenvolveram seus trabalhos sob a pressão de conhecer o tema original dentro do estúdio durante as gravações do projeto. Nessa situação, eles optaram por confiar mais na suas agilidades e versatilidades de raciocínio do que em processos de experimentação mútuos mais detalhados e demorados com o acompanhado, face a uma necessidade de rapidez de

concepção e gravação. Simplesmente trocaram poucas idéias com o acompanhado, resolveram alguns aspectos de tonalidade e estrutura, e partiram direto para a gravação, utilizando-se de resoluções pianísticas pessoais habituais.

Já Peranzzetta, que teve acesso ao tema e às informações do acompanhado com antecedência, deliberou e decidiu sozinho por resoluções gerais que, somente depois, com o acompanhado dentro do estúdio, promoveu pequenas adaptações à essa estrutura pré determinada. Dessa forma, Peranzzetta teve condições de atingir, no meu modo de ver, resultados mais ricos e dinâmicos, fazendo com que o acompanhamento ficasse mais interessante que os demais – com excessão da coda instrumental, que considero longa e desnecessária.

Concluimos assim a existência de interferências externas alheias ao processo de concepção, gravação e *performance* do acompanhamento pianístico – embora todos tenham negado tais interferências nas entrevistas. Mesmo assim, cria-se aqui um ponto de discussão: é possível aplicar na prática o conhecimento sobre acompanhamento pianístico de forma ordenada, consciente e sistemática em qualquer circunstância? Ou por causa de fatores externos (pressão do mercado fonográfico e de entretenimento, etc) e até por opção pela habitual - e por que não dizer estruturalmente cômoda - confiança na agilidade e versatilidade de raciocínio musicais²⁷ de cada um, a aplicabilidade desse sistema se torne cada vez mais intuitiva?²⁸ Interiorizada?²⁹ Imitativa?³⁰ Ou empírica?³¹ Intuitiva, pelo fato de efetivar um conhecimento de maneira direta e imediata, sem recorrer a interferências ou categorizações conceituais. Interiorizada porque adota

²⁷ Elementos frequentemente encontrados na linguagem e na prática da improvisação jazzística.

²⁸ INTUITIVO. In: Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso em 30 de dezembro de 2006

²⁹ INTERIORIZAR. In: Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso em 30 de dezembro de 2006

³⁰ IMITATIVO. In: Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso em 30 de dezembro de 2006

³¹ EMPÍRICO. In: Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso em 30 de dezembro de 2006

inconscientemente práticas, idéias e padrões já praticados. Imitativa, por identificação pessoal ou gosto particular. Ou empírica, porque é baseada na experiência e na observação, metódica ou não.

Ficam aqui mais questões abertas à discussão.

Por último, gostaria de deixar registrada uma frase de Ricardo Freire, músico, que descreve o seu entendimento sobre o acompanhamento de uma maneira bastante informal e descontraída, mas que reflete um importante aspecto neste processo que não gostaria de deixar de lado:

“Bom, quando falaste em acompanhamento, pensei em duas analogias para definir: CASAMENTO e FRESCOBOL. É isso mesmo, frescobol. Casamento exige intimidade com quem se está convivendo. Saber as virtudes e as dificuldades do outro. Estar fechado na mesma idéia, buscando os mesmos objetivos. Casamento exige comunicação, e isto é fundamental. Quanto ao frescobol, diferente do tênis, este jogo de praia nos dá uma ótima dica dentro do casamento. Obriga a jogar a favor do outro. O objetivo é que o outro acerte. Este tipo de parceria gera um acompanhamento saudável, que leva o artista e o acompanhante a um grau de entendimento, cumplicidade e confiança. Qualquer jogada, improvisado ou dificuldade, é bela, plástica e sinceramente resolvida com arte. Torna um prazer para quem joga e para quem assiste. Para mim, acompanhar um artista, uma banda ou orquestra é assim. Exige competência e consciência do papel de cada um, sensibilidade e comunicação, humildade e intimidade com a pausa para saber a hora de entrar e sair de cena, bem como, a convicção de que todos estamos neste palco, mas o grande artista é a música. E é a ela que devemos dar toda a nossa contribuição, individualmente e como grupo.”

REFERÊNCIAS *

ADORNO, Theodore W. **Sobre música popular**. In COHN, Gabriel (org.). Theodore W. Adorno: sociologia (Col. Grandes Cientistas Sociais). SP, Ed. Ática, 1986.

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2000.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro**. Tese de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de, **150 anos de Música no Brasil:1800-1959**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BANDLER, Richard. **Usando sua Mente: As coisas que você não sabe que não sabe**. São Paulo: Summus, 1987.

BEGGS, JOSH e THEDE, Dylan, **Projetando Web Audio**, Rio de Janeiro, Editora Ciência Moderna, 2001.

CRAVEIRO, Afif. **Painel Histórico do Piano Brasileiro**. Revista brasileira de Música, 1942.

Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>.

Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>.

DILTS, Robert. **Enfrentando a Audiência**. São Paulo: Summus, 1997.

* Baseadas nas normas NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

FORTUNA, Maria. Artigo "Sideman". **Revista Backstage**,[S1], n. 105, pag 23-30, 2003.

GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**/Walter Garcia. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GAY, L.R.. (1981), **Educational Research: Competencies for Analysis & Application**, Columbus, Ohio: Charles E. Merrill Publishing.

GRINDER, John; BANDLER, Richard. **Atravessando: passagens em psicoterapia**. São Paulo: Summus, 1984

GROUT, D. J., PALISCA, C.V., **História da Música Ocidental**, Lisboa, Gradiva, 1994, (1988, 1ª ed.)

GUEST, Ian. **Arranjo**. Lumiar Editora, 1995.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de, **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**, Campinas SP: [s.n.], 2003

MCMILLAN, J.H. & SHUMACHER, S. (1984), **Research in Education: A Conceptual Introduction**, Boston & Toronto: Little, Brown and Company.

Merrian Webster OnLine Dictionary. Disponível em www.m-w.com.

Michaelis Modernos Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em www.uol2.com.br/michaelis/.

Michaelis Modernos Dicionário da Língua Alemã. Disponível em www.uol2.com.br/michaelis/.

O'CONNOR, Joseph; **Introdução à Programação Neurolingüística**. São Paulo: Summus, 1995.

_____, Joseph. **Manual de Programação Neurolingüística**. Rio de Janeiro: Qualitymark: 2004.

_____, Joseph; SEYMOUR, John. **Treinando com a PNL**. São Paulo: Summus, 1996.

The Free Dictionary. Disponível em www.thefreedictionary.com.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo, Ática, 1981.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de l'harmonie**, Paris, Ballard, 1722.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Editora Jorge Zahar. São Paulo. 2005.

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

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro, Mauad, 2ª edição, 1998.

Wikipedia Free Dictionary. Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page.

ANEXO 1 – ENTREVISTAS

Entrevista com César Camargo Mariano

1) Na sua concepção, o que é acompanhar?

Antes de mais nada, acompanhar é uma atitude musical do que uma *performance* musical... é uma arte... é criar uma condição sonora para que o solista ou cantor se sinta o mais confortável possível. É vestir o intérprete... é como se fosse um alfaiate fazendo um terno sob medida, um vestido sob medida... vamos dizer assim, uma roupagem de um determinado tema para um determinado cantor ou cantora, ou solista, da maneira mais econômica possível para que você crie espaço e não ocupe espaço. Me lembro quando tinha uns 17 anos ouvi uma gravação da Ella Fitzgerald tocando com um trio. Aquele trio tocava de um jeito tão econômico, que me fascinou: eles administravam um espaço para a cantora, onde ela estava completamente à vontade para desempenhar todo seu talento de intérprete. Me lembro que essa gravação me marcou muito nessa questão de acompanhar economicamente... Trabalho com isso há 47 anos, tocando, arranjando e acompanhando cantores e solistas, e estou sempre tentando aprimorar o acompanhamento pianístico, atividade que adoro fazer.

2) Quais são as necessidades básicas de um pianista para acompanhar música popular? E o seu ponto de vista na música erudita?

Eu acho que na música erudita esse processo todo já está determinado pelo autor. Ele determina todas as frases as respostas, os contracantos, os planos de dinâmica, as estruturas... tudo – enquanto que, na música popular, cada acompanhador vai criar um acompanhamento com elementos diferentes, dependendo de sua bagagem musical e do estímulo que o solista causar nele, pelo fato de se tratar de uma parceria. Mesmo criando um

acompanhamento predeterminado, ou em cima da hora, essa parceria faz com que um provoque reações musicais no outro e vice-versa. Então, na música erudita, essas reações já estão de uma certa forma “mapeadas” e “norteadas”, enquanto que na música popular existe uma liberdade de criação que varia de pianista para pianista e, mesmo assim, você tem a liberdade ainda de fazer um acompanhamento de uma forma uma dia e modificá-lo totalmente num outro dia.

3) Na sua opinião, qual é o procedimento que um pianista tem de seguir na montagem de uma peça com um cantor ou solista?

A primeira coisa é tonalidade. Por exemplo, Fá Maior. Vou tocando uma vez em Fá Maior e daí em diante eu vou percebendo o cantor, fico prestando atenção na maneira como e canta, como ele divide, como ele *suinga*, como ele adianta as frases, como ele atrasa, de que forma ele interpreta a letra em questão, de que forma ele resolve as tensões, quais as notas que ele sai um pouco da afinação dependendo da melodia do tema, em qual região ele brilha mais, em qual região ele vai muito grave, aspectos da interpretação dele... Vou criando uma maneira de conhecer o cantor e visualizar os espaços que ele ocupa e de que forma. Daí em diante, começa o meu processo de criação estrutural do acompanhamento, ou do arranjo, com meus elementos.

4) Você considera o acompanhamento um complemento, ou um diálogo entre os participantes?

Sem dúvida nenhuma, um diálogo de perguntas e respostas, de provocações e de reações, de cantos e contracantos... É, sem dúvida, uma atividade de comunicação mutual e de intensa densidade que, quando feita na medida certa, faz com que não tenha papel principal ou secundário – os dois são importantes e os dois servem de estímulo para ambos.

5) Um acompanhamento pode se tornar um arranjo?

Sim, pode. Ele pode ser o início de um arranjo, pode ser um microcosmo de um arranjo, pode ser uma versão reduzida de um arranjo de uma banda tocando num único instrumento, o piano... e pode ser o arranjo em si, onde o acompanhamento totalmente preparado, pensado, coerente conforme a interpretação do cantor ou solista, se torna um arranjo.

6) Um acompanhamento é um arranjo, ou uma redução?

Não, pois quando eu toco sozinho no piano eu penso as coisas pianisticamente, e não como qualquer outro instrumento. No sentido do todo sim, eu tento fazer uma resultante rítmica e harmonicamente que cumpra a função do papel que o acompanhamento precisa ter, mas de uma forma exclusivamente pianística.

7) Em termos de trilhas sonoras para cinema, você considera o acompanhamento uma trilha sonora para o solista?

Sim, sem dúvida alguma, pois sempre penso num acompanhamento como se fosse pano musical de uma história, uma cena, uma diálogo, onde ele faz com que o diálogo (o cantor) conte a história. E essa história precisa ter elementos cuidadosamente escolhidos, para que se crie o clima adequado para a cena. Sempre penso como se o acompanhamento contasse a história junto com o cantor. Não é preciso que sejam amigos e que sempre concordem em tudo no dia-a-dia mas, quando tocam juntos, eles precisam ter afinidade musical para que possam criar o diálogo musical. Sem isso, nada acontece. Conheço muitas pessoas que são assim, não se cruzam fora do palco mas, quando estão no palco, não precisam dizer nada em palavras..

8) A letra da música ajuda na concepção do seu acompanhamento?

Sim, muito importante. Ela é a condução principal de tudo. Uma vez, a Elis me queria fazer uma música engajada, das bravas – ela sempre foi pimentinha neste ponto... Se não me engano, é uma música que está no terceiro disco dela. Procuramos, procuramos e não achávamos... Daí, um dia, em casa, ele me chama na cozinha: “ACHEI!!!!”. Não me lembro qual era a música, mas lembro de ter dito: “Nossa, Elis, essa música não, marchinha de carnaval que a Carmen Miranda cantava... Ninguém merece, hein!!!”. Daí, ela começou a falar a letra para mim, da forma que ela queria, com a entonação dela, valorizando o texto, os acentos... Comecei e esquecer a referência que tinha e fui atrás do que ela estava propondo. Aí, entendi o que ela queria dizer. Daí, virou o arranjo que gravamos. Precisei esquecer a versão original para poder ouvir a letra, mais especificamente a interpretação da letra que a Elis estava imprimindo. Aí, com os espaços vazios, pude preencher com uma nova roupagem aquele tema que, há instantes atrás, havia me incomodado. Tem shows em que tenho a letra na estante, para que eu possa lê-la às vezes, para me achar na história que o cantor esta contando...

9) A questão da afinidade entre as pessoas é um fator determinante para que consiga um bom resultado?

Sim, no caso de acompanhamento, é condição *sine qua non*. Acima de qualquer coisa, precisa ter afinidade, proximidade, pontos em comum entre os dois. Caso contrário, não existe diálogo, não existe cumplicidade... Não é preciso que sejam amigos e que sempre concordem em tudo, um não querer ver a cara do outro fora do palco mas, quando tocam juntos, eles precisam ter afinidade musical para que possam criar o diálogo musical. Sem isso, nada acontece.

10) Como é a rearmonização em seus acompanhamentos?

As rearmonizações em meus trabalhos, sempre procurei fazer com que eles tivessem um sentido. Às vezes, fazia rearmonizações demais e depois via que havia criado um monstrinho. Ele deve ser usado como uma alternativa de “coloridos” diferentes pro acompanhamento. Eles ajudam letra, dão dinâmica aquilo que esta sendo dito. Por vezes o cantor imprime uma certa interpretação ao tema que a harmonia original não vai criar o estado que é preciso. Então, nesses casos, a rearmonização pode ser usada com uma ferramenta para valorizar os “coloridos” que a interpretação do solista está propondo.

11) Quando você acompanha, você estrutura ele{o acompanhamento?} antes, ou ele acaba sendo formatado de várias experiências e tentativas?

Neste projeto da Leny (*Nós*), tem temas que passamos dias criando estruturas, formas, rearmonizações, experimentando caminhos e soluções, etc... Mas também tem músicas como *Você Vai Ver*, que me foi apresentada no intervalo do cafezinho da gravação, na cantina... Ela me trouxe uma fita cassete e me mostrou a música com o Tom cantando. Falei: “Maravilhosa, temos que gravar!” Voltamos para o estúdio e fizemos: criei uma introdução, fiz uma estrutura que voltava ao A, criei uma ponte para uma parte de improviso de piano gravado em *overdub* em cima do *groove* que havia feito com ela, e depois ela voltava, e fechávamos o arranjo. Parava um pouco, ouvia o original com o Tom e voltávamos a gravar, fechando a estrutura e o acompanhamento em si. Foi assim.

12) Existe na sua opinião o acompanhamento que acontece na hora, sem estruturação prévia?

Sim, foi o que aconteceu com o tema em questão e como respondi na pergunta anterior.

