

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
CURSO DE GRADUAÇÃO – LICENCIATURA EM MÚSICA

**“ÁGUA ENFRENTA O SOL LÁ NA SALINA”: UM ESTUDO COMPARATIVO
ENTRE DOIS ARRANJOS DA MÚSICA “CANÇÃO DO SAL”**

UBERLÂNDIA

2022

GUSTAVO DO CARMO MARTINS

**“ÁGUA ENFRENTA O SOL LÁ NA SALINA”: UM ESTUDO COMPARATIVO
ENTRE DOIS ARRANJOS DA MÚSICA “CANÇÃO DO SAL”**

Monografia apresentada para cumprimento de avaliação da disciplina TCC, do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, sob a orientação do professor Doutor Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior.

UBERLÂNDIA

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus que me deu forças para chegar até aqui e concluir este trabalho.

À minha família, meu pai Wilson, minha mãe Iraci e minha irmã Lara, por todo apoio.

Ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior, pela paciência e ensinamentos durante a graduação.

À Prof.^a Dr.^a Lilia Neves Gonçalves por todos os conselhos, carinho e boas risadas.

Ao meu amigo Matheus Freitas, sem ele este trabalho não existiria.

Ao meu amigo Diego Meireles pelo incentivo e amor pela música brasileira.

Ao meu amigo Manoel Moura por tanto ter me ensinado música.

Aos meus amigos pela compreensão, suporte emocional, corretivos e paciência durante minha graduação.

A todos os professores do Curso de Música da UFU que, através de seus ensinamentos, colaboraram para que eu pudesse desenvolver este trabalho.

E, por fim, a todos os músicos e amigos que compartilham comigo a profissão, o conhecimento e o amor pelo trabalho.

RESUMO

A presente pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de analisar dois arranjos diferentes da música “Canção do sal” de Milton Nascimento trazendo reflexões acerca das etapas do processo criativo. O primeiro arranjo foi elaborado por Luiz Eça no disco “Travessia” e o segundo por Eumir Deodato no disco “*Courage*”. Para as análises, foram feitas transcrições das duas versões com o auxílio de um *software* de edição de áudio possibilitando a divisão dos áudios em várias partes pequenas afim de otimizar a percepção. Feito isso foi usado um editor de partituras para o registro das transcrições e a discussão dos elementos presentes nos arranjos.

Palavras-chave: Processo criativo; Milton Nascimento; Canção do sal; Luiz Eça; Eumir Deodato.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do álbum “Travessia”	11
Figura 2 - Capa do álbum “Courage”	13
Figura 3 - Trecho de quatro compassos editados no Reaper.....	28
Figura 4 - Trecho da linha de contrabaixo transcrita à mão	29
Figura 5 - Trecho da melodia transcrita à mão.....	29
Figura 6 - Notação do bumbo.....	30
Figura 7 - Notação do chimbal	30
Figura 8 - Notação do prato de condução (cúpula)	30
Figura 9 - Notação do prato de ataque.....	30
Figura 10 - Notação da caixa	31
Figura 11 - Forma e andamento take 1	32
Figura 12 - Dinâmica take 1	33
Figura 13 - Variação de intensidade na introdução	33
Figura 14 - Intervalos de segunda menor e quarta justa	34
Figura 15 - Relação intervalar entre o oboé e clarinete.....	35
Figura 16 - Ostinato do clarone e contrabaixo acústico	35
Figura 17 - Linha rítmica da bateria.....	36
Figura 18 - Intervalos compostos	36
Figura 19 - Intervalos simples	37
Figura 20 - Canto e contracanto.....	37
Figura 21 - Relação dos graus dentro do primeiro acorde	37
Figura 22 - Relação dos graus dentro do segundo e terceiro acorde.....	38
Figura 23 - Trecho da linha melódica das flautas.....	39
Figura 24 - Trecho melódico da exposição do tema.....	39
Figura 25 - Linha melódica do contrabaixo acústico	40
Figura 26 - Bateria e violão	40
Figura 27 - Linha melódica do contrabaixo acústico e clarone.....	41
Figura 28 - Trecho do refrão.....	42
Figura 29 - Linha melódica da flauta	42
Figura 30 - Linha melódica da trompa.....	42
Figura 31 - Ostinato.....	43
Figura 32 - Levada do violão	43
Figura 33 - Linha melódica do contrabaixo acústico	43
Figura 34 - Ictus inicial: Acéfalo.....	44
Figura 35 - Expressão de dinâmica decrescente	44
Figura 36 - Variação na linha melódica do contrabaixo acústico.....	45
Figura 37 - Ostinato tocado pelo clarone	45
Figura 38 - Caixa.....	45
Figura 39 - Flautas e cordas.....	46
Figura 40 - Linha melódica do baixo	47
Figura 41 - Variação na levada do violão	47
Figura 42 - Linha rítmica da bateria.....	48
Figura 43 - Ostinato tocado pelo contrabaixo acústico.....	48
Figura 44 - Linha melódica do oboé e clarinete.....	49
Figura 45 - Flautas	49
Figura 46 - Forma e andamento.....	49

Figura 47 - Dinâmica	50
Figura 48 - Linha melódica das flautas.....	51
Figura 49 - Trecho da introdução	52
Figura 50 - Linha melódica dos violinos	52
Figura 51 - Vocalize	53
Figura 52 - Ostinato tocado pelo contrabaixo acústico.....	53
Figura 53 - Ostinato tocado pela bateria	54
Figura 54 - Ostinato tocado pela conga	54
Figura 55 - Ostinato tocado pelo violão.....	54
Figura 56 - Linha melódica do piano	55
Figura 57 - Linha melódica da voz	55
Figura 58 - Linha melódica do piano	56
Figura 59 - Levada do violão	56
Figura 60 - Levada da bateria	56
Figura 61 - Levada do contrabaixo.....	57
Figura 62 - Levada do piano.....	57
Figura 63 - Sequência de semínimas pontuadas	57
Figura 64 - Sequência de semínimas e colcheias	58
Figura 65 - Ictus inicial acéfalo	59
Figura 66 - Ictus inicial acéfalo	59
Figura 67 - Variações na melodia do tema.....	59
Figura 68 - Trecho melódico tocado em uníssono	60
Figura 69 - Trecho melódico dos violinos.....	60
Figura 70 - Linha melódica do contrabaixo no primeiro refrão	61
Figura 71 - trêmulo soado pelos violinos.....	62
Figura 72 - Trecho rítmico do bloco.....	62
Figura 73 - Trecho rítmico da conga	62
Figura 74 - Trecho rítmico do chocalho.....	62
Figura 75 - Trecho rítmico do violão.....	63
Figura 76 - Trecho rítmico da bateria	63
Figura 77 - Amplitude das ondas do refrão 1 e 2	64
Figura 78 - Linha melódica da trompa.....	64
Figura 79 - Linha melódica da flauta	65
Figura 80 - Linha rítmica do bloco.....	65
Figura 81 - Linha melódica do Contrabaixo.....	65
Figura 82 - Condução rítmica do bumbo	66
Figura 83 - Trecho rítmico do contrabaixo e bateria.....	67

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Discos de Luiz Eça.....	22
Quadro 2 - Fases gerais na trajetória do grupo Tamba.....	24
Quadro 3 - Discos de Eumir Deodato.....	26
Quadro 4 - Classificação dos intervalos.....	34

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 CONCEITO DE ARRANJO	16
2.1 Processo criativo	19
2.2 Arranjadores das obras analisadas	21
3 METODOLOGIA	27
4 ANÁLISES	32
4.1 Take 1.....	32
4.2 Take 2.....	49
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS.....	70

1 INTRODUÇÃO

A música é uma forma de expressão artística encontrada em civilizações de todas as épocas, portanto pode ser entendida como uma ferramenta de comunicação. O papel e a utilização da música sofreram constantes modificações com o passar do tempo, gerando uma grande diversidade musical nas diferentes culturas.

Um dos fatores responsáveis por essa diversidade é sem dúvida a criatividade. O processo criativo é inerente ao ser humano e não algo exclusivo de artistas e inventores. Longe disso, a criatividade, relacionada à sensibilidade, está estruturada em um contexto cultural por meio das potencialidades individuais que cada ser humano apresenta, possibilitando o constante surgimento de novas ideias. Segundo CAMERON, no seu livro “O caminho do artista” (2017), a criatividade é a ordem natural da vida. A autora traz reflexões e ferramentas estratégicas para ajudar artistas que estão sofrendo com algum tipo de bloqueio criativo. Cameron também enfatiza o ato de criar como uma atividade acessível a todas as pessoas e denuncia algumas crenças, por exemplo da criatividade estar atrelada somente a um pequeno grupo de “artistas de verdade”. (p.249)

Atribuindo o ato de criar como inerente ao ser humano, sabe-se também que o fazer musical e toda sua expressão criativa é constituído de diversos campos, como a composição, interpretação, improvisação etc. O arranjo também faz parte do processo criativo e será, juntamente com os mecanismos envolvidos no desenvolvimento da criatividade, um dos elementos centrais deste estudo.

Nesse sentido, este trabalho propõe uma análise de dois arranjos da música “Canção do Sal” de Milton Nascimento, criados por arranjadores diferentes (Luiz Eça e Eumir Deodato), com o objetivo de se observar as particularidades estilísticas individuais de cada um. Quais seriam os elementos musicais que Eumir Deodato utiliza no arranjo da música “Canção do Sal”, presente no disco “Courage”, que o torna tão diferente do arranjo elaborado por Luiz Eça no disco “Travessia”? A análise das transcrições das gravações possibilitará compreender os elementos similares e divergentes dessas duas criações.

O principal motivo para a elaboração deste trabalho foi a verificação de que informações sobre a obra de arranjadores como Luiz Eça e Eumir Deodato são

escassas. É interessante conscientizar os ouvintes sobre os bastidores da produção e do lançamento de um disco, já que participação do arranjador na elaboração de uma faixa acaba despercebida, mesmo sendo um trabalho tão salutar para a qualidade da obra. A dificuldade em encontrar pesquisas relacionadas a estes arranjadores confirma essa limitação. Apesar de o arranjo ser um assunto de extrema importância, ainda existe uma imprecisão conceitual e teórica sobre o tema.