13) Você ouviu a peça original antes de você criar seu acompanhamento? O que você traz da peça original para o seu acompanhamento?

Esse tema eu não conhecia, ela me apresentou na cantina. Ouvi a peça original e trazia algumas informações que precisava para o acompanhamento. Numa releitura, num arranjo, ou numa nova montagem de piano e voz de uma música, parto do ponto que qualquer coisa que fazemos é uma continuação do trabalho do autor. Em muitos países, é considerado co-autoria. Nestes termos, precisamos ter respeito pelo autor e pelo menos entender o que ele quis fazer naquela gravação, para que possamos continuar o que ele começou, num novo arranjo, numa nova montagem. No caso de *Você Vai Ver*, eu não conhecia o tema – quem me apresentou foi a Leny – daí fui ouvindo o original e construindo a nossa versão de piano e voz.

14) Na sua concepção, como é acompanhar cantores e cantoras?

São duas coisas completamente diferentes, universos completamente diferentes... Primeiro, a letra que mostra um contexto cantado por uma mulher e outro contexto completamente diferente cantado por um homem. Pelo fato de ser cantada pelo sexo oposto, mudam todas as entonações, as ações, as referências... Mudam as polaridades, mudam as ações e reações... É outra história com uma polaridade diferente: muda a interpretação. Isso muda o meu comportamento como acompanhador, muda a trilha sonora que está sendo feita... muda a minha *performance*. Daí vêm aspectos técnicos: muda a tessitura, muda a tonalidade, muda a região onde a melodia se situa, conseqüentemente, muda a região onde a minha *performance* vai se concentrar, mudam as

temperaturas das harmonias... muda tudo. Você fez uma coisa parecida no CD *Puro Prazer*, da Zizi Possi, quando você a acompanhou em *Disparada*, tema conhecido na voz do Jair. Você acabou imprimindo uma delicadeza ao acompanhamento pelo fato de a Zizi estar colocando todo aquele universo feminino... Ficou uma coisa bem diferente do original. Naturalmente, a gente muda o jeitão de tocar quando muda de cantor para cantora, e vice-versa.

15) Na sua experiência pessoal, quem conduz mais, o solista ou o pianista?

Na minha experiência, os dois se conduzem e são conduzidos. Existem cantores que esperam você se colocar primeiro, para reagir depois e tem outros cantores que se colocam para ver como você reage ao estímulo, varia muito. A parceria e cumplicidade cria o diálogo das duas partes, onde uma reage com a outra, e vice-versa. É como um cabo de guerra: quando um puxa, o outro não pode relaxar completamente, senão vai *pro* chão. Tem que manter a tensão da corda – se o outro relaxa, vagarosamente o outro relaxa. É muito legal, essa imagem.

16) Na sua opinião, a formação e o gosto pessoal – concepção pessoal – do pianista influenciam diretamente o seu acompanhamento?

Sim, pois é lá que ele vai achar os elementos necessários para construir essa trilha sonora, esse diálogo; é lá que ele vai achar condições para poder estimular essas ações e reações com o cantor; é lá que ele vai construir a estrutura do seu acompanhamento. É como se fosse um almoxarifado, ou galpão de depósito, onde ele vai pegar os “materiais” necessários para “construir” a interligação entre o acompanhamento e o solo. Mas essa escolha tem um critério, tem uma forma de ser, senão nada junta, nada cria liga. Tem que ter uma certa razão de ser e de estar, definida pelo estilo, por aquilo que a interpretação do

cantor pedir, tem que estar a serviço da interpretação que está sendo proposta ali com aquele cantor ou solista. Nesse ponto, a função de acompanhador se funde com a função de **sideman**, ou seja, o músico que realiza, que cria, que propicia ao solista tudo o que ele precisa para ficar à vontade.

17) Sideman – Você se considera um sideman?

Mas com certeza! Essa função, para mim, é fascinante: orquestrar, arranjar, proporcionar elementos para o artista seguir e saber que a música aconteceu por causa do seu trabalho é fascinante. Ser acompanhante não significa ficar displicente, colocar uma partitura na frente. O profissional de qualidade pega a parte e decora, ensaia bastante, percebe a intenção do espetáculo, tira a parte e toca olhando para o público. Esta é a arte de acompanhar. Assim se consegue respeitabilidade em estúdios, shows e trabalhos com produtores. Sim, me considero um *sideman*.....

18) Como foi o processo de montagem da peça com Leny?

Estávamos gravando o *Nós* em estúdio e paramos uma hora para tomar café. Daí, a Leny me mostrou o *Você Vai Ver*, eu adorei a música e pedi para gravarmos. Entramos no estúdio e comecei e esboçar algumas coisas, experimentamos outras... Testamos algumas coisas e gravamos. Assim, pela afinidade de estar com ela, pela afinidade pela música, o arranjo do acompanhamento ficou pronto. Nessa peça em questão, eu criei uma *intro*, e entro no *A* da música com uma *levada* quase de violão na mão direita e com os baixos em movimentos que intuem a *levada* de um surdo, mas faço isso pianisticamente. E quando eu retorno ao *A* novamente, eu torno a *levada* quase de um *groove* e vou lembrando de linhas de baixo que ouço muito nos trabalhos do Luizão Maia, no Marcelo Mariano, e vou incorporando esses desenhos na minha *levada*. Entra

uma parte de improviso de piano, onde eu mantenho a condução e gravo uma outra pista de piano solo, justamente para não perder a condução – queria mesmo manter o mesmo “trem” andando – e voltamos, e acabamos a música em *fade out*. Sem muita invenção, simples.

19) Ela já tinha uma concepção do que ia fazer?

Não, fomos descobrindo juntos no estúdio. A gente tocava, um olhava pro outro, gostava ou não gostava, tentava outros caminhos e assim íamos montando, até falar “gravando”.

20) Você conhecia a peça original?

Não, fui apresentado a ela ali na cantina.

21) O que você trouxe para o seu acompanhamento, da peça original?

Acho que a uma certa bossa – não o *groove* da bossa – e sim a bossa que o Tom tinha colocado naquela gravação. Acho que foi isso...

22) Houve uma criação em conjunto da concepção do novo arranjo?

Sim, eu propunha para a Leny, ela analisava se estava confortável para ela... e assim fomos até o fim.

23) Aspectos externos, como produtor, estúdio, condições de gravação e até mesmo tempo de estúdio influenciaram na criação da sua montagem?

Não. Éramos eu, a Leny e o Tom – na música e na presença dele. Estávamos completamente à vontade e, por isso, a música saiu. Senão, não saía.

24) Como é acompanhar a Leny com piano solo?

É sempre uma coisa muito boa, pois a Leny, com aquela voz, com o conhecimento dela, a interpretação e a nossa afinidade... Essa atmosfera toda é acompanhar a Leny.

25) Você imagina esta faixa como se fosse um embrião de um arranjo ou, se fosse criar um arranjo com uma formação maior, você iria rever a concepção do tema?

Não, ele pode ser o início de um arranjo, onde posso pôr mais elementos.

26) Este acompanhamento pode ser uma estrutura boa para um arranjo com um outro grupo instrumental?

Sim.

Entrevista com Cristóvão Bastos

1) Na sua concepção, o que é *acompanhar* ?

Acompanhar, em primeiro lugar, é ser capaz de ouvir o que o outro está fazendo. Essa é a primeira coisa: é adequar o seu toque àquilo que está acontecendo. Não é uma coisa simples, acompanhar, porque requer uma atenção muito grande. Você trabalha com acompanhamento e você sabe disso.

2) Quais são as necessidades básicas de um pianista para acompanhar?

Como falei, a necessidade básica, mesmo, é ser capaz de ouvir o todo. Quando você trabalha como orquestrador, você tem que escutar tudo para ser um bom orquestrador, mesmo quando o arranjo não é seu. Você tem que escutar para poder entender os planos, entender onde estão as coisas principais, para poder usar e trabalhar com elas. E, quando você acompanha, você tem que ter um ouvido de quem está prestando atenção em tudo, realmente.

3) Na sua opinião, qual é o procedimento que um pianista deve seguir na montagem de uma peça com um cantor ou solista? Quais são os passos que ele tem de seguir? Qual a ordem dos fatores que ele tem de percorrer para montar uma peça com um cantor ou solista?

Quando existe um tempo hábil para isso, a primeira coisa que faço é tocar muito a música, para entender todas as “dobradiças” da peça, as intenções... Tudo isso fica mais claro quando você toca muito a peça. Até é uma coisa boa para

quem faz arranjo também: é tocar muito a música para você interiorizar o tema, para depois exteriorizar a sua visão dela. Quanto mais a gente toca, mais a gente sente as respirações, os fraseados, as estruturas, etc. Tocar muito ela para ter liberdade nela.

4) Qual seria, na sua opinião, a diferença entre o acompanhamento na música popular e na música erudita?

Na minha opinião, o acompanhamento na música erudita já vem pronto: o autor *já* escreveu uma série de coisas que ele quer que aconteça no acompanhamento, e você tem que seguir esse plano estabelecido pelo autor. Na música popular, mesmo quando você estabelece um plano a seguir, você tem a liberdade de sair fora dele – mesmo o próprio solista ou cantor sai desse plano estabelecido, e você “viaja” junto – e aí, ocorrem coisas inusitadas, às vezes. Essa é a grande diferença. Tem a ver com a liberdade de execução da música popular.

5) Qual é o papel do pianista neste tipo de prática musical?

Podem acontecer três coisas. Ele pode conduzir, pode ser conduzido e podem se conduzir – o que é muito bom quando acontece, quando existe intimidade e afinidade musical. Acabam entrando elementos até extramusicais, de afinidade entre as pessoas. Eu acho que, em alguns casos, algumas pessoas de personalidade forte – não que sejam fechadas – não conseguem, por vezes, simplesmente serem conduzidos, então você “gentilmente” cede a vez da condução.

6) Um acompanhamento pode se tornar um arranjo?

Pode sim. Com certeza. Quando você toca muito a música que você vai acompanhar, o acompanhamento vira um arranjo. Porque você passa por todo aquele processo que nós estávamos falando antes, de entender os meandros todos da música que você está trabalhando, aquela coisa toda. Neste caso, você acaba fazendo um arranjo mesmo. De tanto tocar, você fica com uma linha definida, embora você tenha todas aquelas liberdades de que falamos, mas a gente fica com uma linha de raciocínio um tanto quanto definida... o que é legal.

7) E você orquestra esse acompanhamento para virar um arranjo?

Talvez não o acompanhamento; eu orquestro a intenção do acompanhamento, aproveitando fraseados, desenvolvo a introdução quando posso, acabo explorando mais texturas sonoras no arranjo, quando tenho mais instrumentos para usar. O piano é um instrumento interessantíssimo, mas encontramos algumas limitações neste instrumento como, por exemplo, num crescendo. Numa orquestra, você pode pegar um naipe e fazer esse crescendo com mais intensidade e colorido. O que você faria com 5 mãos num piano, você pode fazer facilmente numa orquestração.

8) Você pode considerar o acompanhamento pianístico, em certos casos, uma redução de uma orquestra ou grupo instrumental?

Não, acho que o acompanhamento é uma coisa que tem vida própria. O piano é um instrumento muito rico, então acaba sendo um arranjo específico para ele, e não uma redução. Quando você tem um instrumento com tantas possibilidades de timbre, tem coisas que você pode fazer só naquele instrumento. Quando fazemos um acompanhamento bem transado, podemos considerar um arranjo, mas não uma redução para piano. É como pegar uma peça de Chopin e vê-la como uma redução. E não é.

9) Como criador de trilha sonora para cinema, tem algum paralelo entre trilha sonora e acompanhamento, no sentido de criação de climas e situações timbrísticas para um cantor ou solista?

Você faz um bom acompanhamento quando você é capaz de ouvir tudo. Na trilha sonora, além de ouvir tudo, música, diálogos, sonoplastia, você é capaz de ver. Você agrega aí um sentido a mais, um sentido até envolvente demais – chega a ser até perigoso. A visão acaba por suplantar o resto. Muitas vezes, você vai ao cinema, vê o filme e não lembra de um trecho de música. Porque aquilo fica realmente como uma coisa de fundo. No cinema, a música interage, ela não é bem um acompanhamento. Quando você conversa com o diretor do filme, às vezes você tem uma idéia de uma música para uma cena, por exemplo, uma rua tranqüila. Você faz a música para aquela cena de rua tranqüila e, quando você mostra para o diretor, ele fala: “Não, na tomada seguinte vai acontecer uma coisa estranha, então você tem que alertar fora da imagem que em breve alguma coisa vai acontecer”. Então você tem que começar a tratar fora da imagem, mexer com o sentido do espectador. Às vezes, acontece de estar “rolando o maior barraco” e o diretor não quer que você saliente aquilo porque “as coisas” vão se acertar em breve, numa próxima tomada... Então, de repente, você muda esta história. Então, a música para cinema interage e muda aquilo que você está vendo, mudando de acordo com o sentimento e a visão que o diretor quer. Você, como compositor, terá que fazer uma música que se torne agregada ao filme.

10) A letra da música ajuda na concepção do acompanhamento?

Sim, ela é muito importante. Numa harmonização, ou reharmonização – conforme o caso e a necessidade – é importante você ler a letra da música que você está trabalhando. Não que você vai tentar reforçar a letra, mas também para não cometer certos deslizes... e Uma vez, eu escutei um arranjo que mostra que

nem sempre vale a pena você tentar mostrar na música tudo aquilo que está na letra. Era um arranjo antigo, completamente “over”, completamente... Mas eu me lembro de um detalhe que numa hora que a letra falava de “estrelas no céu”, o arranjador colocou violinos no agudo fazendo *pizzicatos* no arranjo – *plim plim plim* – ou seja, uma coisa caricata, completamente over... Não precisava fazer isso, mostrar as estrelas musicalmente, sabe? A letra é importante para você estar dentro do clima da música, mas não fazer isso... Fazer o arranjo ao pé da letra tem limite né? O que precisamos sempre na música é bom senso.

11) Você ouve o tema original quando vai criar um acompanhamento para um solista ou cantor?

Eu procuro, primeiramente, ouvir o que o autor fez. Normalmente, eu trago alguns elementos que o autor fez... esses elementos são muito importantes. É o sentimento deles da peça em questão, sentimento de quem fez. Eu acho importante você ouvir. Quando você for mudar alguma coisa, você tem que fazê-lo com muito respeito – a não ser quando você quer fazer uma coisa para quebrar a estrutura mesmo – mas, normalmente, a gente faz um acompanhamento respeitando o que o autor fez.

12) Esse acompanhamento, ou arranjo pode ser considerado uma continuação do processo composicional da peça em questão?

Às vezes, você continua compondo pelo autor com esse tipo de procedimento musical. Tem países em que o arranjador é considerado parceiro do autor – naquele disco, naquela faixa, não na música do autor, mas sim naquele projeto. Me parece que na Alemanha e em outros países da Europa e Estados Unidos isso acontece com frequência.

13) Na sua concepção, tem alguma diferença em acompanhar voz feminina e masculina numa música?

A única diferença, a meu ver, é o timbre do solista. Tomar cuidado com as frequências (briga de frequências). Um barítono, você tomar cuidado em tocar nas regiões graves do instrumento, com uma soprano, tocar mais nas regiões médio-graves do instrumento, coisas assim... Nos dois casos, você pode estar tocando fora daquela região das vozes.

14) Na sua experiência como pianista acompanhador, você encontrou mais cantores ou solistas que conduziam ou que eram conduzidos por você?

A Nana – Nana Caymmi. Quando tocamos juntos... Ela tem um poder de dinâmica muito interessante, e quando ela toca com músicos que prestam a atenção nisso, a coisa ocorre sem ser uma condução; ocorre como uma conseqüência natural da interação dos dois. Em outras pessoas, eu vejo que elas não têm essa interação, essa atenção. Falo da Nana, porque é uma coisa que vivenciei e legal de se falar nessa pesquisa.

15) No caso da Nana, mesmo que você tenha planejado um certo tipo de acompanhamento, ele pode sofrer alterações de última hora, dependendo do tipo de interpretação que ela porventura escolher em cima da hora?

No caso da Nana, o que acontece muito na hora de tocar é a grande possibilidade de dinâmica que ela imprime na sua interpretação. E isso faz com que você mude o acento, mude a *levada*, mude seus contracantos em função da dinâmica dela na música... Isso acontece. Quando trabalhamos juntos, nós acabamos criando um plano de trabalho bem estruturado, uma “espinha dorsal” da

peça, muito bem definida, forte, onde por vezes você consegue pender para um lado, que você sabe que a “espinha” não vai quebrar, entende?

16) Na sua opinião, sua bagagem como músico, sua experiência musical adquirida através dos anos de trabalho interfere no seu tipo de acompanhamento pianístico?

Influencia. É isso que faz a maturidade musical do músico, conseqüentemente do acompanhamento pianístico que você está criando. Esse ganho de perspectivas sonoras que a gente acumula durante os anos de trabalho. Eu nunca trabalhei com a teoria da música, sempre trabalhei a música na prática, num âmbito concreto... Não quero saber da função de um acorde, quero saber se ele soa bem. Eu trabalho com a música neste sentido: quero escutar uma coisa que soe bem, essa é a minha procura sonora. Faço a harmonia ir para lá e para cá, mas ela está sempre ligada no que eu vou achar legal.

17) Quando você acompanha, você rearmoniza muito?

Às vezes, sim. Quando você harmoniza e consegue colocar uma coisa bonita, é legal. Não que eu faça duzentos acordes por compasso, acho que quando eles estão “espalhados”, eles ficam melhores... Quando eles não ficam trocando de lugar o tempo todo...

18) As resoluções harmônicas que você coloca no acompanhamento são de seu gosto particular, ou você procura uma resolução diferente, dependendo do cantor ou estilo que você está trabalhando?

Tem uma coisa que acontece com acompanhamento. Você vai fazer um acompanhamento para determinado cantor. Você se encontra com ele para

conversar, para decidir algumas coisas, determinar alguns caminhos e tal. Se você for fazer para outra pessoa, é outro acompanhamento, outro caminho. Você não faz um acompanhamento aqui que serve para outra pessoa ali; quando a gente faz acompanhamento, é para aquela pessoa em questão. É como se fosse um arranjo: se muda o cantor ou solista, muda o acompanhamento, a *levada*, a tonalidade, e isso interfere em toda a estrutura da sua *performance*. E quando você está tocando com uma certa pessoa, você sente coisas que com outras pessoas você não sente. Isso não é uma coisa difícil de a gente entender, é normal isso: você vai tocar com uma pessoa e ali tem o “barato” daquela pessoa – e com outras não “pinta” esse “barato”. Pode até acontecer de não ter nenhuma simpatia entre os dois e, aí, nada acontece.

19) Com relação ao tema que você fez com a Leny Andrade, como foi o processo de montagem daquele acompanhamento?

Ali, aconteceu o seguinte: nós havíamos tocado juntos há muitos anos atrás e naquele projeto nós nos reunimos e gravamos tudo em três dias, sem respirar. O Chediak estava com estúdio marcado e com pressa de gravar, e nós não pudemos fazer o trabalho com calma. Curto demais a Leny, mas foi um trabalho feito muito às pressas. Nenhuma das introduções foi pensada – nenhuma delas – e quando eu ouço o projeto novamente, isso me impressiona: nós estávamos dentro do estúdio e falávamos: “Vamos tocar essa música?” A gente se olhava e começava. Depois, quando eu ouvia o CD, eu falava: “Poxa, mas como pode ter saído essa *intro*? A gente nem teve tempo de passar...”.

20) Muitas das peças você já conhecia?

Várias das músicas que eu gravei ali eu não conhecia. Tinha ouvido, sabia qual era, mas não tinha tocado assim, acompanhando um cantor ou solista. Teve

alguns temas que eu dei uma lida para ver como era, aí a Leny dizia: “Meu tom não é esse – vamos ter que mudar”. Aí, a gente trocava de tom e pronto, vamos à luta.

21) E não houve pré-produção para os acompanhamentos?

Não. Entramos no estúdio gravando, não tinha tempo para isso. A gente falava: “Você conhece isso? Conhece aquela? E aquela outra?” Checávamos as tonalidades e gravávamos em seguida. Foi assim que foi feito.

22) Então não houve preparação da estrutura do arranjo (ou acompanhamento)?

Não. Foi quase que fazendo, se olhando, se checando e gravando... meio um processo natural. A meu ver, surgiram resoluções interessantes em algumas horas... Mas não é uma coisa que eu aconselho. Foi mais uma resultante da experiência de cada um do que um projeto planejado e inovador para mim ou para a Leny.

23) E como foi a parceria?

Foi uma troca muito boa. Ela é “puta véia”, ela tem muita experiência, foi uma delícia. Por que ali, os acompanhamentos eram instantâneos – não eram pensados – e a gente usava muito da intuição e da experiência de cada um para tocar cada peça: “Como é que a gente vai?” “Não sei... já foi.”

Entrevista com Gilson Peranzetta

1) Na sua concepção, o que é acompanhar?

Acompanhar, na verdade, é você embelezar uma coisa sem tomar para si. É como fazer um arranjo. Acompanhar é você embelezar a música sem tomar para si, porque tem um solista, um cantor, ou cantora. Você tem que fazer com que as coisas andem com a melodia, embelezando cada vez mais a melodia e não tomar para si esse acompanhamento como um solo. É você sacar sua função ali e desempenhá-la com assinatura.

2) Quais são as necessidades básicas de um pianista para ele acompanhar um solista, seja cantor ou cantora?

Ter um bom ouvido – prática esta muitas vezes desenvolvida tocando na noite, fazendo bailes ou tocando em grupos musicais diversos – e ter uma certa facilidade de trabalhar e levar as harmonias para outros caminhos, ou seja rearmonizar.

3) Do seu ponto de vista, quais são as diferenças do acompanhamento da música erudita e no acompanhamento da música popular?

Na música erudita, você vai ler o que o compositor escreveu, seguindo as normas que ele estabeleceu como acompanhamento, ou seja, as notas, as dinâmicas, etc. Na música popular, você tem mais liberdade: pode estabelecer essas normas, criando caminhos diferentes e possibilitando, até, ao colocar sua personalidade musical nessa *performance*, continuar o processo de composição

do autor. Isso é uma coisa maravilhosa, pois a música fica com as portas abertas para você se sentir à vontade. Na música erudita, você tem a linha que o compositor criou, variando de escola para escola quanto à *performance* e, na música popular, você tem o convite para continuar o processo de composição da peça.

4) Quais são os passos que você percorre para montar um acompanhamento?

Eu começo sempre fazendo uma introdução – é o que eu curto logo de primeira – e depois começar a trabalhar na harmonia, começar a trabalhar a assinatura na melodia que eu vou acompanhar – procuro trabalhar nessa assinatura musical. Porque a coisa mais difícil que existe é a pessoa ouvir o instrumentista e dizer: “Esse é o Gilson tocando, aquele é o Cristóvão, esse aqui é o César...”, sabe como é? Então, como primeiro passo, é fazer uma introdução e depois trabalhar a harmonia, para poder com isso você ter a sua assinatura na composição.

5) E essa assinatura tem a ver com a sua bagagem e experiência musical?

Com certeza. Com a minha bagagem, com aquilo que eu já ouvi, com aquilo que aprendi, com aquilo que gosto, com aquilo que sei que dá certo e com aquilo que sempre quis experimentar. Tudo isso faz parte da bagagem da gente, conseqüentemente, da nossa assinatura musical.

6) Você considera o acompanhamento um complemento, ou um diálogo?

Um diálogo. Eu acho que é um grande bate papo: você faz perguntas e respostas, estabelece uma conversa, a pergunta de um atíça a resposta do outro

que, por sua vez, provoca de novo outra pergunta do primeiro, e por aí vai... Um interage sempre com o outro e, dependendo do dia e do estado de cada um, essa conversa por tomar rumos muito diferenciados de um dia para outro. Acho que é por aí.

7) Particularmente, você gosta de estruturar o acompanhamento, ou você prefere fazer isso na hora, com o cantor ou com a cantora?

Eu gosto de trabalhar antes, principalmente a harmonia, sabe? Tenho o maior prazer em fazer isso, a não ser quando você é pego de surpresa em algum lugar em que você tem que tocar com alguém. Aí, você tem que se fazer valer da coisa auditiva. Às vezes você não conhece direito a música, ou você conhece, mas nunca trabalhou a harmonia, tem que ficar buscando a harmonia original, coisa e tal... Mas, tendo tempo para trabalhar, eu prefiro.

8) Do seu ponto de vista o seu acompanhamento é um arranjo?

Sim, com certeza. À medida que você vai fazendo as coisas, isso vai se tornando um arranjo de piano e voz.

9) Por exemplo: existe um arranjo de um tema para banda e você vai fazer um acompanhamento desse mesmo arranjo para piano e voz. Você considera essa versão de acompanhamento uma redução do arranjo para banda?

Se eu for fazer exatamente as mesmas intenções, levadas e estruturas do arranjo com banda, sim, seria uma redução da instrumentação, aglutinando as funções rítmicas e harmônicas do arranjo em questão.

10) Assim como a trilha sonora para um filme, você considera o acompanhamento uma trilha sonora da letra que está sendo cantada? Ele faz esse papel de criar um cenário para a letra do tema?

Se você consegue fazer um acompanhamento que tenha na parte harmônica um contracanto, uma outra melodia secundária atrás da linha melódica original, então, com certeza, a melodia principal pode ter vida própria, o piano terá sua melodia. Mas se é só de blocos e acordes – sem uma melodia de contracanto – aí, não.

11) A letra da música é elemento essencial para criar o arranjo ou o acompanhamento?

Ajuda muito. Uma vez, eu recebi uma encomenda de arranjo. Recebi uma melodia com cifra de um samba sem letra pra fazer o arranjo. A pessoa só cantava lalalala e eu fui fazer o arranjo. E eu fiz um arranjo assim, super feliz, em cima daquilo que eu estava ouvindo. Quando cheguei no estúdio, a letra era muito triste. Não tinha nada a ver o que tinha escrito com o que a pessoa cantava. Aí tive que refazer tudo em função da letra, porque a pessoa dizia coisas muito tristes e atrás rolava a maior festa... Ficou estranho, entendeu... Então a letra conduz a colocação da melodia, o ritmo, as harmonias, os grooves, o andamento, as dinâmicas do que você vai fazer. Senão, acontece o que aconteceu comigo: você faz uma coisa super feliz para uma letra muito triste. A melodia sozinha pode levar para um lado e a letra, para outro. Vira uma guerra.

12) Fale-me um pouco da reharmonização nos seus acompanhamentos.

Acho que reharmonização é uma arte que você tem que aprender, para depois esquecer tudo para poder se arrepiar. Porque senão é mixolídio aqui,

relativa ali, dominante da dominante lá, que escala é essa, quais são as notas desse acorde, que escala eu posso usar... Isso é matemática, não emocional. Então, a minha técnica de reharmonizar é ficar ouvindo a melodia que eu vou reharmonizar e fixar testando os acordes para descobrir os caminhos que eu posso ir. Mas “dois, quatro, seis”, tô por fora. Eu vou tocando, testando, experimentando caminhos e conduções, que acorde eu ponho, que acorde não dá... até achar aquele caminho que arrepiá. A sensação que dá é que também sou compositor dessa música, porque você vai entrando dentro da obra do compositor e acaba fazendo parte criativa dela. Tudo isso como parte do processo de embelezamento da música, porque ela é a estrela, somos só instrumentos, seja o cantor, o solista ou o acompanhador. Tem que tomar cuidado com o ego para não ocupar lugar que não é seu, pelo menos dentro da proposta de acompanhar um cantor. Tem que ver como está a melodia – tá certa? Tá legal pro cantor? Ele está a vontade?

13) Então, para você, acompanhamento arranjado acaba sendo a continuação do processo composicional desencadeado inicialmente pelo compositor?

Mas com toda a certeza! Eu acho que os arranjadores deveriam participar da peça como co-autores em muitos, muitos casos. Porque o arranjador faz uma introdução, faz uma ponte, uma impro, um final, reharmoniza... Eu tenho isso na minha cabeça: não adianta você tentar ser um grande arranjador sem ser compositor. Essas duas coisas têm que andar juntas. Naquele livro do Korsakov³², ele começa o prefácio falando isso. Lá, ele diz: “Eu posso ensinar um aluno a escrever para metais, fazer texturas com cordas, etc., mas a compor, ninguém ensina”. Às vezes, você tem que compor outra melodia – até várias melodias encadeadas entre si – e, você precisa ter algum conhecimento de composição para que isso realmente funcione.

³² RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai. Princípios de Orquestração . Buenos Aires. Ricordi Americana, 1946

14) Quando você vai acompanhar um cantor em determinada peça, você ouve a peça original antes de fazer a sua releitura? Mesmo você conhecendo o original?

Sim com certeza eu ouço. Ali sempre tem alguma informação nova que você pode usar no acompanhamento, ou até no arranjo. Quando você vai rearmonizar a harmonia original, te dá caminhos por onde fazer essa rearmonização. Eu acho que é sempre bom você estar “atenado” com o que o compositor escreveu e com suas idéias originais, que são úteis para você seguir ou não – mas conhecê-las é muito importante.

15) Na sua concepção, existe alguma diferença em acompanhar cantor e cantora? Você conduz da mesma forma ou tem uma diferença?

Não. Nunca observei isso, não... Eu vou pelo espírito da música e como ela interpreta, independente de ser cantor ou cantora – é assim que raciocino. Eu vou experimentando com o cantor ou cantora, vou sacando os caminhos e as interpretações que ele ou ela usam e vou criando o acompanhamento.

16) Na sua experiência em acompanhar, quem conduz mais, o cantor ou cantora, ou o pianista que está acompanhando?