Esta pesquisa poderá colaborar com a literatura da área, trazendo novas reflexões sobre a música popular urbana, sendo de grande valia para estudos posteriores. Além disso, pessoalmente carrego um carinho muito grande pelas músicas de Milton Nascimento. Ao estudar diversos saxofonistas americanos jazzistas, encontrei parcerias com Milton Nascimento e isso me despertou interesse, porque até então eu não o conhecia. Depois de ouvir suas músicas, ricas em elementos musicais, inovações estéticas e engajamento, fiquei maravilhado com a preciosidade musical.

Classificar a música de Milton Nascimento não é tarefa fácil. O compositor surge em uma época em que a Bossa Nova e o Samba Jazz já não estavam mais no ápice, enquanto novos gêneros surgiam com fervor na nova época de ouro da música popular brasileira. A Era do Rádio encontrava o seu declínio, ao passo que os festivais de música e os programas emergiam na rede televisiva como “O Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”.

O cenário das gravações em estúdios passava por novos processos composicionais, graças ao surgimento de tecnologias novas e experimentais utilizadas no disco dos *Beatles* de 1967. O sentimento de busca pelo novo era característica da música popular da época, conforme Naves observa:

O panorama da música popular dos anos 60, no Brasil, se distingue não só pela criação incessante de estilos musicais, tomando como base as experimentações rítmicas e harmônicas introduzidas pela Bossa Nova, como também pela adoção pelos músicos de uma nova atitude no processo de criação. (NAVES, 2001, p. 57 apud MONZO, 2016, p. 63).

Sergio Molina no livro “Música de montagem. A composição de música popular no pós - 1967”, também discorre sobre as transformações pelas quais a música cantada passou nos anos 60, especialmente através de tendências sonoras novas, partindo das artes contemporâneas do século, inclusive a música de concerto. A música de Milton Nascimento carrega novidades estéticas posteriores à

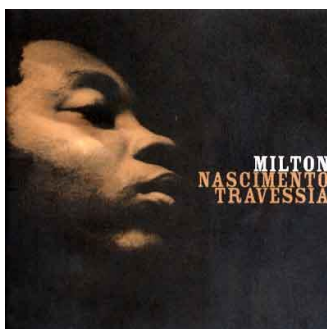
Bossa, como por exemplo, a desvinculação da harmonia romântica (AMARAL p. 32). Seu vasto repertório revela uma fusão de estilos e surpreende os ouvintes com um sofisticado artesanato musical e poético.

Milton, quando ainda jovem, trabalhou em uma rádio, tendo então contato com todo tipo de música, inclusive latina e norte-americana. No livro “A música de Milton Nascimento”, Chico Amaral relata que o cantor traz em sua bagagem musical influências de Villa-Lobos, Miles Davis, Tom Jobim, samba-jazz, folclore regional, rock, toada moderna, elementos dos movimentos novos como a Pilantragem (liderado por Wilson Simonal e Carlos Imperial) e Tropicália (AMARAL p.18-19).

A música “Canção do sal”, composta por Milton Nascimento por volta de 1964 e que, ao ser gravada por Elis Regina em 1966, deu ao cantor maior notoriedade no meio artístico, é uma das músicas do cantor mais gravadas pelos músicos de todo o mundo, principalmente os americanos jazzistas, como o saxofonista americano Stanley Turrentine (AMARAL p. 96). Os arranjos da “Canção do sal” que serão analisados estão presentes nos dois primeiros álbuns de Milton Nascimento: “Travessia” e “Courage”. O motivo para qual a escolha da faixa “Canção do Sal” é pelo fato de que essa faixa apresenta uma discrepância maior em elementos e criatividade individual entre as duas versões, quando comparados com as outras faixas repetidas.

O álbum “Travessia”, gravado pela “Ritmos-Codil” em 1967, e arranjado por Luiz Eça, foi lançado após Milton Nascimento alcançar êxito e prestígio no II Festival Internacional da Canção, organizado pela TV Globo no mesmo ano, onde obteve o segundo lugar com a canção “Travessia” e o prêmio de melhor intérprete. O Álbum contou com a participação dos músicos do Grupo Tamba 4 (Luiz Eça, Bebeto Castilho, Dório Ferreira e Ohana) (ver Figura 1).

Figura 1 - Capa do álbum “Travessia”



Fonte: miltonnascimento.com.br/discos.php

Ficha técnica do LP¹:

- Gravadora: Ritmos-Codil (LP);
- Produtor: Nilton Vale (LP);
- Lançamento: 1967;
- Arranjador: Luiz Eça;
- Voz e violão: Milton Nascimento;
- Flautista: Bebeto (Adalberto José Castilho e Souza);
- Contrabaixista: Dório Ferreira;
- Pianista: Luiz Eça;
- Percussionista: Ohana (Rubem Ohana de Miranda);
- Faixa 01: Três Pontas (Milton Nascimento, Ronaldo Bastos);
- Faixa 02: Crença (Márcio Borges, Milton Nascimento);
- Faixa 03: Irmão de Fé (Márcio Borges, Milton Nascimento);
- Faixa 04: Travessia (Fernando Brant, Milton Nascimento);
- Faixa 05: Canção do Sal (Milton Nascimento);
- Faixa 06: Morro Velho (Milton Nascimento);
- Faixa 07: Gira, Girou (Márcio Borges, Milton Nascimento)
- Faixa 08: Maria, Minha Fé (Milton Nascimento);
- Faixa 09: Catavento (Milton Nascimento);
- Faixa 10: Outubro (Fernando Brant, Milton Nascimento).

A produção do “Courage”, segundo álbum de Milton Nascimento, só foi possível graças à intervenção de seu amigo Eumir Deodato. Embora Milton tenha saído com uma boa reputação no Festival Internacional da Canção, teve dificuldades em encontrar trabalho, ou em ser chamado para algum programa de televisão da época. Por outro lado, Eumir Deodato já possuía carreira no exterior e conhecia músicos famosos. Foi através dele que Milton Nascimento conheceu Herbie Hancock, pianista do quinteto de Miles Davis.

Então, no final de 1968, o álbum “Courage”, começou a ser gravado e foi lançado em 1969 para ouvidos norte-americanos. Produzido em *New Jersey* por Creed Taylor (produtor da gravadora CTI), o ingresso de Milton Nascimento nos

¹ Ficha técnica retirada do site: discosdobrasil.com.br

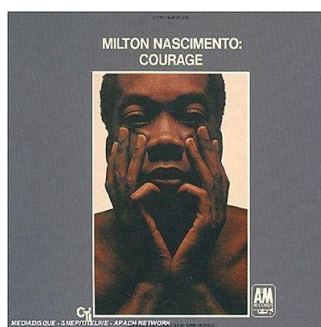
Estados Unidos foi facilitado pela Bossa Nova, que já estava sendo ouvida pelos americanos e admirada pelos jazzistas; e por Eumir Deodato, que já morava no exterior e havia mostrado as canções de Milton Nascimento para Creed Taylor.

O disco, bem elaborado e distribuído pela A&M Records, rendeu boas críticas e serviu como porta para que Milton Nascimento conhecesse grandes nomes do Jazz, como o saxofonista jazzista Wayne Shorter. Um dos fundadores da revista de música americana “*Rolling Stone*”, Ralph J. Gleason, fez diversos elogios acerca da nova música que vinha do Brasil. Segundo a edição especial da “Coleção Abril”, Ralph disse que:

Sua voz tem aquele calor que imediatamente a gente associa ao sentimento latino e a algo mais, desde há muito ausente do panorama musical norte-americano. Possui um leve toque do romance sofisticado dos cantores populares franceses, bem como dos cantores românticos italianos da década de 1930 nos Estados Unidos. É um toque indefinível – mais um sentimento que algo específico – mas que está igualmente presente. [...] Nas variações mais brilhantes do tempo musical, Nascimento entra com uma leve influência do jazz, que tempera ao seu gosto. (ABRIL, 2012, p. 22-23).

O álbum traz a regravação de sete faixas do primeiro disco e algumas foram cantadas em inglês. As músicas inéditas são “Courage”, “Rio Vermelho” e “Vera Cruz”. O disco conta com a participação de vinte cinco músicos no naipe de cordas, dezenove no naipe de sopros, Airto Moreira e João Palma na percussão, José Marino no contrabaixo acústico e o pianista Herbie Hancock, que despertou o interesse de novas pessoas em conhecer o trabalho de Milton Nascimento, para as quais até então era desconhecido (ver Figura 2).

Figura 2 - Capa do álbum “Courage”



Fonte: allmusic.com

Ficha técnica do LP²:

- Gravadora: A&M Records;
- Produtor: Creed Taylor;
- Gravação: 19/12/1968; 26/02/1969; 27/02/1969;
- Lançamento: 1969;
- Engenheiro de som: Rudy Van Gelder;
- Fotógrafo: Pete Turner
- Design do álbum: Sam Antupit;
- Arranjador: Eumir Deodato;
- Pianista: Herbie Hancock;
- Organista: Eumir Deodato;
- Contrabaixista: José Marino (Zelão);
- Percussionista: Airto Moreira;
- Baterista: João Palma;
- Voz: Milton Nascimento (violão), Anamaria Valle (na faixa “Outubro”);
- Violinistas: David Nadien, Anahid Ajemian, Frederick Buldrini, Alexander Cores, Harry Cykman, Lewis Ely, Harry Glickman, Emanuel Green, Raoul Poliakin, Max Pollikof, Mathew Raimondi, Joyce Robbins, Tosha Samaroff, Avram Weiss, Jack Zayde, Joseph Zwilich;
- Violistas: Alfred Brown, Harold Colleta, Theodore Israel, David Mankovitz, Emanuel Vardi.
- Violoncelistas: Charles McCracken, George Ricci, Lucien Schmit, Alan Shulman
- Flautistas: Danny Bank, Harvey Estrin, Hubert Laws, Romeo Penque, Jerome Richardson, Bill Slapin, Joe Soldo French;
- Trompista: Ray Alongue, Joe DeAngelis, Paul Ingranham;
- Flugelhornista: Burt Collins, Marvin Stamm;
- Clarinetista: George Marge;
- Trombonista: Wayne Andre, Paul Faulise, John Messner, Tonny Studd, Bill Watrous, Chauncey Welsch;

- Faixa 01: Travessia (Fernando Brant, Gene Lees, Milton Nascimento);

² Ficha técnica retirada do site: discosdobrasil.com.br e da coleção “Milton Nascimento” da Abril Coleções.