Eu acho que você tem que entrar nesse mar com um bóia... e se deixar levar pela corrente. Quando você sentir que o cantor ou a cantora está querendo fazer uma *levada*, uma forma de interpretação, você vai junto. E em outros momentos, em que ele ou ela estiver mais tranqüilo, você pode propor levá-lo para outros cantos. Então, fica essa coisa de maré, que pode ir como também pode vir; é uma entrega a este movimento, é música de câmara. É ouvir e se fazer ouvir. É responder o que foi perguntado e perguntar para ser respondido.

17) A sua bagagem musical, seu gosto musical e sua formação musical influenciam diretamente seus acompanhamentos pianísticos?

Com certeza, com certeza – essa é a minha assinatura musical. Eu me lembro quando eu morei na Espanha, e minha professora me deixava estudar no piano da casa dela. Às vezes, eu sentia que ela estava ouvindo o que eu estava estudando e, às vezes, eu perguntava se ela estava gostando do que estava ouvindo. Ela respondeu: “Não me importa se você toca rápido, lento, forte, fraco; o que importa é que – quando eu chegar da rua e colocar a chave na porta, e eu ouvir o piano tocando –, eu diga ‘ah, esse é o Gilson que está tocando!’”. Enquanto você não conseguir isso, você não é nada – se você não tem identidade, você não é nada”. Eu fiquei tão chateado, que eu sumi de lá umas duas semanas. Depois disso, voltei e ela me disse: “Sabia que você ia voltar, é assim mesmo...”.

Para mim, essa busca dessa identidade tem que ser constante, de você tocar e as pessoas falarem: “Esse é o Jethor que está tocando, esse é o Peranzetta, esse é o César...”. Essa é a coisa bacana da música, senão vira Berklee – Berklee College of Music – todo mundo tocando igual.

18) Você se considera um *sideman*?

Eu, não... Não sou, não. Eu sempre me considero um solista, sempre me preparei para isso. Quando estou fazendo um trabalho de duo, como o trabalho que faço há muito tempo com Mauro Senise, ali são dois solistas dividindo no palco suas emoções. Ninguém ali está acompanhando ninguém. Para mim, um *sideman* está ali para apoiar o outro, mas não eu”. Uma vez, um produtor disse: “Vamos chamar o Gilson, pianista do Ivan Lins...”, daí, eu disse que não era pianista do Ivan Lins. Me preparei para ser um pianista. Adoro o Ivan, grande compositor, mas eu não sou o pianista do Ivan Lins. Esse é que é o problema, pois as pessoas depois de um tempo começam a dar títulos aos músicos. É a

mesma coisa falar: “Aquele é o Jether, pianista da Zizi”. Não. Ele é um músico dividindo o palco com aquela artista, então ele também é um artista. Como dizia minha professora: “Músicos, tem muitos – artistas é que tem poucos”. Então, essa é que tem que ser nossa lembrança constante.

19) Com relação ao trabalho com a Leny, como foi a montagem daquela faixa *Acontece*, do Cartola?

Fizemos o repertório com o Paulinho Albuquerque, escolhemos o repertório, ela veio aqui em casa. Nós tiramos os tons e, daí, eu fiquei com a música para trabalhar. Daí, começou aquele processo que te falei: peguei a música, comecei a ouvir: “aqui pode pôr isso, ali pode pôr aquilo, posso trocar esse acorde por esse, aquele por outro, introdução vai ser assim” – entendeu? Então, esse processo foi o que aconteceu e, especialmente, é o que eu mais gosto de fazer...

20) Daí, você levou o resultado de seu trabalho para o estúdio e gravou?

Daí, marquei com ela, fomos para o estúdio e gravamos.

21) Ela tinha alguma idéia já de como seria feito essa música? Ela passou alguma coisa para você ou simplesmente gravaram o que o você havia trabalhado na sua casa?

Quando ela fez comigo a passagem de tom em casa, ela já me deu cantando como iria ser o clima do *Acontece*, a *levada* e a interpretação.

22) Você conhecia a peça original?

Conhecia – eu tinha, para esse projeto, todas as músicas do Cartola aqui em casa, todas originais. E aí, fui trabalhando em cima e tal...

23) Então não houve um trabalho dos dois juntos?

Sim, no estúdio. Foi quando a gente se encontrou e adaptou o que havia preparado em casa para ela. Mexemos em algumas coisas, sim, isso é supernatural. Foi aí que nós dosamos os condimentos; uma adequação das idéias.

24) Aspectos externos – como estúdio, horário de gravação, produtor – algum desses elementos teve influência no resultado final do que vocês dois idealizaram?

Não, sem problemas. O Paulinho sempre foi um cara muito consciente. Ele sabia com quem ele trabalhava e sempre nos deixou à vontade, com confiança total no nosso trabalho.

25) Como é acompanhar a Leny ao piano?

A Leny é a nota que faltava no meu acorde. Ela é um instrumento. Eu faço o duo com o Mauro Senise, como te falei, e colocar a Leny para fazer os solos e as melodias é como se chamasse outro solista. Ela tem cabeça de músico. Ela sabe todas as manhas e artimanhas da música, para onde ela está te levando e a forma de como ela te passa as coisas, o que ela quer musicalmente, ela sabe tudo.

26) E vocês têm aquela proximidade musical que permite esse encontro se tornar um grande barato musical, em que os dois têm a liberdade de propor e de recusar coisas?

Sim, com certeza. Isso aí é o que é importante; sem isso, nada acontece.

27) Essa faixa que vocês fizeram de piano e voz pode ser um embrião de um arranjo de uma formação maior, ou ela foi concebida para ser piano e voz, somente?

Não, ela tem possibilidades, com certeza, de uma orquestração maior – sem dúvidas.

Entrevista com Leny Andrade

1) Leny, fale-me como foi que surgiu o projeto do CD *Nós*, com o César Camargo Mariano.

O *Nós* começou por causa de uma intervenção que o César fez num show em que nos apresentamos juntos na Espanha. Ele tocou primeiro com o Paulo Moura e com o Hélio Delmiro e depois eu me apresentei com a minha banda. Durante o meu show, o César permaneceu na coxia assistindo e depois do final da minha apresentação, o pessoal pediu algumas músicas a mais e aí eu percebi que o César estava fazendo um sinal para mim com o dedo na boca, assim, querendo entrar no palco. Comuniquei à platéia que o César estava querendo tocar comigo naquele instante – nunca havíamos tocado juntos. Como eu falo espanhol bem, foi muito fácil a minha comunicação com eles e o César entrou. Disse: “Me deu uma vontade de fazer um som...” Eu disse: “Maestro, fique à vontade.” Ele se sentou e perguntei o que poderíamos fazer. “Sabe de uma coisa, César, me lembrei de uma coisa que poderia ficar boa”. E a platéia ali, esperando a gente se acertar. Daí eu disse: “Vamos fazer aquela coisa bonita do Bororó:

*Esse corpo moreno,
Cheiroso e gostoso
Que você tem...”*

Ele perguntou: “Que tom que é?” Eu disse: “Eu acho que possa ser um Sol Maior.” Daí, ele me falou: “Tá bom, então vamos fazer”. Numa hora dessas, você fica com um temor, pelo fato de estarmos fazendo uma coisa que nunca foi feita, uma parceria, um diálogo onde nunca havíamos “conversado” música daquela forma e estávamos experimentando pela primeira vez em público. Mas, ao mesmo tempo, estávamos com um contentamento enorme, pois estávamos criando uma coisa nova ali, naquela hora – ia nascer uma história ali.

Cada vez que eu cantava “*Esse corpo moreno, cheiroso e gostoso que você tem...*”, ele tocava de um jeito, ele vinha de uma maneira e eu ia de outra maneira... Na hora que queria incendiar, que é a segunda parte da música:

Quando você me responde

Essas coisas com graça,

A vergonha se esconde

Porque se revela

A maldade da raça

são coisas fortes, para quem lê a letra. Porque hoje em dia, podemos considerar que tem 90% de cantores que realmente não falam o que tem que falar, não interpretam a letra, porque senão não ganham aquela grana, sei lá... Quando eu canto uma letra, ela precisa incendiar meus sentidos, precisa pegar fogo em mim. Seja o que for – seja pagode, seja rock, qualquer coisa –, tem que pegar fogo. Se eu não pegar fogo, eu não posso botar fogo nas pessoas. E o César vinha junto e incendiava junto comigo – era uma coisa muito vibrante. Daí em diante, percebi que o César tem uma coisa muito especial comigo no DVD – *Leny Andrade e César Camargo Mariano ao vivo*, da Universal Music (2005) - Isso está bem nítido em vários shows que fizemos, é uma coisa impressionante: ele vem comigo, ele respira com o cantor, às vezes, no pedal – coisa que eu percebi que você faz várias vezes com a Zizi Possi, né, Jether? – eu sei bem com quem que eu estou

falando, sabe como é que é? Sou apaixonada por você, nunca tocamos nada juntos, mas sou apaixonada pela sua sonoridade. Neste ponto você é bem parecido com César, porque você sente o solista, vem como ele, incendeia junto, pega fogo... e o César fazia isso comigo maravilhosamente bem.

Nessa parte de cantar e acompanhar, eu acho que os dois melhores acompanhadores que passaram por mim, em termos de piano e voz, eu nem sei dizer a você se foi o César Camargo Mariano ou se foi o João Carlos Coutinho – pianista que me acompanha nos meus últimos trabalhos. É uma coisa que se funde tanto... Começa, que existe uma diferença grande de repertório entre os dois. Tem o caso do Gilson Peranzzetta, que é uma outra história... Eu nunca fiz um projeto todo de piano e voz com o Gilson Peranzzetta. Tem, no CD do Cartola que gravamos juntos, uma faixa que se chama *Acontece*. Tem uma particularidade grande no meu canto: todas as minhas tonalidades são tiradas por mim, tudo eu digo que sim, ou que não. *Acontece* é aquela música do Cartola que foi feita por ele sozinho, e que fala:

*Esquece o nosso amor
Vê se esquece,
Porque tudo no mundo acontece,
E acontece que já não sei mais amar,
Vai sofrer vai chorar, e você não merece,
Mas isso acontece*

Então, quando eu passei a tonalidade para ele dessa música, que é muito grave, o Peranzzetta me falou por telefone: “Poxa vida, esse tom não está muito baixo para você, Leny? Tá lá no porão”. Eu falei: “Sabe o que é Peranzzetta, é para falar ‘vou fazer que canto’ e vou dizer a letra para as pessoas, porque ela é uma explicação dele – Cartola – para essa pessoa: ‘Se eu ainda pudesse fingir que te amo, ah se eu pudesse, mas não quero, não devo fazê-lo, isso não acontece’. Isso é uma conversa para se dizer em frente a mulher para quem ele estava querendo dar

essa explicação: ‘estou saindo for a porque não posso fingir uma coisa que estou sentindo’. Quando ele fala ‘esquece o nosso amor’, houve um amor ali, houve uma coisa ali. Então tudo o que eu canto eu entro na história do cara”.

2) Leny, e todas essas informações, sentimentos seus da letra – você passa tudo isso para o pianista que está te acompanhando?

Sim, passo todos esses sentimentos para que eles percebam o que vai acontecer comigo e a gente possa incendiar e emocionar juntos. Alguns músicos, às vezes, não entram fácil nessa viagem, é uma coisa muito sensível. Outros, entram sem eu falar, pois eles olham a letra e entendem as mesmas coisas que eu. O Gilson Peranzetta entra fácil sem eu falar – eu falei alguma coisa do *Acontece* e o resto do projeto ficou tudo na mão dele. Não falei nada: ele me mostrava, e eu adorava [risos].

3) E coincidiu com o que você sentia de cada música?

Sim, com tudo. Os andamentos, os participantes... tudo armado pelo Paulinho Albuquerque, que é um danado, tem um coração... Não toca um instrumento, não sabe de um dó, que diferença faz de uma clave, que a pauta, etc... nada, nunca ouviu falar nisso. Agora, tem um poder de produzir coisas incríveis. Produziu Fátima Guedes, Djavan – não Djavan de hoje – o Djavan lá do princípio, que tinha uma outra visão, uma outra condução do som dele; as primeiras coisas do Ivan Lins, talvez as coisas mais fortes do Ivan – tudo teve dedo do Paulinho Albuquerque. Para você ver que coisa incrível, música é isso... Aí, você se vê em frente a um arranjador com o poder que tem o Cristóvão Bastos e no entanto ele senta no piano e não me passa absolutamente nada, nada – ou eu cantava sozinha o CD que fizemos - *Antônio Carlos Jobim – Letra e Música – Leny Andrade e Cristóvão Bastos – Lumiar Discos 1995* - ou, realmente, se eu

fosse contar com o sentimento dele, que ele viesse atrás com um fósforo para acender minha gasolina, ele não ia tirar a caixa de fósforos do bolso, entende?

4) Então você usou o mesmo processo de colocar para os três pianistas em questão os seus sentimentos com relação às letras e eles responderam da forma deles?

Sim, e o que não correspondeu com meu sentimento foi o Cristóvão... Era uma obra complicada, dezesseis músicas do Tom Jobim. Reconheço que nesse projeto cometi uma falha: de cantar *Wave* em Dó . E não era em Dó, era em Si Bemol, mas tive que fazer em Dó, porque quando chegava naquela parte, “*é impossível ser feliz sozinho*”, a coisa ficava muito grave demais para mim. Faz muita diferença a tonalidade para mim – tem que ter cor, só tem um pianista tocando comigo, tem que ter várias cores, vários sentidos, uma coisa não pode ser igual a outra, não, gente, é um quadro, música é um quadro, já pensou você ir a uma exposição onde todos os quadros são amarelos? Você sai dali falando: “O que o cara tinha na cabeça?”... entendeu? Você tem que emocionar. Ou você toca emocionado, ou não tem por onde.

Me lembro bem que fiz com o pianista Leandro Braga que ficou bem na minha história – *Choro Bandido*, *songbook* Chico Buarque, Lumiar Discos, 1999. – Sou apaixonada por ele, adoro o Leandro – ele entra muito comigo, ele incendeia, do jeito que eu estava pensando... e ele vem junto, sabe como é que é? Só que ele não pega fogo do jeito que o João Carlos Coutinho pega, e do jeito que o César Camargo pega... Ele é um pouco mais para dentro, mas incendeia. Se eu falar: “Bota fogo ai!!!”, ele bota. É muito bonito, é mágico e muito difícil – para se fazer um bom espetáculo de piano e voz, é muito difícil... é mágico. Ou vai existir uma entrega total e absoluta, ou não acontece. O pianista que está tocando comigo não pode se distrair, pensar em outras coisas a não ser o que acontece ali, naquele lugar, naquela hora, entende? Aliás, isso é com todos os grupos que

eu trabalho: o bom músico faz diferença. Existem músicos e músicos – muita gente pensa que não, mas é bem assim.

5) Ontem no show que você fez no Sesc Vila Mariana, você e o João tocaram um tema do Tom chamado *Por Causa de Você*, em que vocês não se olharam nenhum momento, mas estavam completamente integrados e juntos. Conte-me um pouco dessa experiência com essa música, para ela chegar a esse ponto de maturidade.