- Faixa 02: Vera Cruz (Márcio Borges e Milton Nascimento);
- Faixa 03: Três Pontas (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos);
- Faixa 04: Outubro (Fernando Brant e Milton Nascimento);
- Faixa 05: Courage (Márcio Borges, Milton Nascimento e Paul Williams);
- Faixa 06: Rio Vermelho (Danilo Caymmi, Milton Nascimento e Ronaldo Bastos);
- Faixa 07: Gira, Girou (Márcio Borges e Milton Nascimento);
- Faixa 08: Morro Velho (Milton Nascimento);
- Faixa 09: Catavento (Milton Nascimento);
- Faixa 10: Canção do Sal (Milton Nascimento).

2 CONCEITO DE ARRANJO

Para que possamos trabalhar com as análises dos arranjos, precisamos primeiro entender este conceito. É sabido que a palavra “arranjo” possui mais de um significado e apresenta distinções no seu processo usual entre o universo da música popular e o erudito. Sendo assim, é preciso especificar o significado do qual este estudo se utilizará, a fim de fugir das noções do senso comum e reforçar uma definição mais rigorosa para este contexto.

Segundo Aragão (2001), a palavra arranjo traz divergências em seu significado na literatura e, por conseguinte, no cotidiano da prática musical. A fim de elucidar o conceito de um modo mais profundo, o autor faz um estudo de caráter histórico investigando as diferentes situações em que a palavra “arranjo” foi empregada no decorrer das décadas. Ao analisar documentos da primeira década do século XX, Aragão constatou a utilização da palavra arranjo em diversas situações, inclusive não musicais, como por exemplo montagem de cenas. Uma delas era para designar uma obra consolidada como um todo, nesse caso, o arranjo é reconhecido como a própria composição em si. Alguns também entendem o arranjo como a introdução instrumental que se repete depois do refrão de uma moda sertaneja, por exemplo, principalmente os músicos que trabalham em estúdios, ou quem não passou pelo ensino teórico de música. Outro significado para o termo “arranjo” foi encontrado por Aragão na revista Phonoarte contendo um esquema de termos mais usados no meio musical e seus respectivos sentidos. Nesse esquema a palavra arranjo aparece como sinônimo de adaptação (até a tradução de uma letra em inglês para o português) e transcrição.

O uso do termo “arranjo” encontrado por Aragão na revista Phonoarte, do ano de 1929, ainda continua sendo usado nos dias de hoje. É possível encontrar essa classificação de “arranjo” como sinônimo de adaptação e/ou transcrição também em dicionários. Lima Júnior (2003) problematiza a forma com que o termo é disposto em dicionários, além de enfatizar a falta de consenso entre os músicos quanto à sua definição. Mesmo em dicionários específicos de música há dessemelhanças quanto à definição do termo. O dicionário de música “Zahar” define o verbete “arranjo” como “uma adaptação de uma peça instrumental ou cantada, para outro conjunto diferente da proposta do compositor” (LIMA JÚNIOR, 2003). O

dicionário musical “Groove” descreve o ato de arranjar como “uma adaptação, ou reelaboração de uma composição diferente do original” (ARAGÃO, 2001), (LIMA JÚNIOR, 2003). Ao consultar o dicionário musical “Pelo mundo do som” de Frei Pedro Sinzig, encontra-se o seguinte significado para “arranjar”: “acomodar um canto a outra ordem de vozes, ou uma composição a instr. diferentes dos que foram previstos pelo autor...” (SINZIG, 1959, p. 58).

Esses significados trazem conceitos diferentes do que vemos na prática. A problematização levantada por Lima Júnior e Aragão se embasa nas definições dos dicionários ao atrelarem o arranjo à uma atividade de transcrição, enquanto esta se enquadra melhor dentro da atividade composicional. O significado de “transcrição” também é impreciso nos dicionários. A origem etimológica da palavra deriva da palavra latina “*transcribere*”, constituída de *trans* (de uma parte a outra) e *scribere* (escrever para além de) (BARBEITAS, 2000, p. 90 apud LUIZ, 2013, p. 26).

O dicionário online Michaelis³ define o verbo como: “Arranjo para instrumentos e/ou vozes, adaptado de uma peça musical e elaborado de forma diferente da versão original”. Uma definição de “transcrição” mais precisa poderia ser compreendida como a etapa de modificação de uma obra original para outro meio, sem prejudicar suas estruturas harmônicas. Nesse sentido nota-se um cuidado maior em não fazer alterações que comprometam a obra original. Assim, o transcritor precisa fazer um estudo sério da obra a ser transcrita, do contexto da época, das limitações técnicas e idiomáticas do instrumento em questão, reiterar nota por nota, e espera-se que a transcrição tenha o máximo de instruções para que o novo meio possa representar a peça e preservar sua coerência.

A elaboração de um arranjo permite a intervenção criativa do arranjador por meio dos processos criativos, estabelecendo uma relação maior com a atividade composicional. O dicionário “New groove of jazz” traz uma definição mais coerente com a prática. Nele, “arranjo” é descrito como “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original” (Apud ARAGÃO, 2001, p. 95). Essa definição de arranjo se aproxima mais da forma como o arranjo se configura em si, por demonstrar uma possibilidade de reinvenção ao mencionar a palavra “recomposição”, enquanto as

³ michaelis.uol.br. Acesso em: 14 maio. 2020.

definições de outros dicionários acabam quase sempre enquadrando o conceito de forma incompleta.

Outra questão levantada por Aragão (2001) é a dificuldade em definir “obra original” dentro do universo da música popular quando comparada à música erudita. Na música erudita o ponto de referência inicial, chamado de “instância original”, é atribuído facilmente à partitura, visto que, mesmo não possuindo todos os recursos máximos para uma execução fiel, a partitura consegue se aproximar do que foi pensado pelo compositor. Por outro lado, na música popular não é tão fácil visualizarmos a obra original. O autor enfatiza os diversos casos dessemelhantes, em que uma hora, a partitura apresenta elementos satisfatórios para a reelaboração; outros em que, por sua vez, as gravações ou os primeiros registros de execuções, como o instante da performance, são mais apropriados. Nesse sentido, o termo instância original passa a ser chamado de “virtual”.

O fato de não conseguirmos classificar bem a “instância original” na música popular se dá pela quantidade de variações existentes, em cada interpretação diferente da mesma música. Sérgio Molina (2017), no livro “Música de montagem” cita:

Considerando que cada interpretação de uma mesma obra apresenta, no campo da música popular, suas próprias alturas, durações, intensidades, timbres, densidades, texturas e formas, entendemos que o que é denominado correntemente de “versão” deve ser entendido como um “original” único, uma composição em si. (MOLINA, 2017, p. 32)

A elaboração de um arranjo pode ser esquematizada de duas formas: a primeira consiste em manter as estruturas principais da melodia, harmonia e ritmo. Aparentemente é essa forma de elaboração que traz confusão entre a transcrição e o arranjo, mas é importante perceber a existência de uma nuance entre as duas atividades. Mesmo preservando as estruturas principais, é possível a criação de elementos secundários novos nessa categoria de arranjo (LIMA JÚNIOR, 2003). A segunda forma constitui-se na modificação das estruturas principais da peça em função de técnicas composicionais de acordo com a criatividade do arranjador.

Conclui-se que arranjo não é sinônimo de transcrição e ambos requerem habilidades diferentes umas das outras. Uma vez compreendidas essas diferenças e a relativização existente em estabelecer uma música popular como obra original, o propósito do trabalho se torna mais claro em afirmar que as análises dos arranjos se

embasam em transcrições, respeitando ao máximo as estruturas percebidas através das gravações dos discos “Travessia” e “Courage”.

2.1 Processo criativo

Ao estabelecer a definição de arranjo e transcrição entendida para este trabalho, faz-se necessário compreender o modo como o arranjador trabalha com uma obra pré-existente, deixando suas marcas estilísticas próprias. O pensar e o falar se torna possível quando encaixados em um esquema de ideias de determinada língua, inclusive a música. O esperado é que o arranjador: “rearmonize a canção, trabalhe com uma nova disposição das diferentes partes da música e até crie outras, faça variações da melodia original, crie contracantos, elabore uma nova estrutura de acompanhamento rítmico [...]” (PEREIRA, 2006, p. 39).

Há diversas correntes de pensamento sobre a criatividade e seu *modus operandi*, não iremos aqui aprofundar esse tópico, mas fazer um pequeno recorte de algumas abordagens distintas em que, ora atribuem a invenção criativa de algo ao sujeito isolado e todo o seu complexo mecanismo mental, ora às relações interativas entre os fatores sociais proporcionados pelo ambiente e as características individuais do sujeito.

No livro “Caminhos da Improvisação”, Ademir Júnior reflete sobre como a motivação é um agente importante no processo criativo e está ligada aos fatores racionais (questionamentos, planejamentos, estruturas) e emocionais (intuições, experiências, impulsos) de cada indivíduo. O processo de criação depende de níveis de linguagens que se relacionam entre si do início ao fim do processo. Estes níveis são classificados em: fundamentos, estrutura e expressão. Nos fundamentos encontram-se os objetivos individuais de cada arranjador, que podem gerar transformações na motivação com o decorrer de escolhas. O segundo nível atinge camadas mais profundas da linguagem musical e consiste no processo antes das escolhas dos elementos musicais. Neste nível, o arranjador está engajado em delimitar o molde da obra de acordo com seu conhecimento teórico (escalas, vocabulários, clichês, particularidades instrumentais), organizar as seções do arranjo. A expressão é a terceira etapa e nela ocorre o refinamento da obra por meio do uso de ornamentos (ADEMIR JÚNIOR, 2017).

Ostrower (1977) relaciona a sensibilidade, inerente a qualquer indivíduo, com a percepção. Qualquer pessoa é capaz de criar coisas novas, independente do seu campo de trabalho. A sensibilidade é um fator importante para a construção das sensações, que atuam tanto no consciente, quanto subconsciente através da intuição. A partir do momento que as ideias vão surgindo no consciente de maneira organizada, a percepção trabalha por meio de uma filtragem delimitando as sensações e compreensões individuais. Assim, a autora classifica o processo de criação em três etapas principais. A primeira etapa, denominada de *Insight*, possibilita ao inventor captar informações externas a ele, como sentimentos, todo tipo de conhecimento, sensações úteis à atividade criativa. Depois vem a etapa do questionamento, em que é possível a elaboração das ideias através de modificações, imaginação, reflexão etc. O terceiro momento trata-se do resultado, não significando que seja o produto final. É possível reiniciar todo o processo caso o sujeito queira, ou então concluir o trabalho.

Graham Wallas, citado por Otávio Luis Santos (2017), criou uma teoria chamada “Teoria dos Estágios de Wallas” em 1926, para tentar compreender as etapas de uma criação, classificando-a em quatro estágios. O primeiro é o estágio de preparação, que ocorre quando o criador reúne várias ideias, técnicas e conceitos por meio de reflexões, estudos, e sugestões necessárias para a elaboração da criação, antes mesmo da experimentação. O segundo estágio, chamado de incubação (ócio criativo), acontece quando o subconsciente busca maneiras de solucionar problemas através de novas conexões, quando o criador não está necessariamente trabalhando na questão, distanciando-se intencionalmente (abandonando o problema). O subconsciente continua processando informações obtidas reorganizando-as para a percepção consciente enquanto o sujeito faz outras atividades. A iluminação é o terceiro estágio do processo e o momento mais importante da criação. Aqui o criador percebe repentinamente a solução do problema (*insight*) através de conexões de ideias feitas entre o consciente e o subconsciente nas etapas anteriores. O último estágio é o da verificação, no qual acontecem testes de validações das ideias novas obtidas para o problema inicial, dessa vez de modo consciente, a fim de torná-las compreensíveis e práticas, sendo passíveis de novas reformulações, incubações e iluminações que poderão gerar novos resultados, distintos do primeiro (FONSECA, 2013; LUIS, 2017).

A criação do novo, como a composição de uma obra, está submetida à essas fases lógicas que estruturam o processo criativo. Em todo momento é possível verificar construções e desconstruções de informações nas etapas propostas pela teoria de Wallas, que inclusive, foi organizada progressivamente apenas com o intuito de facilitar didaticamente o entendimento, na prática elas podem acontecer misturadas e simultâneas.

Csikszentmihaly (1996) propõe explicar a criatividade levando em consideração as relações sociais entre o criador e o público-alvo, e não apenas o indivíduo isoladamente. Assim, para que algo novo seja considerado criativo, o autor elabora a investigação do objeto por meio de um modelo⁴ de sistemas organizado em três pontos coexistentes: domínio, pessoa e campo. O domínio abrange todo o conhecimento assimilado, transmitido e adquirido em uma cultura através da sociedade. O segundo ponto (pessoa) está associado à interferência do indivíduo em contribuir com novas informações para o domínio. Desse modo a pessoa precisa possuir conhecimentos técnicos, capacidade e competência profissional a fim de criar algo novo dentro da área de atuação. Outra condição para a produção de criatividade é a disponibilidade de um meio que possa oferecer ao indivíduo estímulos, fornecer recursos e fontes literárias, apoio familiar, reconhecimento e valor ao procedimento criativo. Algumas características intrínsecas ao indivíduo também são essenciais como: curiosidade, entusiasmo, motivação etc. Além do atributo motivacional, Csikszentmihaly enfatiza a necessidade de o trabalho ser reconhecido por pessoas dentro da área específica para que possa tornar-se relevante. Assim, na terceira etapa as pessoas agem como juízes a fim de determinar se a obra é criativa ou não, e caso sim, ela é incorporada no domínio.

2.2 Arranjadores das obras analisadas

Luiz Eça⁵

Luiz Mainzi da Cunha Eça, filho de pais europeus, nasceu em 1936 no Rio de Janeiro e começou a estudar piano aos cinco anos de idade e teoria musical logo

⁴ Informações retiradas do site: educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educação/0036j.html. Acesso em 21/05/2020.

⁵ Todas as informações biográficas de Luiz Eça presentes neste capítulo foram encontradas no site dicionariompb.com.br/luiz-eca (acesso em 01/05/2020) e em MONZO, Diogo Souza Vilas; Improvisação musical e um improvisador: a música sem fronteiras de Luiz Eça.

depois. Além de músico, era arranjador, professor, improvisador e dono de uma criatividade musical que o trouxe reputação entre os demais músicos como um dos mais importantes pianistas da música popular brasileira. Influenciado pelo jazz, choro e pelo impressionismo, estudou em Viena após ganhar uma bolsa de estudos do Governo, por volta de 1958 com a Madame Petrus Verdier, amiga de Debussy, entre outros professores. O ambiente europeu em que esteve imerso na época, contribuiu para a incorporação da busca pelo novo e pela liberdade em sua música.

Sua carreira começou muito cedo, nos anos 50 tocou piano em casas noturnas do Rio de Janeiro, convivendo com músicos que se tornariam destaques na Bossa Nova, como Johnny Alf, João Donato, Nara Leão, Roberto Menescal, Carlinhos Lyra; participou de encontros musicais na casa de Paulo Moura, onde se reuniam para tocar, mostrar novas composições e compartilhar música. Trabalhou na Rádio Mayrink Veiga, onde formou o grupo Trio Penumbra junto com Candinho no violão e Jambeiro no contrabaixo. Ainda na década de 50, gravou dois álbuns: “Uma Noite no Plaza” e “Sambas da Saudade – Luizinho e seu piano”.

Acompanhou inúmeros músicos na primeira fase da Bossa Nova (1958-1962). Nos anos 60 mudou-se para a Califórnia. A seguir um quadro dos discos lançados de Luiz Eça por ordem cronológica (ver Quadro 1):

Quadro 1 - Discos de Luiz Eça

Álbum	Gravadora	Ano
Um Piano Na Madrugada	Copacabana CLP3061	1956
Sambas Da Saudade	Columbia LPCB 35019	1957
Luiz Eça & Astor - Cada Qual Melhor	Odeon	1961
Rio	Columbia	1964
Bossa Nova For Swingin' Lovers	London Globe GLB 1026	1965
Luiz Eça & Cordas	Philips	1964
Brasil 70	Philips, Philips	1970
Piano e Cordas Volume II	Elenco	1970
Vanguarda	Odeon SMOFB 3730	1972
Antologia do Piano	Philips, Philips 6349.313, 6349313	1976
Brazilian Popular Music	Funarte none	1980
Luiz Eça	Carmo LPC 003	1983
Triângulo	Carmo LPC 015	1985
Prá Tanto Viver	GEL, Continental 1-77-405-004	1986
Ensemble, Duas Suítes Instrumentais De Luiz Eça	Cantabile, Cantabile 005	1988
Encontro Marcado	Line Records	1992
No Museu De Arte Moderna	Imagem 2006	1993

Fonte: discogs.com

No início dos anos 60 formou o Tamba Trio, um grupo instrumental de música brasileira juntamente com Otávio Bailly Jr. no contrabaixo (substituído logo em seguida por Bebeto Castilho) e Hécio Milito. O trio tocou diversas vezes no Beco das Garrafas, sendo pioneiro na realização de *pocket-shows*, no “*Bottle’s Bar*” no início de 1962. Tamba Trio tornou-se um dos representantes da moderna música popular brasileira. Em seu LP “Avanço”, lançado em 1963, o jornalista Don Rossé Cavaca escreve na contracapa: “Na realidade, este LP transcende ao aspecto de ‘mais uma gravação’. Ele documenta uma nova dimensão da moderna música popular brasileira...”⁶.

O Tamba Trio é influenciado pelo jazz americano. Na época o mundo estava dividido entre o capitalismo e socialismo, e o Brasil, aliado aos Estados Unidos, sofreu forte influência principalmente no consumo de música americana. De acordo com o livro “A música de Milton Nascimento”:

Bill Evans quando veio tocar no Brasil recebeu Luiz Eça e disse: “Olha, eu vim aqui pra dizer que eu sou o maior fã que você tem”, e não sei o que... Ele olhou para a cara do Luiz Eça e começou a tocar uma música dele; quase o matou do coração, porque ele conhecia várias músicas do Luiz Eça. Então Evans perguntou: “Quem é fã de quem, aqui?” São as histórias que acontecem com a gente. Depois, todo mundo começou a gostar dele. AMARAL (2018, p. 88).

A ousadia harmônica e sofisticação proposta nos arranjos do Tamba Trio influenciaram Milton Nascimento em suas composições. Chico Amaral diz que “O primeiro disco de Edu Lobo, acompanhado pelo Tamba Trio, foi a confirmação de uma direção que parecia fervilhar na cabeça de Milton, que veio acrescentar suas próprias ideias” (p.34). Milton Nascimento conheceu o Tamba Trio através do LP Avanço. Luiz Eça também se apropriou do conhecimento erudito, sobretudo os encadeamentos harmônicos complexos provenientes da música impressionista de Ravel e Debussy. Abaixo segue um quadro com as principais fases do grupo Tamba (Quadro 2):

⁶ Contracapa encontrada no site: discogs.com. Acesso em 02/05/2020.

Quadro 2 - Fases gerais na trajetória do grupo Tamba

	FASE 1	FASE 2	FASE 3	FASE 4	FASE 5	FASE 6	FASE 7	FASE 8
Décadas	60					70-80	90	
Características gerais	Período pré-formativo	Construção de identidade		Carreira internacional		Afirmação da identidade	Reagrupamento motivado pelo sucesso das fases precedentes	
Nome adotado pelo grupo	Tamba Trio	Tamba Trio	Tamba Trio	Tamba 4	Tamba 4	Tamba Trio	Tamba Trio	Tamba Trio
Período	1959-1961	1962-1964	1964-1966	1967-1968	1969	1971-1988	1989-1992	1998-2000
Integrantes	Luiz Eça, Hélcio Milito, Otávio Bailly Jr.	Luiz Eça, Hélcio Milito, Bebeto	Luiz Eça, Ohana, Bebeto	Luiz Eça, Ohana, Bebeto, Dório Ferreira	Laércio Freitas, Ohana, Bebeto, Dório Ferreira	Luiz Eça, Hélcio, Milito, Bebeto	Luiz Eça, Ohana, Bebeto	Weber Iago, Hélcio Milito, Bebeto
Duração aproximada (anos)	2	3	2 e 1/2	2	1	7	1	2

Fonte: SIGNORI, Paulo. Tamba Trio: A trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962 - 1964 (2009, p. 8).