Aquele amadurecimento que você viu ontem custou um pouquinho, foi só ele se libertar de alguns caminhos ali e entrar junto comigo com a minha maneira de dizer. Porque a coisa toda foi iniciada enquanto o Tom estava vivo e, naquele momento ali³³ de cantar essa letra da Dolores, eu canto para ele – o Tom. As primeiras frases me facilitam para eu cantar para ele:

*Ah, você está vendo só,
Do jeito que eu fiquei
E que tudo ficou,
Uma tristeza tão grande
Nas coisas mais simples
Que você tocou.
A nossa casa, querido,
Já estava acostumada aguardando você
As flores na janela sorriam,
Cantavam por causa de você...*

Eu fico arrepiada toda vez que me lembro daquele instante.

³³ A Leny aqui se refere à missa de sétimo dia do falecimento de Tom Jobim, em que ela cantou esse arranjo com o pianista João Carlos Coutinho numa igreja em Nova York, em 1994. Foi ali que os dois finalizaram a concepção do arranjo de piano e voz dessa música.

*Olha meu bem nunca mais
Nos deixe por favor
Sonho a Vida, o sonho
Nós somos o amor
Entre meu bem
Por favor não deixe o mundo mal
Lhe levar outra vez
Me abrace simplesmente
Não fale, não lembre
Não chore meu bem.*

Entende? Eu não sou compositora, e eu sei bem por que eu não sou compositora, porque o que eu canto tem um nível tão bom, que eu não posso fazer isso com a música, correr o risco de fazer uma coisa que não fosse considerada por mim bom, muito bom... Eu canto letristas incríveis.

6) Leny, independe do instrumento (piano, ou violão, como é o caso do Romero Lubambo)? É a pessoa que, digamos, “faz a coisa acontecer”?

É, porque tanto nas coisas lentas, como nas coisas rápidas, é perceptível que o *jazz* anda ali pela área, tá ali envolvido – no tipo de acorde, tipo de informação... E esse *jazz* faz com que o músico se coloque, não fique escondido atrás da estante, e este posicionamento é muito importante para mim. Eu sempre peço um “ambiente de som” – esse ambiente é o cara. Isso é que me deixa feliz: estar em contato com esse “ambiente de som”, que pode ser feito por uma pessoa, ou por dez.

7) E esse “ambiente” você direciona para ele, já vem com ele na cabeça, espera o músico propor, ou tudo isso junto?

Eu chego aberta à proposta deles e nós vamos nos acertando. Por exemplo, quando tem muita letra para falar eu digo: “Não dá para se fazer entender”, ou “está ‘frapê’ demais”, “preciso de mais uma quentura aqui”, porque tem que acontecer alguma coisa. Fiz isso com o César – ele é uma coisa impressionante – a humildade do César diante do cantor que ele está acompanhando, pelo amor de Deus, é uma coisa impressionante. E eu tenho esse estilo invocado. Encontrar um pianista que entenda isso é complicado. Se for suingar, tem que suingar. Tem determinados trabalhos que fiz na noite, que contaram muito para tudo o que trago hoje em dia para o palco. Eu trabalhei com seis duplas – piano e contrabaixo – num lugar chamado Chico’s Bar durante dois anos e dois meses. E, nesse tempo, apareceram lá para tocar Luís Eça, Cidinho, Luís Alves, Paulo do Espírito Santo (irmão do Arismar do Espírito Santo), Ricardo do Canto, Edson Frederico, Luis Carlos Vinhas... E a minha experiência de estar com eles é uma coisa que entrou em mim e me acrescenta até hoje como cantora. O Vinhas tinha uma noção rítmica impressionante, não tinha uma lance de harmonia tão forte, não era o forte dele, não era muito de se entregar harmonicamente. Ele era mais no “vamos nessa e ao sucesso!”. O Vinhas foi um dos poucos pianistas que eu vi tocando samba enredo no piano, tocando mesmo, dando conta do recado. Era impressionante, uma “suingueira”, um negócio fora do comum. O João Carlos Coutinho – o pianista que me acompanha há anos – tem muito desse suingue todo do Vinhas. Os músicos e a noite sempre me trouxeram muita coisa boa. É muito bom contar com a entrega, a parceria de grandes pianistas como estes que citei. Isso para mim foi e é uma coisa fantástica. Por que o piano é bravo, né, meu filho? Ele é tão bravo, que quando comecei a cantar, eu disse: “*Peraí*, quero ficar um pouco mais à vontade. Eu não vou ficar horas

discutindo com você, olhando para seu teclado; eu vou é cantar, isso sim! Dá licença”.

Revista Backstage – ano 01 nº 105 - Ago/2003 – Autora: Maria Fortuna

“Sideman é o músico que dá suporte ao artista, a pessoa especializada em acompanhar solistas dos mais diversos estilos em gravações e, na maioria das vezes, faz os arranjos das músicas. Em alguns países, esse termo traduz-se no músico que não desenvolve trabalho próprio, ele interpreta o outro.” (Maria Fortuna).

“O Sideman é pau para qualquer obra, sabe ler música, não tem estilo específico, e serve como suporte ao artista. Quando ele tem um estilo, ele deixa de ser um sideman, especializado em acompanhar.” (César Camargo Mariano)

“O cachê e a postura profissional de um sideman são diferenciados do artista principal pelo fato de não ter tanto destaque quanto ele.” (César Camargo Mariano)

“O sideman é o músico, arranjador, maestro que acompanha e que possui um status elevado de profissional de apoio para o artista... é o braço direito do solista. Isso não quer dizer que ele não possa ser um artista também, Mas, enquanto ele esta trabalhando nessa função, sua obrigação é atender aos desejos e expectativas do artista que o contratou. Ele faz a música acontecer usando todo o seu know-how mas de acordo com o solista.” (Luciano Alves).

“O Sideman dever além de acompanhar, estimular a criatividade do solista.” (Tomás Improta)

“A diferença entre ser um sideman e um músico com trabalho próprio é que o primeiro coloca em prática a proposta musical do outro artista, sendo um suporte para o mesmo.” (Luciano Alves).

“Mais cedo ou mais tarde, o sideman vai ter a necessidade de desenvolver um trabalho solo – se ele for criativo o bastante.”(Tomas Improta)

“A prática do sideman é prática fundamental para qualquer músico – existe uma fase em que é importante acompanhar vários artistas em vários contextos e estilos musicais, mas em algum momento é importante que o músico procure sua própria linguagem musical.” (Claudio Dauelsberg)

“Para alguns, combinar as duas coisas seria uma forma ideal, tanto artística, como financeiramente – Interagir em diversos ambientes musicais traz um enriquecimento musical muito grande. Acredito que atuar em diversos segmentos possibilita uma rotatividade maior de trabalho e, com isso, o músico gera mais entradas, tendo mais possibilidade de escapar dos períodos em que não aparecem trabalhos.”(Claudio Dauelsberg)

“Pode-se viver a vida inteira como sideman e ser realizado como eu, com muito orgulho e honra. Considero acompanhar uma arte à parte, que depende de muito trabalho. Saber fazer uma cama, amparar e fazer com que o artista possa mostrar sua arte tranquilamente... Isso é um dom.” (César Camargo Mariano)

“Boa parte do sucesso que o artista alcança também se deve ao músico que está ali no escuro.”(César Camargo Mariano)

“Orquestrar, arranjar, proporcionar elementos para o artista seguir e saber que a música aconteceu por causa do seu trabalho é fascinante.” (César Camargo Mariano).

“Em alguns países o arranjador é considerado co-autor da obra e existem órgãos que recolhem os direitos sobre esta obra, mas isso está longe de acontecer no Brasil.” (César Camargo Mariano)

“O tecladista deve fazer os baixos e harmonia e, nos espaços, preencher com contracantos que não chamem a atenção. É preciso conhecer os acordes e todas as suas inversões, e ter noções de improvisação para tecer contracantos ao invés de ficar tocando arpejos nos espaços.”(Tomas Improta)

“No acompanhamento do piano, o músico tem que estudar os ritmos para a mão esquerda para ter firmeza nos saltos dos baixos.” (Tomas Improta)

“Quando o tecladista esta tocando com banda, um erro ali outro aqui até passa, mas se o acompanhamento for só de piano, qualquer esbarrão é facilmente perceptível. É necessário um estudo de harmonia e um bom desenvolvimento da técnica para que o acompanhamento não fique de ‘barzinho’.” (Tomas Improta)

“Tem que se ter perseverança, pois não é fácil ficar fazendo acorde após acorde... há uma ciência... por isso alguns músicos se destacam – estilo, sonoridade, técnica diferenciada, além de uma postura séria diante da profissão – e são bem remunerados. A soma desses fatores é que determina se ele é mesmo um sideman.” (César Camargo Mariano)

“Ser acompanhante não significa ficar displicente, colocar uma partitura na frente. O profissional de qualidade pega a parte e decora, ensaia bastante, percebe a intenção do espetáculo, tira a parte e toca olhando para o público. Esta é a arte de acompanhar. Assim se consegue respeitabilidade em estúdios, shows e trabalhos com produtores.” (César Camargo Mariano)

“Tem que saber a que horas o cantor está respirando e cada cantor interpreta de uma maneira diferente, é preciso trabalhar em função do intérprete, ter conhecimento e humildade de fazer a escada para aquele cara brilhar.” (César Camargo Mariano)

“O jardineiro planta a rosa e não precisa ficar ao lado dela para todos saberem que ele a plantou. Quando ela cresce e fica linda, está implícito que foi bem plantada.” (César Camargo Mariano)

“Acompanhar é uma atividade que proporciona um aprendizado mútuo. Os artistas que somente pagam para usar um sideman nem merecem comentários.” (Luciano Alves)

Entrevista com amigos e colegas

CLAUDIO NUCCI, cantor, violonista e compositor

“Acompanhamento é complementar uma melodia com qualquer estética coerente, seja ela qual for, com liberdade rítmica e harmônica, mas de comum acordo com a intenção da interpretação e, importantíssimo: sem atrapalhar a compreensão dessa melodia, nem ditar o ritmo e o andamento; apenas acompanhando o andamento que o solista (mesmo que seja você próprio) determina, para o solo não ficar “correndo atrás” da base.”

RUBENS MALPICA, cantor

“Olá Jether. Tentarei passar algumas impressões sob o ponto de vista do cantor popular, já que, no âmbito da música erudita, na execução de árias e canções, acompanhante e solista ficam mais presos a dinâmicas, andamentos e interpretações muitas vezes expressos na partitura.

A música popular, cuja execução quase nunca se atém (por não ter essa obrigação) à forma da composição original, seja em tom, andamento, forma, harmonia e até melodia, proporciona um bom número de prazeres e desastres.

Na minha opinião, as únicas regras que valem para todos os gêneros de música (seja a canção simples, como uma balada romântica, ou a música brasileira mais sofisticada e o *jazz* em todas as suas vertentes) são: definir tom, andamento, introdução (se for o caso) e, no primeiro *chorus*, ser simples harmonicamente, óbvio no andamento e ouvir atentamente o cantor para saber até onde ele pode chegar. A partir daí, poderá estimulá-lo com sugestões harmônicas e diálogos

musicais, ou resignar-se ao óbvio até o final da execução. O acompanhante deve agir dessa forma profissionalmente, por ter ensaiado anteriormente e estar ganhando para isso, ou por bom senso, caso seja uma sessão de improviso.”

RICARDO FREIRE, músico

Prazer poder contribuir de alguma forma na tua pesquisa. O pouco que conheço do teu trabalho (que desenvolves junto com a Zizi) sempre conquistou meu respeito e admiração.

Bom, quando falaste em acompanhamento, pensei em duas analogias para definir:

CASAMENTO e FRESCOBOL. É isso mesmo, frescobol. Casamento exige intimidade (profissional) com quem se está convivendo (trabalhando). Saber as virtudes e as dificuldades do outro. Estar fechado na mesma idéia, buscando os mesmos objetivos. Casamento exige comunicação, e isto é fundamental numa parceria de artista e acompanhante. Quanto ao frescobol, diferente do tênis, este jogo de praia nos dá uma ótima dica dentro do casamento. Obriga a jogar a favor do outro. O objetivo é que o outro acerte. Este tipo de parceria gera um acompanhamento saudável, que leva o artista e o acompanhante a um grau de entendimento, cumplicidade e confiança. Qualquer jogada, improviso ou dificuldade, é bela, plástica e sinceramente resolvida com arte. Torna um prazer para quem joga e para quem assiste. Para mim, acompanhar um artista, uma banda ou orquestra é assim. Exige competência e consciência do papel de cada um, sensibilidade e comunicação, humildade e intimidade com a pausa para saber a hora de entrar e sair de cena, bem como, a convicção de que todos estamos neste palco, mas o grande artista é a música. E é a ela que devemos dar toda a nossa contribuição, individualmente e como grupo.

PETER KNOBLAUCH, tecladista

“Eu acho que acompanhamento, como a palavra já diz, é estar junto e tocar na mesma sintonia, de sentimento, de harmonia, sem querer ser mais ou menos que o solista. Ambos têm a mesma importância e ambos devem formar um. Embora toquem instrumentos diferentes, o tom da música é um só. As notas musicais são únicas mas, em conjunto, falam um sentimento.”

MARCOS ROMERA, pianista

“(…) conversando com alguns músicos ‘das antigas’ (Théo de Barros, Edmundo Villani…), reparei que eles usam o termo ‘voz de acompanhamento’. Legal, pensar em acompanhamento como voz, também – tipo contraponto de textura. Então... conversando com o Tuca (Amilson Godoy) ele me relatou uma experiência realizada na saída de um show do Roberto Carlos. As pessoas eram questionadas – e tinham de responder em porcentagem – qual a importância da orquestra que acompanhava o ‘Rei’. Ele me contou que 85% foi a resposta mais frequente. Com certeza, ele deve ter mais detalhes sobre essa pesquisa, só me lembrei dessa por hora... Acompanhar, para mim, é como adoçar o cafezinho: cada um tem sua medida. Mas café doce demais, ninguém quer tomar de novo – eheheh. Sempre que estou tocando (acompanhando), me imagino jogando bola com 70 anos, aliás jogando de volante, ou meio-campista aposentado, procuro tocar mais a bola, jogar mais simples, jogar mais com a cabeça, porque o gol (de bicicleta ou de canela) é de quem está solando... Que mais?... Sei lá, acompanhar

é aquilo que o índio faz antes de entrar na floresta: ele ouve, ouve, ouve e só depois entra. Acompanhar é ouvir a floresta – ehehehe.”

CLAUDIO GOLDMAN, cantor

“Oi Jether, *prá* mim, o acompanhante tem que ser um artista flexível, atento, pronto a acompanhar (como bem diz o nome) o solista nas suas variações de tempo, intensidade, intenção... e ser, ao mesmo, tempo muito técnico e muito criativo, acrescentando algo que só ele poderia colocar na apresentação – parte fundamental no resultado artístico. Quando sou acompanhado, preciso deste tipo de profissional, o qual às vezes coloco à prova, fazendo mudanças de repertório, de formas e de tonalidades na última hora... Quando (raramente) acompanho, me sinto ótimo, percebo que contribuo bastante para o resultado do solista!”