A documentação inclui as dissertações de Zagury (1996), Signori (2009) e Maximiano (2009), que tratam de Luiz Eça e do Tamba Trio. Os livros históricos são: Da Bossa Nova à Tropicália, de Naves (2004); Chega de Saudade, de Castro (1990); Bodas da Solidão: um olhar azul para Luiz Eça, de Quinderé (2007). E, ainda, são importantes: a entrevista que Luiz Eça deu a José Márcio Castro Alves, em 1990 na EPTV; a entrevista feita por e-mail com Fernanda Quinderé; a gravação de Samba de uma nota só, do disco de estreia do Tamba Trio, lançado em 1962; a gravação da música The Dolphin, do LP Luiz Eça piano e cordas, lançado em 1970 pelo selo Elenco/Philips; as músicas Samba de uma nota só e The Dolphin, apresentadas e gravadas ao vivo por Luiz Eça Trio no programa “Jazz Brasil”, em 1990; e as transcrições dos áudios dessas gravações. Luiz Eça faleceu no dia 25 de maio de 1992.

Eumir Deodato

Eumir Deodato nasceu no dia 22 de junho de 1942 no Rio de Janeiro. Com 12 anos de idade começou a tocar acordeom em festas e bailes, e posteriormente dedicou-se aos estudos do piano, arranjo e regência na Academia de Mário Mascarenhas, onde estudou música com Hilda Comeira. Eumir Deodato iniciou sua carreira cedo, no final dos anos 50 (auge da Bossa Nova), ao lado de Durval Ferreira e Roberto Menescal. Os primeiros discos de Wilson Simonal e Marcos Valle foram arranjados por Eumir Deodato. Mais tarde, ao longo da década de 60, formou a big-

band de samba jazz “Os Catedráticos” juntamente com os músicos Wilson das Neves (bateria), Aurino Ferreira (sax barítono), Edson Maciel (trombone), Geraldinho Vespar (guitarra), Rubens Bassini (congas e pandeiro), Humberto Garin (guiro), Jorginho Arena (congas), Maurílio Santos (trompete), Sergio Barroso (baixo) e Walter Rosa (sax tenor). Eumir Deodato atuava no piano, arranjos e regência.

Eumir migrara para os Estados Unidos alguns anos antes, incentivado pelo violonista Luiz Bonfá que pagou a passagem e ofereceu alguns trabalhos durante o primeiro ano em Nova Iorque, como os arranjos do disco “Luiz Bonfá & Maria Toledo”. Posteriormente, participou nos arranjos do disco “Beach samba” de Astrud Gilberto, possibilitando contato com o produtor *Creed Taylor* e afiliação na gravadora *CTI Records*, tornando-se um nome amplamente conhecido nos Estados Unidos graças a vários trabalhos compostos e arranjados. Eumir Deodato colaborou com a riqueza na música de Milton Nascimento, foi importante no aparecimento do cantor tanto no Brasil, ao incentivá-lo a participar do Festival, quanto nos Estados Unidos, apresentando-o para músicos e produtores famosos.

Eumir Deodato consagrou-se um músico de sucesso nos Estados Unidos. Fez arranjos para Tom Jobim, Frank Sinatra, Roberta Flack e muitos outros grandes nomes do cenário musical norte-americano. Gravou o disco “Donato/Deodato” em 1972, considerado um clássico da fusão entre o *latin jazz* e a bossa nova. Em 1984, gravou sua versão de *Also Sprach Zarathustra*, a música de Richard Strauss que Stanley Kubrick tornou mundialmente conhecida quando a usou no filme 2001 – Uma Odisseia no Espaço. A versão de Eumir vendeu milhões de cópias. Deodato trabalhou em diversas trilhas sonoras hollywoodianas, participou de aproximadamente 500 discos, foi indicado a três prêmios Grammy e ganhou mais de 15 discos de platina.

Nos anos 2000 continuou com algumas gravações com o seu trio (Marcelo Mariano no contrabaixo elétrico e Renato Massa Calmon na bateria), participou da trilha sonora do filme “Bossa Nova” dirigido por Bruno Barreto. Em 2016 fez uma apresentação em São Paulo no Sesc Belenzinho.

A seguir um quadro dos discos lançados de Eumir Deodato por ordem cronológica (ver Quadro 3):

Quadro 3 - Discos de Eumir Deodato

Álbum	Gravadora	Ano
Impulso!	Padrão Internacional	1964
Inútil paisagem	Forma (2)	1964
Tremendão	Equipe	1965
Ataque	Equipe	1965
O som dos catedráticos	Equipe	1965
Ideias	Odeon	1965
Percepção	London Records	1972
Os catedráticos 73	Equipe	1973
Prelude	CTI Records	1973
Deodato 2	CTI Records	1973
Donato Deodato	Muse Records	1973
In Concert	CTI Records	1974
Artistry	MCA Records	1974
Whirlwinds	MCA Records	1974
First Cuckoo	MCA Records	1975
Very Together	MCA Records	1976
Love Island	Warner Bros. Records	1978
Knights of Fantasy	Warner Bros. Records	1979
Night Cruiser	Warner Bros. Records	1980
Happy Hour	Warner Bros. Records	1982
Motion	Warner Bros. Records	1985
Somewhere Out There	Atlantic	1989
Eumir Deodato Trio ao vivo	DiscMedi Blau	2007

Fonte: discogs.com

3 METODOLOGIA

Esse trabalho baseia-se na análise e discussão de pontos-chaves através da transcrição do material registrado em áudio. Nesse sentido inspira-se no trabalho de Monzo (2016), que, ao analisar solos improvisados de Luiz Eça, preocupa-se com algumas questões, por meio de investigação dos processos criativos, por exemplo, como se estruturam os recursos utilizados nas construções das melodias; a maneira como se dá o desenvolvimento da improvisação e seu contexto com a época. Os dados considerados mais relevantes por Monzo são organizados separadamente. Entre esses dados pode-se mencionar: variação rítmica, mixagem, forma, improviso, duração do arranjo, instrumentação, andamento etc.

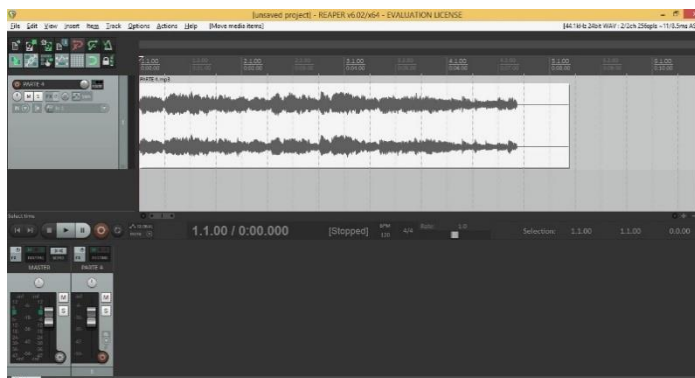
O disco *Courage* contém sete faixas repetidas do disco *Travessia*. O interesse pelo estudo da “Canção do sal” se deu pelo fato de ser a faixa mais distinta, principalmente na parte rítmica e improvisada ao comparar os dois discos. O exercício da transcrição não é uma atividade fácil, depende do conhecimento e da percepção de quem está transcrevendo.

O uso de *softwares* de edição como ferramenta facilitadora serviu como meio para diminuir os erros durante o processo. O *Reaper* é um software de gravação que oferece recursos como a disponibilização visual gráfica das ondas de som, possibilitando a análise das amplitudes. Molina, no livro “Música de montagem” relata que:

Com o surgimento da gravação digital em computadores, especialmente a partir dos anos 2000, a edição do som em processos de gravação multipista passou a se dar não apenas pela via auditiva, mas também pela via visual, com cortes, ajustes fusões, etc, sendo feitos diretamente “na tela” como em um programa de edição gráfica. (MOLINA, 2017, p.35)

Para que as transcrições fossem feitas, precisou-se diminuir o andamento das faixas no *Reaper* para melhor compreender as passagens rápidas, principalmente o piano presente na faixa do disco *Courage*. As faixas também foram renderizadas em trechos de aproximadamente quatro compassos, totalizando vinte e uma partes separadas, a fim de facilitar a detecção dos elementos a serem transcritos (ver Figura 3)

Figura 3 - Trecho de quatro compassos editados no Reaper



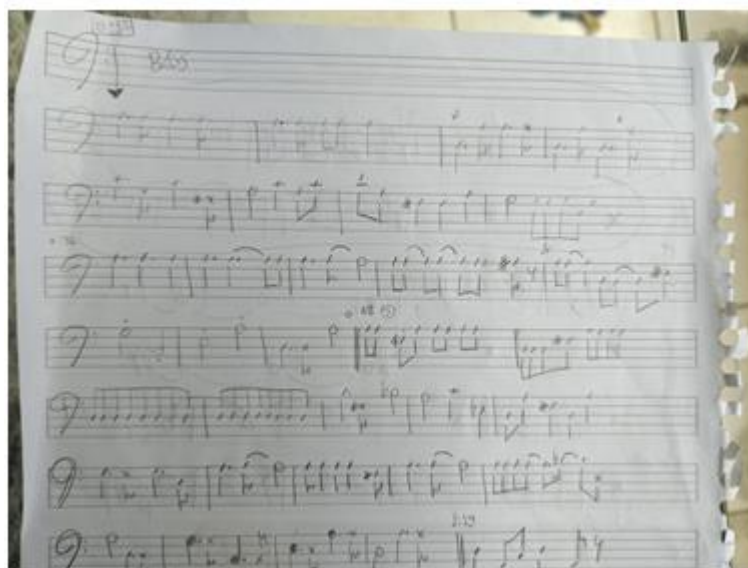
Fonte: Elaborado pelo autor

A elaboração da partitura transcrita ocorreu em dois passos. Primeiramente a transcrição foi escrita à mão, revisada minuciosamente, e depois digitalizada. O software utilizado para a digitalização dos manuscritos foi o Sibelius 2018.

Conforme as transcrições foram feitas, algumas dificuldades eventualmente surgiram, principalmente com os instrumentos harmônicos, por exemplo o baixo volume do violão no disco Travessia que precisou ser transcrito primeiro a levada rítmica e só depois as notas, e o piano que foi executado no disco Courage de maneira improvisada (idiomática jazzística) e rápida. A improvisação aparece com frequência na música popular, e segundo Molina:

o processo de execução de uma música popular conta normalmente com um certo grau de improvisação, seja na divisão rítmica do canto ou na linha de baixo que está sendo executada no ato da performance, seja ainda, por exemplo, na quantidade de semicolcheias percutidas que um violonista pode aplicar a um determinado compasso... (MOLINA, 2017, p.33)

Figura 4 - Trecho da linha de contrabaixo transcrita à mão



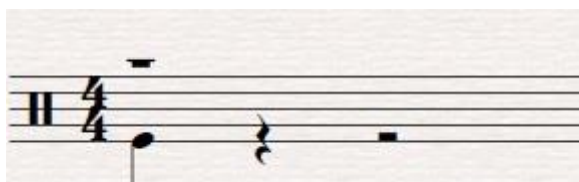
Fonte: do autor

Figura 5 - Trecho da melodia transcrita à mão

Fonte: do autor

A nomenclatura usada para distribuir os nomes das partes da bateria utilizadas na pauta foi a seguinte (Figuras 6 a 10):

Figura 6 - Notação do bumbo



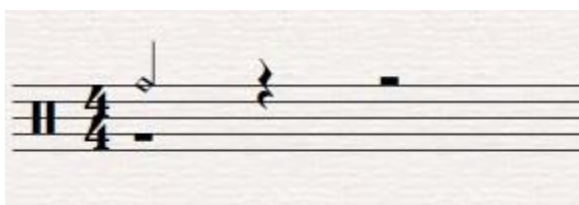
Fonte: Transcrição do autor

Figura 7 - Notação do chimbal



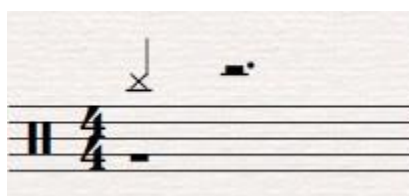
Fonte: Transcrição do autor

Figura 8 - Notação do prato de condução (cúpula)



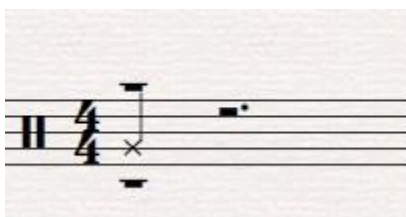
Fonte: Transcrição do autor

Figura 9 - Notação do prato de ataque



Fonte: Transcrição do autor

Figura 10 - Notação da caixa



Fonte: Transcrição do autor

As músicas foram analisadas individualmente e os resultados foram descritos em texto corrido, subdivididos por seções levando em consideração os seguintes pontos:

- Harmonia em forma de cifra comumente utilizada na música popular;
- Distribuição das notas dos acordes no violão;
- Orquestração;
- Polirritmia;
- Ostinato;
- Forma;
- Duração;
- Dinâmica;
- Andamento;

As gravações contam com sobreposições de eventos sonoros possibilitados pela inovação tecnológica e o surgimento dos gravadores multipistas em 1960. Um dos desafios encontrados foi distinguir com exatidão se todos os instrumentos citados na ficha técnica tocaram simultaneamente em uníssono na faixa analisada. Não consegui identificar a presença do órgão, violas e clarinete no take 2. A linha melódica das flautas, por exemplo no take 2, é coincidente em quase toda a música, com exceção do compasso 91 em que ocorre uma abertura de vozes especificamente neste compasso. Dá-se a entender que mais de um instrumentista estava tocando a mesma linha, levando em consideração a ficha técnica que cita a participação de sete flautistas na elaboração do disco.

4 ANÁLISES

4.1 Take 1

Figura 11 - Forma e andamento take 1



Fonte: Reaper

- Introdução: 00:00 - 00:17 [115 BPM] (c.1 - c.8)
- Exposição do tema: 00:17 - 00:48 [120 BPM] (c.9 - c.24)
- Reexposição do tema: 00:48 - 01:19 [120BPM] (c.25 - c.40)
- Refrão: 01:19 - 01:35 [125BPM] (c.41 - c.48)
- Reexposição do tema: 01:35 - 02:04 [123BPM] (c.49 - c.63)
- Reexposição da Introdução: 02:04 - 02:17 [123 BPM] (c.64 - c.70)
- Reexposição do refrão: 02:17 - 02:33 [123 BPM] (c.71 - c.78)
- Reexposição do tema: 02:33 - 03:01 [123 BPM] (c.79 - 93)
- Coda: 03:02 - 03:13 [123BPM] (c.94 - c.104)
- Duração: 03:16

Dinâmica⁷

Com ajuda do recurso visual das formas de onda obtido no *software Reaper*, é possível fazermos um estudo comparativo das faixas. Ao observarmos a disposição visual das faixas, percebemos como a dinâmica se desenrola no decorrer do take. É possível verificar que a introdução e a coda apresentam intensidades menores do que a exposição e reexposição do tema. O refrão é um trecho que inicia com a intensidade baixa, e depois vai aumentando progressivamente. Diga-se de

⁷ Dinâmica, do grego “*dynamos*” (força), refere-se à intensidade, ou volume do som em um determinado trecho da peça. Bohumil Med no livro *Teoria da Música* informa que a dinâmica “pode ser entendida como amplitude das vibrações: é determinada pela força ou pelo volume do agente que as produz. É o grau de volume sonoro. A unidade de intensidade do som é chamada decibel – dB.” (p.12)

passagem, o ponto culminante de maior intensidade está localizado no segundo refrão (compassos 47 e 48) (Figura 12).

Figura 12 - Dinâmica take 1

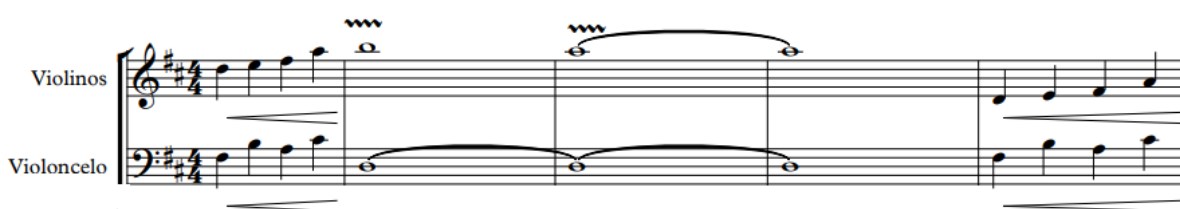


Fonte: Reaper

Introdução

A introdução do Take 1 é iniciada com os violinos, violoncelo e o chimbal a 115bpm. No primeiro compasso ocorre um aumento de dinâmica, preparando a entrada das flautas, oboé, clarinete, clarone, trompa, trompete e contrabaixo acústico. Grande parte dos instrumentos tocam semibreves preenchendo a harmonia, que se desenrola da seguinte forma: A7(9) a partir do segundo compasso até o quinto, Bb6/F no sexto e sétimo compasso e a volta do A7(9) no oitavo compasso. No quinto compasso há outro aumento de intensidade, todavia mais forte do que o primeiro, preparando para a mudança de acorde.

Figura 13 - Variação de intensidade na introdução



Fonte: Transcrição do autor

A linha melódica das flautas é marcada por duas melodias dissonantes compostas por semibreves. As notas possuem relação intervalar de 2ªmenor durante o trecho, exceto o 4º e 5º compasso que configuram intervalos de 4ªJusta.

Figura 14 - Intervalos de segunda menor e quarta justa

The image shows two musical staves for Flauta 1 and Flauta 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff (Flauta 1) has a whole note on G4, a whole note on A4, and a whole note on C5. The second staff (Flauta 2) has a whole note on F#4, a whole note on G4, and a whole note on B4. Blue circles highlight the intervals between the notes: a minor second (2m) between G4 and F#4, a just fourth (4J) between A4 and G4, and a minor second (2m) between C5 and B4. The second system shows a similar pattern with a minor second (2m) between G4 and F#4, a just fourth (4J) between A4 and G4, and a minor second (2m) between C5 and B4. The notes are marked with a forte (f) dynamic.

Fonte: Transcrição do autor

Ao analisarmos os graus das notas tocadas pelas flautas dentro da progressão harmônica da seção, é possível identificarmos um padrão existente (ver Quadro 4):

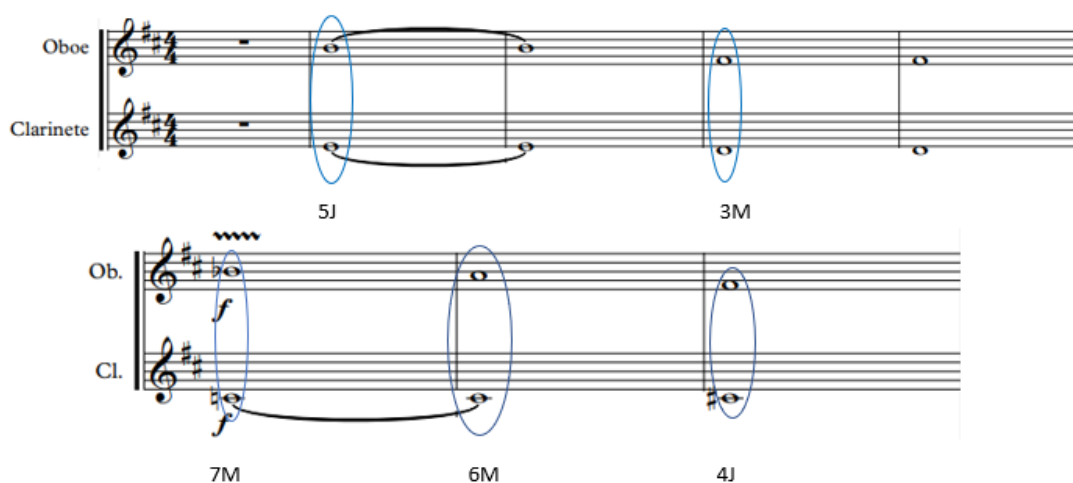
Quadro 4 - Classificação dos intervalos

	A7(9)				Bb6/F		A7(9)
Flauta1	7 ^a m	7 ^a m	5 ^a J	5 ^a J	4 ^a J	4 ^a J	4 ^a J
Flauta2	6 ^a M	6 ^a M	2 ^a M	2 ^a M	3 ^a M	3 ^a M	3 ^a M

Fonte: Transcrição do autor

Similar às flautas, o oboé (usando muito vibrato) e o clarinete também soam apenas semibreves durante a introdução. É possível identificarmos os seguintes intervalos:

Figura 15 - Relação intervalar entre o oboé e clarinete



Fonte: Transcrição do autor

O clarone e contrabaixo acústico soam em uníssono marcando a fundamental dos acordes de A7(9) e a quinta do acorde de Bb6/F. Uma característica interessante na linha melódica destes instrumentos é o caráter repetitivo e insistente do motivo rítmico, denominado de ostinato⁸. O padrão rítmico se estrutura da seguinte maneira (Figura 16):

Figura 16 - Ostinato do clarone e contrabaixo acústico



Fonte: Transcrição do autor

A percussão assim como os violinos e o violoncelo toca desde o começo. É possível percebermos um aumento de intensidade no primeiro compasso através do rufo do chimal soado de modo semiaberto, e que se estende durante toda a introdução.