RICARDO R. MARCELLO, pianista e professor

“Acompanhar é criar o pano de fundo que evidencia a parte ‘mais visível’ do espetáculo. Fazendo uma comparação com o teatro, é como se o solista fosse o ator principal e o acompanhador fosse o palco, o cenário, a iluminação, a trilha sonora e os atores coadjuvantes. Cada um tem o seu papel, sua função, mas devem se entrelaçar para formar um produto final homogêneo e indivisível. O músico que se propõe a acompanhar um solista ou cantor deve ter qualidades como sensibilidade musical, domínio do instrumento e flexibilidade. Sensibilidade para captar as emoções que estão por trás de uma melodia (e de seus respectivos versos, no caso de uma canção); domínio para abstrair essas emoções e

transformá-las em sons; e flexibilidade para modificar, acrescentar ou excluir idéias musicais que servirão de suporte ao solista. Existe um lado psicológico na arte de acompanhar. Trata-se dos laços empáticos entre acompanhador e solista. Uma vez, iniciei um projeto musical ao lado de uma cantora, mas desisti logo nas primeiras semanas de ensaio. Faltava mais amizade, mais diálogo entre nós. Eu sentia como se aqueles ensaios fossem uma obrigação semanal. Eram frios e intragáveis. É muito importante, dessa forma, haver um clima amistoso entre ambos. Em programação neurolingüística (PNL), isso se chama *'rapport'*. Quando há essa sensação de sintonia e interação, as idéias musicais brotam com mais facilidade. Um entende as 'deixas' do outro e as duas metades se fundem para formar uma única arte, uma única música.”

HOMERO BARONI, cantor

“Eu, na minha humilde opinião, acho que um bom acompanhador deve ter um bom *feeling* para improvisação ao vivo, uma boa percepção de dinâmica (tipo não passar por cima do cantor na hora que não deve...), bom senso de ritmo (visto que não existe instrumento percussivo para ajudar a marcar o tempo, no caso de um pianista ou violonista) e ter uma boa técnica de harmonização para compensar a falta dos outros instrumentos.”

CARLOS ROSA, pianista e produtor

“Tenho visto muitos músicos trabalharem com minha esposa Vera, e não agradarem a ela, pois não se concentram na função de acompanhantes e acabam

por cruzar notas, escalas, fraseados com a melodia, atrapalhando a concentração e a liberdade de interpretação da mesma, sobrecarregando a música, que deveria ter uma unidade entre os dois, cantor e acompanhante. Um acompanhante, para mim, tanto como cantor ou como guitarrista e violonista, tem que ter simplicidade, criatividade e maturidade para somar seu instrumento e torná-lo parte indispensável da interpretação do cantor.”

MARGARETH REALI, cantora

“Para mim, um bom acompanhador (para piano e voz ou violão e voz) é aquele que sabe seguir a interpretação de acordo com a dinâmica do cantor e nunca ‘à frente’ dele e também sabe ‘economizar’ acordes para trabalhar aspectos sutis como respiração, gestualidade e notas, extensas ou curtas, para intensificar o sentido da letra articulada.

Os maiores acompanhadores do Brasil, para mim, são Wagner Tiso, Cristóvão Bastos, Kiko Continentino e Jether Garotti Jr (Piano), e Chico Saraiva, Paulo Bellinati e Natan Marques (Violão).

Dentre esses músicos, só não fui acompanhada por Wagner Tiso e Paulo Bellinati.”

ANA MARIA RAMOS DE OLIVEIRA, pianista

“Para mim, como você mesmo disse, acompanhar é uma grande arte, quase mais difícil que ser solista. É necessário muito conhecimento, não só da parte solo, como da técnica do instrumento a ser acompanhado, além de muito

desprendimento do ego. Já ouvi que, por exemplo, na Rússia e na Polônia, acompanhadores têm em seu currículo a obrigatoriedade de aprender violino e/ou outros instrumentos, justamente para ter uma noção melhor da técnica de cada um. Acho que é muito mais difícil encontrar um grande acompanhador do que um grande solista. Já tive experiências frustrantes tanto no Brasil quanto na Europa, assim como boas experiências, também. Vale a pena lembrar, por outro lado – não sei se foge do seu tema –, mas que, por exemplo, as sonatas de Beethoven, assim como as de Brahms para violino e piano, não são para violino e piano e sim, para piano e violino, o que já muda o enfoque da obra sendo, nestes casos, o violino o acompanhador, e não o piano.”

ANDREA MARQUEE, cantora

“A voz é um instrumento que se completa junto a outro, emitimos uma nota por vez, então, espero que um pianista ou violonista, por exemplo, seja generoso com seu conhecimento, nem simplificando, nem dificultando: apenas contribuindo para o som. Espero que ele preencha inteligentemente minhas pausas e acentos, espero ouvir suas influências e sua personalidade própria, gosto de achar que o instrumentista esteja trabalhando para o som e não ME acompanhando. Gosto que o músico proponha idéias musicais, mas me ouça como o faria com outro instrumentista. Tocar requer cumplicidade: numa formação piano e voz, ou piano e violão, por exemplo, fazemos um *pas-de-deux*. No fundo, na maior parte das vezes, sinto como se o músico estivesse me conduzindo, não acompanhando, não sei se é clara a diferença. E, numa formação maior, o que vale é o conjunto – mais uma vez, na maior parte das vezes, é o arranjo ou a produção musical conjunta que me conduz.”

CAMILO CARRARA, violonista

“Caracterizado como suporte harmônico e rítmico para a melodia principal, o acompanhamento na música popular exige um diálogo criativo entre o músico acompanhante, o compositor e o solista, cabendo ao intérprete-acompanhante tomar uma série de decisões técnicas e estéticas para a execução de sua parte na música.”

ARTURO DINARDO, pianista

“Acompanhar alguém cantando não é apenas colocar a harmonia junto com a linha de baixo e esperar que o cantor execute o resto. Antes de tudo, deve-se respeitar os caminhos que o cantor seguirá, conduzindo-o à perfeita execução musical. Quem acompanha deve ditar o andamento, os elementos de dinâmica, transmitir a alma da música ao cantor, através de uma harmonização que melhor se adapte à capacidade vocal do intérprete e, o mais importante, fazer com que a voz seja percebida ao público, sem sobrepor o instrumento à percepção auditiva. Apesar de procurar tornar cada execução exclusiva, procuro sempre equilibrar os componentes musicais da mesma maneira. Sei que cada intérprete interage de forma diferente à um mesmo arranjo, por isso, a capacidade de adaptação ao intérprete é uma característica que deve fazer parte das habilidades de quem acompanha.”

ANEXO 2 – TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES

LP "Terra Brasilis"[36.138/9]
WEA, Brasil, p1980. Faixa 9.

Você vai ver

Autor: Antonio Carlos Jobim/Ana Jobim
Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

B m7(b5) B \flat m(11) A m7 A \flat 7(13)

5 D \flat 7+ G \flat 7+(#11) F7+ G \flat 7(#11)

Vo-ce vai ver

A1 e A2

9 F7+ B m7(b5) E7

bou Vo - cê vai im - plo - rar vai pe - dir pra vol - tar eeu
E brin - cou com as coi - sas mais sé - rias queeu fiz Quan -

13 E \flat 7+ D7 \flat D7

vou di - zer Des - sa vez não vai dar
doeu ten - tei Com vo - cê ser fe - liz

17 G m7 C7(9) F7+ 1.

Eu fui gos - tar de vo - cê Dei ca - ri nho a - mor pra va - ler
E - ra tão for - teai - lu - são Que pren - - - - -

Você vai ver - versão original - Tom Jobim

21 B m7(b5) E7 A7+ A^b7+ G m7 G^b7(#11)

Dei tan toa mor mas vo cê que-ri - a só pra - zer Vo-cê som-bou

25 A m7 D7(9) G7(13) G m7 C7

2. B

di-a o meu co-ra ção Vo-cê ma - tou ai-lu-são Li-ber - tou meu co - ra-ção

29 A7(13) A7(b13) A m7 D7(b9) G7(13) G m7

Ho - jeé vo - cê que vai ter que cho - rar Vo-cê vai ver

Coda Instrumental

33 B m7(b5) B^bm6(11) A m7 A^b7(13)

Ho - jeé vo - cê que vai ter que cho - rar Vo-cê vai ver

37 D^b7 G^b7+(#11) F7+

Você vai Ver

LP "Terra Brasilis"[36.138/9]
WEA, Brasil, p1980. Faixa 9.

Análise Harmônica

Autor: Antonio Carlos Jobim/Ana Jobim
Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

B m7(b5) B^bm(11) A m7

IIIm7(b5)/III bIIIm(11)/bIII IIIm7/II

tonicização

4 A^b7(13) D^b7+ G^b7+ F7+

bIII7(13) bVI7+ bII7+ I7+

V7 I7+ IV7+

A1 e A2

8 G^b7(#11) F7+ B m7(b5)

SubV7(#11) I 7+ IIIm7(b5)/III

12 E7 E^b7+ D74

V7/III bVII7+ V74/II

SubV7/bVII
(Bb7)

Você vai ver - Tom Jobim - Análise Harmônica

16 D7 G m7 C7(9) F7+ 1.

V7/II ———— II m7 V7(9) ———— I 7+

I7+

20 B m7(b5) E7 A7+ A b7+ tonicização

II m7(b5)/III V7/III ———— III 7+ bIII 7+
V7 ———— I 7+

24 G m7 G b7(#11) A m7 D79 2. B

II m7 SubV7 (C7) ———— II m7/II V79/II ————

27 G7(13) G m7 C79 A7(13) A7(b13) A m7 D7(b9)

V7/V ———— II m7 V79 ———— V7/VI V7(b13)/VI — II m7/II V7/II ————

31 G7(13) G m7 C79 B m7(b5) B b m6(11) Coda Instrumental

V7/V ———— II m7 V79 ———— II m7(b5)/III bII m6(11)/bIII

Você vai ver - Tom Jobim - Análise Harmônica

tonicização

35	Am7	Ab7(13)	Db7+	Gb7+
	IIIm7/II	bIII7(13) ———	bVI7+ ———	bII7+
		V7I3 ———	I7+	IV7+

39	F7+		
	I7+		

Você Vai Ver

Cantora: Leny Andrade
Pianista: Cristóvão Bastos
Arranjo: Cristóvão Bastos
LP "Antônio Carlos Jobim -
Letra & Música - Leny Andrade e
Cristóvão Bastos.
[LD-06/95]: Lumiar Discos, p1995.
Brasil. Faixa 6.

Autor: Antonio Carlos Jobim/Ana Jobim
Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

The musical score is divided into two systems. The first system, labeled 'Piano', shows an instrumental introduction in 2/4 time. It begins with a **Rubato** marking and a D_9^6 chord. The melody in the right hand features a triplet of eighth notes. The second system, labeled 'Voz' and 'Pno.', continues in 2/4 time. The vocal line starts with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a $Gm79$ chord and features triplet markings in both hands. The lyrics 'Vo - ce vai' are written under the vocal line.

Você Vai Ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos

7 A1 D⁶ G[#]m7(b5) C[#]7(b9) C[#]7

Voz

ver vo-cê vai im-plo-rar _____ me pe dir pr vol tar _____ eeu vou

Pno.

11 C⁶ C7+ A/E B7

Voz

di-zer Des-sa vez não vai dar _____

Pno.

15 Em7+ Em7 A74 A74(b9) F[#]m79

Voz

Eu fui gos-tar de vo-cê _____ Dei ca - ri - nho a - mor pra va -

Pno.

Você Vai Ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos

18 Bm7⁹ B m/A G#m7(b⁵) C#7⁹

Voz

- ler Dei tan-toa-mor mas vo-cê que-ria-a

Pno.

21 F#⁶₉ F⁶₉ E⁶₉ A7¹³ 3 A2 D7+

Voz

só pra-zer Vo-cê zom-bou

Pno.

24 G#m7(b⁵) C#7(b⁹)

Voz

E brin cou com as coi - sas mais sé-rias que eu fiz — Quan-

Pno.

Você Vai Ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos

27 C7+ B74(b9)

Voz

doeu ³ten - tei Com vo - cê ser fe - liz

Pno.

30 B7(b9) Em79 A74 A74(b9)

Voz

Era tão for - tea i - lu - são

Pno.

33 F#m79 B74(b9) B7(b9) B E713 E7(b13)

Voz

Que pren - di - a o meu ³co - ra - ção Vo - cê ma - tou ai - lu - são

Pno.

Você Vai Ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos

36 A713 A713/G F#7 B74(b9)

Voz

Li-ber-tou meu co-ra - ção Ho - jeé vo-

Pno.

39 E713 A74(b9)

Voz

cê que vai ter de cho - rar Vo - cê vai

Pno.

41

Voz

ver

Improviso de piano A1

Pno.

Você Vai Ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos

54

Voz

Pno.

Vo - cê

Detailed description: This system contains measures 54, 55, and 56. The vocal line (Voz) has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 54 has a whole rest. Measure 55 has a whole rest. Measure 56 starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes: G5, A5, B5. The piano accompaniment (Pno.) has a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked in measure 56.

57

Voz

A2 D7+ G#m711

zom - bou E brin - cou com as coi - sas mais sé - rias

Pno.

Detailed description: This system contains measures 57, 58, and 59. The vocal line (Voz) has a treble clef and a key signature of two sharps. Measure 57 starts with a quarter note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). The lyrics "zom - bou" are under the first two notes. Measure 58 has a quarter note D5, followed by a quarter note E5, and a quarter note F#5. The lyrics "E brin - cou com as coi -" are under these notes. Measure 59 has a quarter note G5, followed by a quarter note A5, and a quarter note B5. The lyrics "sas mais sé - rias" are under these notes. The piano accompaniment (Pno.) has a grand staff. It features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked in measure 57.

60

Voz

C#7(#11) C#7 C7+

queeu fiz ____ Quan - doeu ten - tei ____ Com vo - cê ser fe - liz

Pno.

Detailed description: This system contains measures 60, 61, and 62. The vocal line (Voz) has a treble clef and a key signature of two sharps. Measure 60 has a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics "queeu fiz ____" are under these notes. Measure 61 has a quarter note C5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. The lyrics "Quan - doeu ten - tei ____" are under these notes. Measure 62 has a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The lyrics "Com vo - cê ser fe - liz" are under these notes. The piano accompaniment (Pno.) has a grand staff. It features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked in measure 60.

Você Vai Ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos

63 F#m7 B7(b9) B7(b9b13) Em7

Voz

E - ra tão for - trai - lu -

Pno.

66 A74 A/G F#m79 B7(b913) B7(b9b13)

Voz

são Que pren - di - a o meu co - ra - ção Vo - cê ma -

Pno.

B estendido

69 E79 A74 A7/G F#713 F#7(b13)

Voz

tou ai - lu - são Li - ber - tou meu co - ra - çã - ão

Pno.

Você Vai Ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos

72 B74 B7(b9) E713 E7(b13) A74 A7/G

Voz

Ho - jeé vo - cê que vai ter de cho - rar Vo cê va -

Pno.

75 Extensão de B F#713 F#7(b13) B74 B7(b9b13) E713

Voz

i ver _____ Ho - jeé vo - cê que vai ter de cho -

Pno.