⁸ O dicionário de música The Grove define ostinato como “um termo usado para se referir à repetição consecutiva de um padrão musical enquanto outros elementos estão em transformação”. (BONAFÉ 2011, p.4).

Figura 17 - Linha rítmica da bateria



Fonte: Transcrição do autor

Os violinos e violoncelo entram juntos no primeiro compasso por meio de semínimas, que por sua vez aumentam a dinâmica progressivamente. A relação intervalar entre as notas dos instrumentos é classificada como intervalos compostos, pois ultrapassam o limite de uma oitava.

Figura 18 - Intervalos compostos



Fonte: Transcrição do autor

Durante toda a seção, as cordas soam notas com mesma duração diferenciando-se somente quanto às alturas. Também foi possível identificarmos o uso do vibrato nas notas de maiores durações. No primeiro acorde, enquanto o violino toca a nona maior e a fundamental, o violoncelo toca a quarta justa. Do segundo compasso em diante, as cordas soam semibreves, com exceção do quinto compasso, que mais uma vez tocam semínimas. No quinto compasso ocorre uma preparação para a mudança de acorde, a intensidade aumenta mais uma vez, os violinos e o violoncelo tocam as mesmas notas do primeiro compasso, todavia os violinos soam uma oitava abaixo configurando uma relação de intervalos simples e não mais compostos classificados respectivamente em: 6^am, 4^aJ, 6^aM, 6^am.

Figura 19 - Intervalos simples

Fonte: Transcrição do autor

Ao analisarmos a linha melódica do trompete e da trompa, identificamos uma relação de canto e contracanto⁹ na seção. Ambos os instrumentos entram no segundo compasso, o trompete está sendo tocado com o uso de uma surdina, um acessório utilizado para alterar timbres e volumes de sons dos instrumentos.

Figura 20 - Canto e contracanto

Fonte: Transcrição do autor

Durante a introdução, o trompete soa a 3ªM, 2ªM e a fundamental do primeiro acorde de A7(9); a fundamental e 7ªM do segundo acorde de Bb6/F e por fim, a 2ªM do acorde de A7(9). A trompa por outro lado é acentuada no terceiro compasso ao soar semínimas. Durante o primeiro acorde ela enfatiza a 9ªM do acorde, no segundo e terceiro acorde soa a 6ªM.

Figura 21 - Relação dos graus dentro do primeiro acorde

Fonte: Transcrição do autor

⁹ O contracanto pode ser definido como a combinação de duas ou mais vozes de modo independente e simultâneo.

Figura 22 - Relação dos graus dentro do segundo e terceiro acorde

Tr. *f*

Hn. *f*

Bb6/F

A7sus4(9)

Fonte: Transcrição do autor

Exposição

O tema principal da música é exposto quatro vezes ao todo. A primeira exposição e reexposição do tema apresentam poucas diferenças entre si. As demais reexposições apresentam uma quantidade maior de variações em suas estruturas. A exposição do tema se inicia logo depois da introdução a partir do compasso 9 ao 24. O trecho é caracterizado pela entrada do violão com uma levada sincopada enfatizando a parte fraca dos tempos; da bateria e percussão, em que o chocalho e o chimbal acentuam o segundo e quarto tempo de cada compasso, enquanto a caixa conduz juntamente com o violão os tempos fracos; e a entrada da melodia cantada por Milton Nascimento. A tonalidade está configurada em ré maior, sendo possível perceber um leve aumento do andamento para 120 bpm, e dois principais aumentos na dinâmica no compasso 12 e 24.

As flautas começam prolongando o intervalo de segunda menor do compasso anterior, soando a fundamental e a sétima maior do acorde de D6. No compasso 12 é possível perceber o primeiro aumento de dinâmica da seção. Nesse compasso as flautas soam em uníssono.

Figura 23 - Trecho da linha melódica das flautas



Fonte: Transcrição do autor

Em alguns momentos da seção percebemos as flautas, oboé e as cordas soando em conjunto como acompanhamento harmônico. No compasso 19 as flautas e cordas soam uma sequência cromática de notas em uníssono, e no compasso seguinte sustentam o acorde de D/A(6,9). Dessa forma as flautas soam a quinta e a nona, o oboé soa a terça, os violinos a quinta e o violoncelo a nona. Segue abaixo a imagem do trecho.

Figura 24 - Trecho melódico da exposição do tema

Fonte: Transcrição do autor

A linha melódica do baixo também possui elementos novos. Diferentemente da introdução, o contrabaixo acústico e o clarone não tocam a mesma coisa durante toda a seção. Em alguns momentos o clarone não toca, em outros toca uma linha diferente do contrabaixo e, por fim, tocam a mesma coisa, como no compasso 11 e 12. A condução do contrabaixo abandona o ostinato presente na seção anterior e deixa de tocar somente as fundamentais, apresentando uma condução mais melódica por meio de quintas, sétimas e oitavas.

Figura 25 - Linha melódica do contrabaixo acústico



Fonte: Transcrição do autor

Nesta seção Milton Nascimento inicia a melodia com a voz e o violão. É possível perceber que o cantor varia a levada rítmica do violão com o decorrer da música. Na exposição do tema, a levada é caracterizada por um padrão sincopado, em que algumas vezes foi copiado pela caixa da bateria, como por exemplo nos compassos 13 e 14.

Figura 26 - Bateria e violão

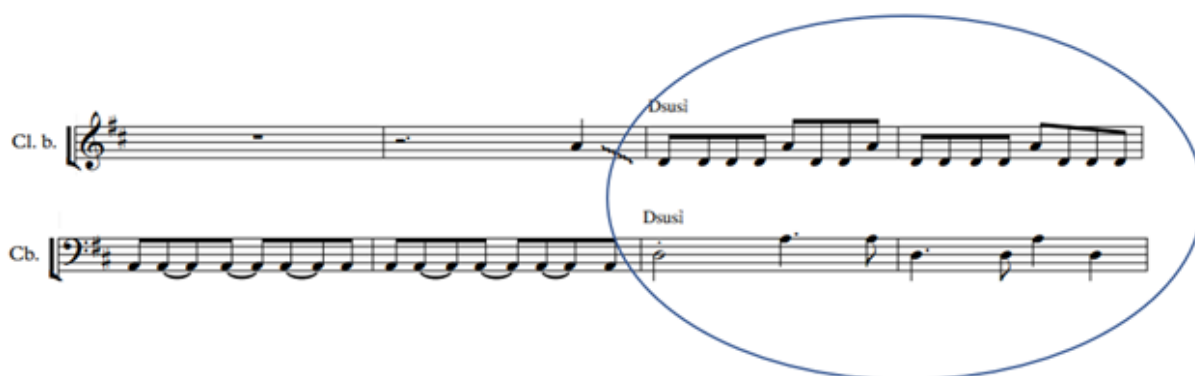


Fonte: Transcrição do autor

Reexposição 1

A primeira reexposição do tema acontece a partir do compasso 25 ao 40. Nesta seção é possível perceber que as estruturas melódicas se mantêm, todavia é possível identificar algumas variações. Primeiramente, é possível perceber com a ajuda do *software Reaper* que a dinâmica da Reexposição é maior do que a exposição. Outra variação encontrada na reexposição é a linha melódica do clarone, que deixa de tocar a mesma linha melódica do contrabaixo acústico.

Figura 27 - Linha melódica do contrabaixo acústico e clarone



Fonte: Transcrição do autor

Refrão

O refrão é a seção onde encontramos algumas mudanças marcantes na estrutura do arranjo. O primeiro ponto observado é a mudança de tonalidade para ré menor e o andamento um pouco mais acelerado (125bpm). Nesta seção, a progressão harmônica é estabelecida em: Dm7, E/D e Eb/D e a instrumentação propõem uma mudança intencional apresentando um caráter mais independente por meio de ideias melódicas que se relacionam e complementam como “pergunta e resposta”. O trompete, por exemplo, apresenta uma ideia melódica que é “respondida” pela flauta e oboé.

Figura 28 - Trecho do refrão

The musical score for Figure 28 shows a trumpet part (Tpte. C) with a mute (surdina) and three woodwind parts (Fl., Fl., Ob.). The trumpet part starts at measure 41 with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The woodwind parts start at measure 41 with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The flute parts play a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The oboe part plays a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Fonte: Transcrição do autor

Neste trecho é possível verificarmos que o oboé soa as mesmas notas apresentadas pelo trompete, enquanto, a flauta soa terças nas três primeiras notas e quartas nas demais. Outro exemplo é a relação melódica entre a flauta e a trompa no final da seção.

Figura 29 - Linha melódica da flauta

The musical score for Figure 29 shows a flute melody starting at measure 73. The melody consists of a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The circled section of the melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Fonte: Transcrição do autor

Figura 30 - Linha melódica da trompa

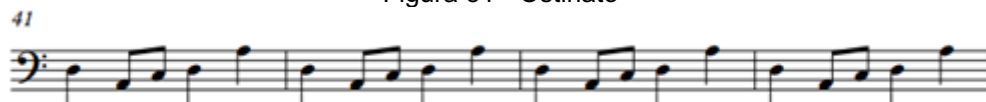
The musical score for Figure 30 shows a trumpet melody starting at measure 6. The melody consists of a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The circled section of the melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Fonte: Transcrição do autor

Também foi possível verificar a forma como a linha rítmica e melódica do contrabaixo e clarone se modifica apresentando a ideia de ostinato mais uma vez, todavia diferente do início do take. Quanto à linha melódica do baixo no refrão,

verificamos que, ele enfatiza o acorde de Dm7 por meio de arpejos durante toda a seção, mesmo quando há a mudança de acorde para E/D e Eb/D.