78 Coda Instrumental A74(b9) D#7+9

Voz

rar Vo - cê vai ver _____

Pno.

Você Vai Ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos

81 D⁶

Voz

Pno.

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Voz' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 81: The vocal line has a quarter note G4. The piano accompaniment has a quarter note G2, a quarter note F#3, and a quarter note C#4. Measure 82: The piano accompaniment continues with a quarter note G2, a quarter note F#3, and a quarter note C#4. Measure 83: The vocal line has a whole note G4. The piano accompaniment has a quarter note G2, a quarter note F#3, and a quarter note C#4. A fermata is placed over the piano accompaniment in measure 83. A chord symbol 'D⁶' is placed above measure 83.

Cantora: Leny Andrade
 Pianista: Cristóvão Bastos
 Arranjo: Cristóvão Bastos
 LP "Antônio Carlos Jobim -
 Letra & Música - Leny Andrade e
 Cristóvão Bastos.
 [LD-06/95]: Lumiar Discos, p1995.
 Brasil. Faixa 6.

Você vai ver

Análise Harmônica

Autor: Antonio Carlos Jobim/Ana Jobim
 Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

1 $D^{\flat 9}$ $Bm79$
 I69 $VIm79$

3 $Gm79$
 $IVm79$

7 $D^{\flat 9}$ $G\#m7(b5)$
 I69 $IIIm7(b5)/III$

10 $C\#7(b9)$ $C\#7$ $C^{\flat 9}$ $C7+$
 $V7(b9)/III$ $V7/III$ $bVII69$ $bVII 7+$
 SubV7/bVII (G7) SubV7/bVII (G7)

13 A/E $B7$ $Em7(7M)$ $Em79$
 $V/5$ $V7/II$ $IIIm(7M)$ $IIIm79$

Você vai ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos - análise harmônica

16 A74 A74(b9) F#m79 Bm79 B m7/A

V74 V74(b9) IIIIm79 VIIm79 VIIm79/7

19 G#m7(b5) C#79 F#9 F9

tonicização

IIIm7(b5)/III IIIm7(b5) V79/III III69 bIII69

22 E9 A713 A2 D9 G#m7(b5)

II69 V713 I69 IIIm7(b5)/III

26 C#79 C7+ B74(b9)

tonicização

V79/III SubV79/bVII (G7) bVII 7+ V74(b9)/II

30 B7(b9) Em79 A74 A74(b9)

V7(b9)/II IIIm79 V74 V74(b9)

Você vai ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos - análise harmônica

tonicização

60 C#7(#11) C#7 C7+

V7(#11)/III V7/III SubV7/bVII bVII7+

63 F#m7 B7(b9) B7(b9b13) Em79

IIIIm7 V7(b9)/II V7(b9b13)/II IIIm79
IIIm7/II

66 A74 A/G F#m79 B7(b913) B7(b9b13)

V74 V7/7 IIIIm79 V7(b913)/II V79(b9b13)/II

B ext

69 E79 A74 A7/G F#713 F#7(b13)

V79/V V74 V7/7 V713/VI V7(b13)/VI

72 B74 B7(b9) E713 E7(b13)

V74/V/V V7(b9)/V/V V713/V V7(b13)/V

Você vai ver - Leny Andrade e Cristóvão Bastos - análise harmônica

74 A74 A7/G F#713 F#7(b13)

- V74 V7/7 V713/VI V7(b13)/VI

76 B74 B7(b9) E713 E7(b13)

V74/V/V V74(b9)/V/V V713/V V7(b13)/V

78 A74 A7/G F#713 F#7(b13)

— A74 V7/7 V713/VI V7(b13)/VI

80 B74 B7(b9b13) E713 A74(b9)

V74/V/V V7(b9b13)/V/V V713/V V74(b9)

Coda Instrumental

83 D#7+ D⁶₉

#I 7+ I69

Você vai ver

Cantora: Leny Andrade
Pianista: Cesar Camargo Mariano
Arr: Cesar Camargo Mariano
Album "Nós"[11-V009]: Velas,
p1984. Brasil. Faixa 4.

Autor: Antonio Carlos Jobim/Ana Jobim
Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

Piano

mp

F#7(13) B74 B7(b9)

4 Em79 Gm79 F#7(13) B7(b9) 3

Pn

8 A74 A7(b9) A1 D7+

Voz

8 Em79 G7+ Vo-cê vai ver

Pn

mf

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'Você vai ver' and is divided into three systems. The first system, labeled 'Introdução Instrumental', shows a piano part in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a piano (*mp*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chords F#7(13), B74, and B7(b9) are indicated above the staff. The second system continues the piano part, starting at measure 4. It includes chords Em79, Gm79, F#7(13), and B7(b9). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The third system introduces the vocal line. The vocal part starts at measure 8 with the lyrics 'Vo-cê vai ver'. The piano accompaniment continues with chords Em79 and G7+. The piano part in this system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A first ending bracket labeled 'A1' is shown above the vocal line, covering the final two notes of the phrase. The score concludes with a double bar line.

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano

11 $C\sharp 7(\#9)$

Voz

você vai implorar _____ me pedir pra vol-tar _____ eeu vou

Pn

14 $C7+$ $F\sharp m79$

Voz

_____ di-zer _____ des-sa vez não vai dar _____

Pn

17 $B7(b9)$ $Em79$ $Gm79$

Voz

_____ eu fui gostar _____ de vo-cê _____ dei ca-ri-

Pn

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano

20 $F\#m79$ $Bm79$ $Bm79/A$ $G\#m7(b5)$

Voz

- nho ea - mor pra va - ler dei _____ 3 tan - toa mor e

Pn

23 $C\#7(b9)$ $F\#7+$ $B7(b9)$ $Em79$ $A713$

Voz

3 vo - cê que - ri - a só pra - zer vo - cê zom -

Pn

26 $A2$ $D7+$ $C\#7(\#9)$

Voz

- - bou _____ e brin - cou com as coi - 3 sas mais sé - rias 3

Pn

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano

29 C7+ B74

Voz

que fiz _____ quan-doeu ten tei _____ com vo cê ser fe - liz _____

Pn

29

33 B 7(#9) Em79 Gm79

Voz

_____ e ra tão for - teai - lu - são _____ que premdi

Pn

33

36 F#m79 Bm79 E7(13) E7(b13)

Voz

_____ a o meuco - ra - cãõ _____ vo - cê ma - tou _____ ai - lu - são

Pn

36

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano

B estendido

39 A74 G79 F#7(13) C7(#11) B74 B7(b9)

Voz
li-ber-tou meu co-ra-ção _____ ho-je é vo - cê_

Pn

39

42 E79 A#7(#11) A79 D7+

Voz
_____ que vai ter que cho-rar _____ vo-cê vai _____ ver _____

Pn

42

45 C#7(#9)

Voz
vo-cê vai _____ ver _____

Pn

45

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano

Improviso de piano e voz A1, A2 e B

48 **37**

Voz

48 **37**

Pn

48 **37**

8

85 G sus4 A2 D7+

Voz

Vo-cê zom - bou E brin cou com as

3

Pn

85

8

88 C#7(#9) C7+9

Voz

coi - sas mais sérias queu ____ fiz Quan - doeu ten ____ tei

3 3 3

Pn

88

8

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano

91 3 B 7⁴ B 7(#9)

Voz

Com vo-cê ser fe - liz

Pn

94 Em7⁹ G m6 F#m7

Voz

E-ra tão for - teaiusão — Que preñdi - a o meu co - ra-ção

Pn

97 Bm7⁹ B estendido E7¹³ E7¹³/B A7⁴ A7

Voz

Vo - cê ma - tou — ai - lu - são Li-ber-tou meu-co-ra - ção

Pn

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano

100 F#7(13) C7(+11) B74 F7(13) E7(13) A#7(#11)

Voz

Ho - jeé vo - cê que vai ter de cho-

Pn

103 A79 A7(9)/G F#m7(9) B74 B7(b13) F7(#11)

Voz

rar Vo-cê va - i ver Ho - jeé vo - cê

Pn

106 E7(13) A#7(#11) A74 D7+9

Voz

que vai ter que cho-rar Vo - cê vai ver

Pn

Coda Instrumental

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano

109 Dm79 G7413 D7+9 Dm79 G7413

Voz

Vo cê vai _____ Vo cê vai

Pn

109

109

112 D7+9 G7413 D7+9

Voz

ver _____ Vo - cê

Pn

112

112

115 G7413 D7+9 G7413

Voz

Vo - cê

Pn

115

115

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano

118 D7+9 G7413

Voz

— vai ver — Uh _____

Pn

120 D7+9 G74

Voz

Uh _____

Pn

Fade out

Você vai ver

Cantora: Leny Andrade
 Pianista: Cesar Camargo Mariano
 Arr: Cesar Camargo Mariano
 Album "Nós"[11-V009]: Velas,
 p1984. Brasil. Faixa 4.

Análise Harmônica
 Autor: Antonio Carlos Jobim / Ana Jobim
 Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

1 F#7 B7 B7(b9)
 V7/V/II ——— V74/II V7(b9)/II —

4 Em79 Gm79 F#7 B7(b9)
 IIm79 IVm79 V7/V/II ——— V7(b9)/II —

8 Em79 G7+ A74 A7(b9) D7+
 IIm79 IV7+ V74 V7(b9) — I7+

12 C#7(#9) C7+
 V7(#9)/III ——— bVII7+
 SubV(#9)/bVII
 (Ab7)

16 F#m79 B7(b9) Em79 Gm79
 IIm79/II V7(b9)/II ——— IIm79 IVm79

tonicização

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano - análise harmônica

tonicização

20 F#m79 Bm79 Bm79/A G#m7(b5)

IIIIm79 VIIm79 VIIm79/7 IIIm7(b5)/III
IIIm7(b5)

23 C#7(b9) F#7+ B7(b9) Em79 A713

V7(b9)/III V7(b9) III7+ I7+ V7/II IIIm79 V7 13

tonicização

A2 26 D7+ C#7(#9) C7+

I 7+ V7(#9)/III SubV7(#9)/bVII (Ab7) bVII 7+

31 B74 B7(#9) Em79 Gm79

V74/II V7(#9)/II IIIm79 IVm79

B

36 F#m79 Bm79 E713 E7(b13)

IIIIm79 VIIm79 V7/V7 V7(b13)/V7

39 A74 G79 F#713 C7(#11) B74 B7(b9)

V74 SubV7/V/III (D7) V7/III SubV7/V/II (G7) V74/II V7(b9)/II

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano - análise harmônica

42 E7⁹ B^b7(#11) A7⁹ D7⁺

V7/V SubV7/V7 (F7) — V7⁹ — I 7⁺

45 C[#]7(#9)

V7(#9)/III SubV7(#9)/bVII

Improviso de piano A1 A2 B ext

48 **36**

84 D7⁺ C[#]7(#9) C7⁺ B7⁴

I 7⁺ V7(#9)/III SubV7(#9)/bVII (Ab7) bVII 7⁺ V7⁴/II

tonicização

90 B7(#9) Em7⁹ G m6 F[#]m7⁹ Bm7⁹

V7(#9)/II — II m7⁹ IV m6 III m7⁹ VI m7⁹

95 E7¹³ E7¹³/B A7⁴ A7 F[#]7¹³ C7(#11)

V7¹³/V — V7¹³/V/5 V7⁴ V7 — V7/VI SubV7/VI (G7)

B ext

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano - análise harmônica

98

B74 F713 E713 B \flat 7(#11) A79 A7/G

V7/II SubV7/II (C7) V7/V SubV7(#11) (V7) V79 V7/7

101

F \sharp m79 B74 B7(b13) F7(#11)

IIIIm79 IIm79/II V74/II V7(b13)/II SubV7(#11)/II (C7)

103

E713 B \flat 7(#11) A74 D7+

V713/V SubV7/V (F7) V74 I7+

106

Dm79 G7413 D7+ Dm79 G7413

IIm79/bVII V74/bVII I7+ IIm79/bVII V74/bVII

Coda Instrumental

109

D7+9 G7413 D7+9 G7413

I7+9 V74/bVII I7+9 V74/bVII

113

D7+9 G7413 D7+9 G7413

I7+9 V74/bVII I7+9 V74/bVII

Você vai ver - Leny Andrade e César Camargo Mariano - análise harmônica

117

D7+9

G7413

I 7+ 9

V74/bVII

Fade Out

Acontece

Cantor: Cartola
 LP "Cartola. [MPL 9302]
 Marcus Pereira Brasil, p1974. Faixa 4.

Autor: Cartola
 Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

A1

E/G# G° F#m B7(b9) E

Es - que - ceo nos - soa - mor _____

4 G° F#m B7(13) B7 E/G#

ve - sees - que - ce _____ por - que tu - do na

8 C#m F#m B B/A 3 E 3 E/D# 3

vi - da a - con - te - ce _____ Ea - con - te - ce que ja não sei

12 E7/D A G7 B C C#°

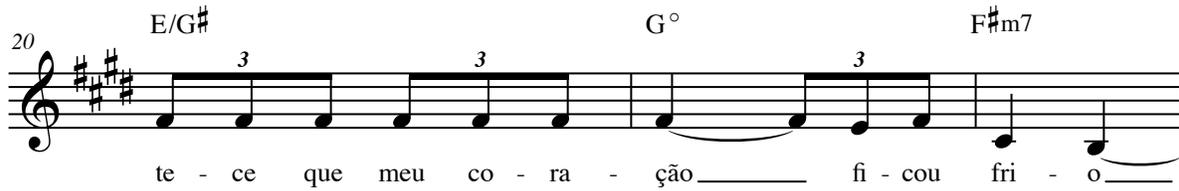
mais a - mar Vai so - fre vai cho - rar

16 Dm G 3 C C7 3 B7 B7/A E A2

e vo - cê não me - re - ce mas is - soa - con - te - ce A - con -

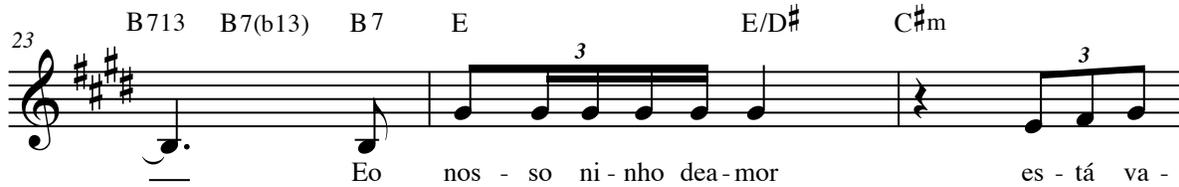
Acontece - versão original - Cartola

20 E/G# G° F#m7



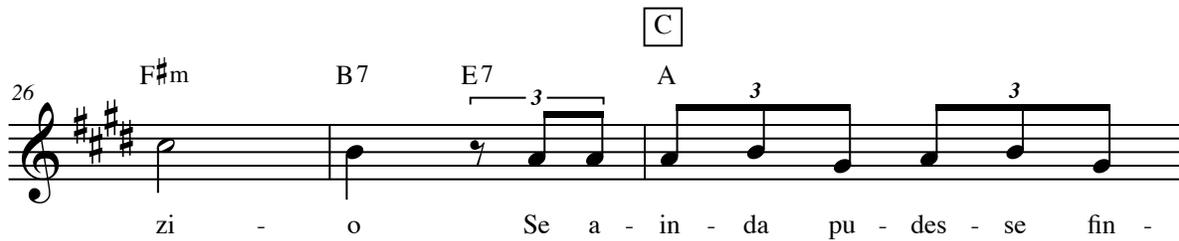
te - ce que meu co - ra - ção _____ fi - cou fri - o _____

23 B7(13) B7(b13) B7 E E/D# C#m



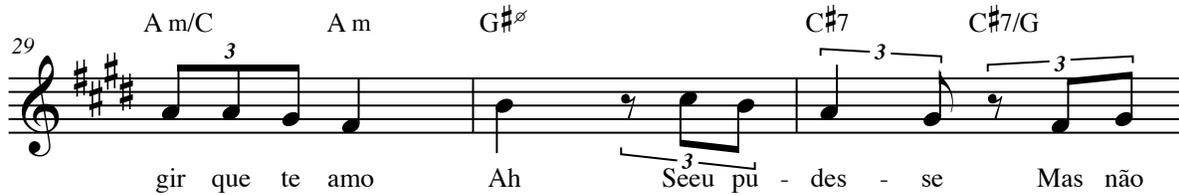
Eo nos - so ni - nho dea - mor es - tá va -

26 F#m B7 E7 A C



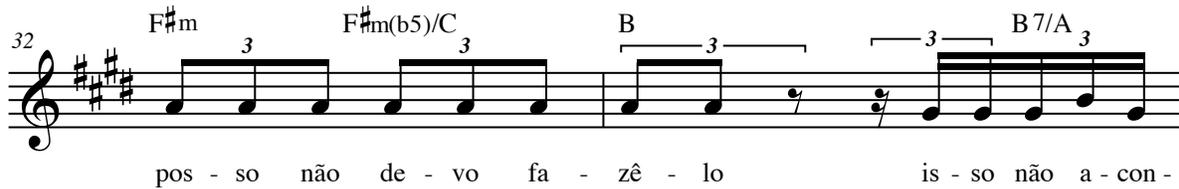
zi - o Se a - in - da pu - des - se fin -

29 Am/C Am G#° C#7 C#7/G



gir que te amo Ah _____ Seeu pu - des - se Mas não

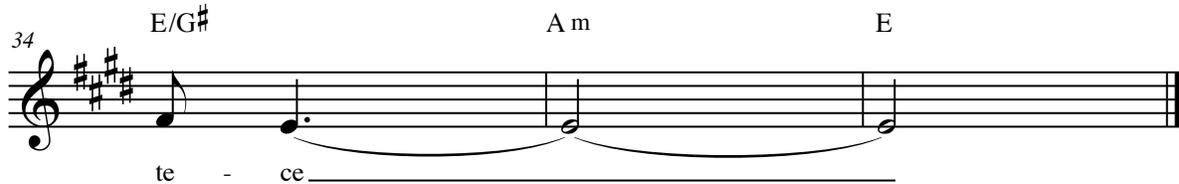
32 F#m F#m(b5)/C B B7/A



pos - so não de - vo fa - zê - lo is - so não a - con -

Coda Instrumental

34 E/G# Am E



te - ce _____

Acontece

Cantor: Cartola
 LP "Cartola. [MPL 9302]
 Marcus Pereira Brasil, p1974. Faixa 4.

Análise Harmônica
 Autor: Cartola
 Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

A1

1 E/G# G° F#m7 B7(b9) E
 I/3 bIIIo IIIm7 V7(b9) — I

4 G° F#m B7 13 B7(b13) B7
 bIIIo IIIm V7 13 V7 (b13) V7

7 E/G# C#m F#m
 I/3 VIIm IIIm

10 B B/A E E/D# E7/D
 V V/7 I I/7+ I7/7 V7/7/IV

13 A G7 C C#°
 IV V7/bVI bVI VIo

B tonicização

Acontece - versão original - Cartola - análise harmônica

16 tonicização

Dm G C C7 B7 B7/A

bVII_m bV/V_I — bVI SubV7/V — V7 V7/7 —

19 A2

E E/G# G°

I I/3 bIII_o

22 F#m B7₁₃ B7(b13) B7 E/D#

II_m V7₁₃ V7(b13) V7 — I I/7+

25 C#m F#m

VI_m II_m

27 C

B7 E7 A A m/C A m

V7 — V7/IV — IV IV_m/3 IV_m

30 G#° C#7 C#7(#11)/G F#m F#m(b5)/C

III_o V7/II V7(#11)/#11/II — II_m II_m(b5)/b5

Acontece - versão original - Cartola - análise harmônica

Coda Instrumental

33

B B/A E/G# Am E

V7 V7/7 — I/3 IVm I

Acontece

Cantora: Leny Andrade
Pianista: Gilson Peranzetta
Arranjo: Gilson Peranzetta

Album "Cartola - 80 anos".
[S.I.]: independente, Brasil, p1988. Faixa 6.

Autor: Cartola
Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

Piano

Rubato pp

Gadd9 Em7

4 Am7 D74 D7/C G7+/B Em7

Pno.

8 Am79 D74 A/G Eb7+/G

pp

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta

11 A1

Voz

Gadd9 Es-que ceo nos soa - mor vê sees que - ce__

Bb° A m7

Pno.

14

Voz

D74 D7/C G7+/B F#m6 F m6

Por - que tu - do no

3

Pno.

16

Voz

E m7 A m7 D74 D7/C

mun - do__ a-con - te - - - ce-e__ Ea con

3

Pno.

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta

19 **G7+** **G74** **C#79** **C7+9**

Voz

te - ce que já não sei mais a - ma-ar

Pno.

22 **Bb74** **Eb/Bb** **E/Bb** **F/Bb** **F#/Bb**

Voz

Pno.

23 **B** **Eb7+9** **C7(b9#11)** **Fm79** **Bb74** **Bb7**

Voz

Vai cho-rar vai so frer E vo-cê não me-re -

Pno.

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta

25 $E\flat 7+$ D74 D7 $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$

Voz
 - - ce - - - mas is-sa con - te - ce A con

Pno.

27 A^2 Gadd9 $B\flat^\circ$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$

Voz
 te - ce queo meu co-ra-ção - - - - - fi-cou

Pno.

29 Am7 D74 D7/C

Voz
 fri - - - - o Eo

Pno.

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta

31 G7+/B Em7

Voz

nos - so ni - nho dea - mor Es - tá va -

Pno.

33 Am79 D74 G74 G79 3

Voz

zi - - - - o Seu a -

Pno.

35 C7+ F79 3

Voz

in - da pu - des - se fin - gir que te a - mo

Pno.

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta

37 $Bm7^9$ $B\flat m7$ $E\flat 7^4$ $E7^4$ $D/F\sharp$ $E/G\sharp$

Voz

Ah Seu pu - des - se Mas não

Pno.

39 $A m7$ $B\flat m7$ $C m7$ $D\flat 7^+$ $F7^4$ $E\flat 7^4$ $D7^4$ $D7$

Voz

que - ro não de - vo fa - zê - lo Só não a - con -

Pno.

41 $G7^+$ $D7^4$ **A1** **11** **B**

Voz

te - ce

Pno.

3 **11** **11**

Improviso de piano

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta

60 Fm79 Bbm79 Eb74 Ab74 Ab79

Voz

mor Es - tá va - zi - - - o 3 Seu a-

Pno.

63 C Db7+9 Gb79

Voz

in - - - da pu - des-se fin - gir 3 que te amo

Pno.

p.

65 Ebm79 Bm79 E79 F79 Gm79 Am79

Voz

Ah _____ 3 Seu pu - des - se - mas não

Pno.

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta

67 $B\flat m79$ $Bm79$ $D\flat m79$ $D7+9$ $F\sharp 74$ $E74$ $E\flat 74$ $E\flat 79$

Voz

que - ro não pos-so fa-zê - - - lo Is so não a-con-

Pno.

69 $A\flat 7+9$ Coda Instrumental

Voz

te - ce - e

Pno.

$Fm79$

71 $D\flat 6$

Pno.

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta

Pno.

72 G \flat 7 \flat 4 G7 \flat 4

Detailed description: This system contains measures 72, 73, and 74. Measure 72 is in 2/4 time with a key signature of three flats. The right hand features a complex melodic line with many accidentals, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Chords G \flat 7 \flat 4 and G7 \flat 4 are indicated above the staff.

Pno.

73 C7+9 F7+9 D7 \flat 9 S.F.

Detailed description: This system contains measures 73, 74, and 75. Measure 73 is in 2/4 time. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 74. The left hand has a bass line with a triplet in measure 74. Chords C7+9, F7+9, and D7 \flat 9 S.F. are indicated above the staff.

Pno.

76 Cm7 \flat 9 S.F. Emaj7 S.F. Gmaj7(#11)

Detailed description: This system contains measures 76, 77, and 78. Measure 76 is in 2/4 time. The right hand has a melodic line with many accidentals. The left hand has a bass line with chords and moving bass lines. Chords Cm7 \flat 9 S.F., Emaj7 S.F., and Gmaj7(#11) are indicated above the staff.

Pno.

79 Dm7 \flat 9 G7 \flat 13/F C 6/E

Detailed description: This system contains measures 79, 80, and 81. Measure 79 is in 2/4 time. The right hand has a melodic line with many accidentals and triplets in measures 80 and 81. The left hand has a bass line with chords and moving bass lines. Chords Dm7 \flat 9, G7 \flat 13/F, and C 6/E are indicated above the staff.

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta

Pno.

82 F7+ Bb79

Detailed description: This system contains two measures of piano accompaniment. Measure 82 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of quarter notes. A chord symbol 'F7+' is placed above the first measure. Measure 83 continues the melodic line in the treble and has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. A chord symbol 'Bb79' is placed above the second measure.

Pno.

84 Eb6 Ab6

Detailed description: This system contains two measures of piano accompaniment. Measure 84 has a treble clef with a melodic line of quarter notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. A chord symbol 'Eb6' is placed above the first measure. Measure 85 continues the melodic line in the treble and has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. A chord symbol 'Ab6' is placed above the second measure. A fingering '5' is indicated below the bass line in measure 84. The system ends with a 3/4 time signature.

Pno.

86 G74 S.F. G74(b9) S.F. G7 S.F. C7+9

Detailed description: This system contains two measures of piano accompaniment. Measure 86 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of quarter notes. Chord symbols 'G74 S.F.', 'G74(b9) S.F.', and 'G7 S.F.' are placed above the first, second, and third measures respectively. Measure 87 continues the melodic line in the treble and has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. A chord symbol 'C7+9' is placed above the fourth measure. The system ends with a 3/4 time signature.

S.F = sem fundamental

Acontece

Análise Harmônica

Cantora: Leny Andrade
 Pianista: Gilson Peranzetta
 Arranjo: Gilson Peranzetta
 Album "Cartola - 80 anos".
 [S.I.]: independente, Brasil, p1988. Faixa 6.

Autor: Cartola
 Transcrição: Jether Garotti Jr

Introdução Instrumental

5 D74 D7/C G7+/B Em79 Am79
 V74 V7/7 I7+/3 VIIm79 IIIm79

9 D74 A/G Eb7+/G Gadd9 Bb°
 V74 I(#11) bVI7+/3 I add9 bIIIo

13 Am79 D74 D7/C G7+/B F#m6 Fm6
 IIIm79 V74 V7/7 I7+/3 IIIm6/VI

16 Em7 Am79 D74 D7/C G7+
 VIIm7 IIIm79 V74 V7/7 I7+

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta - análise harmônica

20 G7⁴ C#7⁹ C7⁺⁹

V74/IV SubV7/IV (G7) IV7+

B Tonicização

22 B^b7⁴ E^b/B^b E/B^b F/B^b F#^b/B^b E^b7⁺⁹ C7(b9#11)

V74/bVI bVI7+ V7(b9#11)/bVII

24 Fm7⁹ B^b7⁴ B^b7 E^b7⁺⁹

bVIIIm79 V74/bVI V7/bVI bVI7+

A2

26 D7⁴ D7⁹ Gadd9 B^b° Am7

V74 V79 I add9 bIIIo IIIm79

30 D7⁴ D7/C G7⁺⁹/B Em7

V74 V7/7 I7+/3 VIIm79

C

33 Am7⁹ D7⁴ G7⁴ G7⁹ C7⁺⁹

IIIm79 V74 V74/IV V7/IV IV7+

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta - análise harmônica

36 F79 Bm79

V7/bIII IIIIm79

38 B \flat m7 E \flat 79 E74 D/F# E/G#

IIm7/SubV SubV79 V74/II V/3 V/3/II

39 A m7 B \flat m7 C m7 C#7+ F74 E \flat 74

IIm7 bIIIIm7 IVm7 #IV7+ V74/bIII SubV74 (A7)

40 D74 D79 G7+ D74

V74 V79 I7+ V74

Improvise de piano A1 B A2 12 A \flat 7+9 B $^{\circ}$ B \flat m79

modulação I7+ bIIIo IIm79

58 E \flat 74 E \flat /D \flat A \flat /C Fm79 B \flat m79

V74 V7/7 I/3 VIIm79 IIm79

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta - análise harmônica

62 $E\flat 7_4$ $A\flat 7_4$ $A\flat 7_9$ C $D\flat 7_9$ $G\flat 7_9$

V7₄ V7₄/IV IV7₊ V7₉/bIII

65 $E\flat m 7_9$ $B m 7_9$ $E 7_9$ $F 7_9$ $G m 7_9$ $A m 7_9$

Vm7 II_m7₉/SubV SubV V7/II VII_m7₉ bIm7₉

67 $B\flat m 7_9$ $B m 7_9$ $D\flat m 7_9$ $D 7_9$ $F\sharp 7_4$ $E 7_4$

II_m7 \sharp II_m7 IV_m7₉ \sharp IV7₊₉ V7/ \sharp II SubV7₄

68 $E\flat 7_4$ $E\flat 7_9$ $A\flat 7_9$ $F m 7_9$

Coda Instrumental

V7₄ V7₉ I7₊ VI_m7₉

71 $D\flat 6$ $F\sharp 7_4$ $G 7_4$ $C 7_9$

IV7₊/S.F. SubV7₄ V7₄ modulação I7₊₉

74 $F 7_9$ $D 7_9$ S.F. $C m 7_9$ S.F.

IV7₊₉ V7₉/V S.F. Im7₉ S.F.

Acontece - Leny Andrade e Gilson Peranzetta - análise harmônica

77 E7+ S.F. Gmaj7(#11) Dm79

III7+ S.F. V7+(#11) IIIm79

80 G713 C 6/E F7+

V7 13 I6/3 IV7+

83 B^b79 E^b6 A^b6

V7/bIII bIII6 bVI6

86 G74 S.F. G74(b9) S.F. G7 S.F. C7+9

V74 S.F. V7(b9) S.F. V7 S.F. I7+