Figura 31 - Ostinato



Fonte: Transcrição do autor

Outra variação rítmica observada foi a levada do violão que se distingue das demais seções. A nova levada, tocada por Milton Nascimento, é caracterizada pela marcação de todos os tempos. Essa mesma variação rítmica também foi tocada no segundo refrão.

Figura 32 - Levada do violão



Fonte: Transcrição do autor

A repetição do refrão acontece a partir do compasso 71 até o 78. Durante o segundo refrão, foi possível perceber que os mesmos elementos do primeiro refrão se mantem, como a tonalidade, andamento, padrões rítmicos e melódicos da instrumentação. Entretanto, foi possível detectar uma variação na melodia do baixo. O ostinato do baixo no segundo refrão é idêntico ao primeiro refrão, com a diferença de que ele surge no terceiro compasso e não no primeiro.

Figura 33 - Linha melódica do contrabaixo acústico



Fonte: Transcrição do autor

Reexposição 2

Depois do primeiro refrão, a música retoma o tema mais uma vez, contudo com algumas estruturas diferentes das reexposições anteriores. Neste trecho a música é modulada para Mi maior e o primeiro ponto identificado foi que Milton Nascimento canta a partir do segundo tempo do compasso, variando o *ictus inicial*¹⁰. O trecho em questão, apresenta um *ictus inicial* acéfalo, diferente dos outros trechos que apresentaram *ictus inicial* tético (na reexposição 3 também é tético).

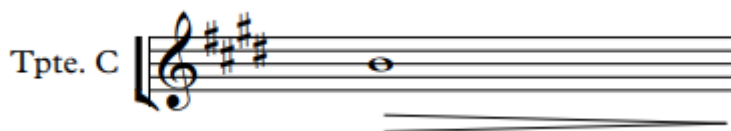
Figura 34 - Ictus inicial: Acéfalo



Fonte: Transcrição do autor

Nesta seção conseguimos identificar uma expressão de dinâmica feita pelo trompete que começa forte e diminui. É interessante notar que durante todo o take essa foi a única expressão de dinâmica decrescente. Todas as demais expressões transcritas foram crescentes.

Figura 35 - Expressão de dinâmica decrescente



Fonte: Transcrição do autor

O contrabaixo acústico propõe duas ideias neste trecho. Do compasso 49 ao 55 a linha melódica é fundamentada quase toda por semínimas pontudas e

¹⁰ O *ictus inicial* (*ictus* do latim, acento) está associado com a acentuação do tempo em que a melodia se inicia e pode ser classificado em: tético, acéfalo e anacruse. O tético (*thesis* do grego, tempo embaixo) ocorre quando a melodia inicia no primeiro tempo do compasso. O acéfalo (*achepalo* do grego, sem começo), ocorre quando o início do primeiro tempo, ou a parte forte do tempo é preenchida por pausa. Por fim, o anacruse ocorre quando a melodia inicia antes do compasso.

colcheias. A partir do compasso 56 a condução rítmica do instrumento varia para uma sequência de mínimas. Nesta variação é possível perceber a linha melódica do clarone soando mais uma vez diferente do contrabaixo. Aqui percebemos um padrão de ostinato soado pelo clarone.

Figura 36 - Variação na linha melódica do contrabaixo acústico



Fonte: Transcrição do autor

Figura 37 - Ostinato tocado pelo clarone



Fonte: Transcrição do autor

A condução rítmica da bateria também apresentou variações. Embora o chimbal continue marcando o segundo e quarto tempo, foi possível perceber a marcação rítmica da caixa imitando a levada do violão com mais ênfase. Além disso, detectamos que nos compassos 51 e 52 houve uma nova variação rítmica da caixa. Esta variação também foi transcrita nos compassos 81 e 82.

Figura 38 - Caixa



Fonte: Transcrição do autor

A reexposição neste trecho está estruturada em 15 compassos. Dentro dos primeiros 8 compassos é possível identificar flautas e cordas. No compasso 50 as flautas tocam um cromatismo descendente e logo em seguida sustentam o quinto e o nono grau do acorde de E9. No mesmo compasso encontramos os violinos soando a quarta justa e o violoncelo a sétima.

Figura 39 - Flautas e cordas

Fonte: Transcrição do autor

A partir do nono compasso do trecho, a instrumentação se completa, com as cordas fazendo uma linha melódica e os demais sustentando a harmonia. No compasso 57 é possível perceber que o violoncelo também sustenta a harmonia segurando a nota Dó# durante 4 compassos. Depois dessa seção, a introdução se repete e logo em seguida temos mais uma reexposição do tema. Durante todo o take encontramos três reexposições do tema. A primeira reexposição segue a estrutura da seção anterior a ela, em que o tema é apresentado pela primeira vez. A segunda reexposição, por outro lado, apresenta novas ideias na condução harmônica dos instrumentos e a terceira reexposição (compasso 79), logo após a repetição da introdução, também seguem a mesma estrutura da reexposição 2.

Repetição da introdução

A repetição da introdução acontece a partir do compasso 64 até o 70. Neste trecho a tonalidade modifica para a tonalidade inicial de ré maior. Grande parte dos

instrumentos soam idênticos à primeira introdução, contudo é possível analisarmos algumas variações entre os dois trechos. O andamento está um pouco mais acelerado (123bpm) e há mais elementos rítmicos, como a caixa da bateria, a levada do violão e a variação rítmica na condução do contrabaixo acústico e clarone. A linha rítmica do baixo perde a característica do ostinato presente na primeira introdução. Outro ponto observado é a variação melódica do instrumentista, em que são tocadas a quinta e a sétima, diferentemente da primeira introdução em que ele tocou somente as fundamentais dos acordes.

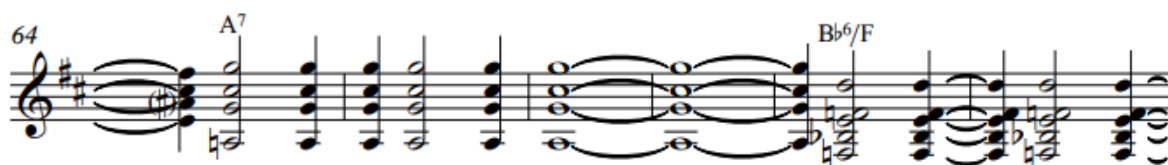
Figura 40 - Linha melódica do baixo



Fonte: Transcrição do autor

Uma diferença em relação à primeira execução da introdução é o surgimento do violão. Foi possível identificarmos uma nova variação da levada rítmica do violão, em relação à seção anterior e que seguiu em diante nas demais seções. Neste trecho, Milton Nascimento enfatizou, no violão o segundo e o quarto tempo de cada compasso.

Figura 41 - Variação na levada do violão



Fonte: Transcrição do autor

Além do violão, outra característica que distingue a reaparição da introdução da sua execução inicial é a levada da bateria e o uso do chocalho. No começo do take havia somente um rufo soado no chimbal semiaberto, enquanto que, neste trecho identificamos o uso da caixa marcando os tempos fracos e o chimbal acentuando o segundo e quarto tempos de cada compasso.

Figura 42 - Linha rítmica da bateria

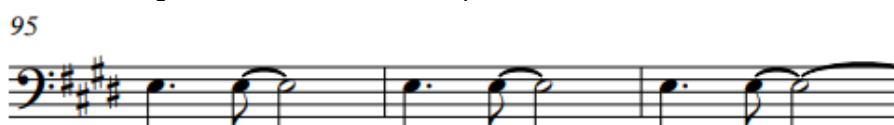


Fonte: Transcrição do autor

Coda

O coda acontece a partir do compasso 94 e se estende até o final da música no compasso 99. Neste trecho identificamos que o violão para de tocar, o contrabaixo acústico e os violinos soam a nota mi, por meio de um ostinato e ligaduras de prolongamento respectivamente. O ostinato verificado na linha melódica do contrabaixo está configurada em uma sequência de semínima pontuada e uma colcheia ligada a uma mínima. Assim como os violinos, o clarone também sustenta uma nota por meio de semibreves ligadas, todavia o instrumento entra a partir do compasso 96 soando a nota fá#.

Figura 43 - Ostinato tocado pelo contrabaixo acústico



Fonte: Transcrição do autor

Enquanto o contrabaixo e os violinos sustentam a nota mi, o oboé, clarinete e o trompete com o uso da surdina, soam uma frase melódica em conjunto. Nesta frase podemos detectar uma pequena variação na execução do trompete comparado ao oboé e clarinete. Tratam-se de duas semicolcheias soadas pelo trompete, enquanto o oboé e o clarinete soaram colcheia.

Figura 44 - Linha melódica do oboé e clarinete



Fonte: Transcrição do autor

No compasso seguinte encontramos a última ideia melódica do take executadas pelas flautas. As flautas tocam quiálteras de tercinas em uma oitava de diferença umas das outras finalizando a canção com uma expressão de dinâmica crescente.

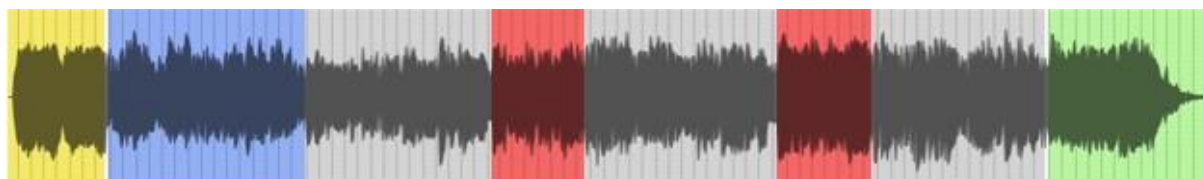
Figura 45 - Flautas



Fonte: Transcrição do autor

4.2 Take 2

Figura 46 - Forma e andamento



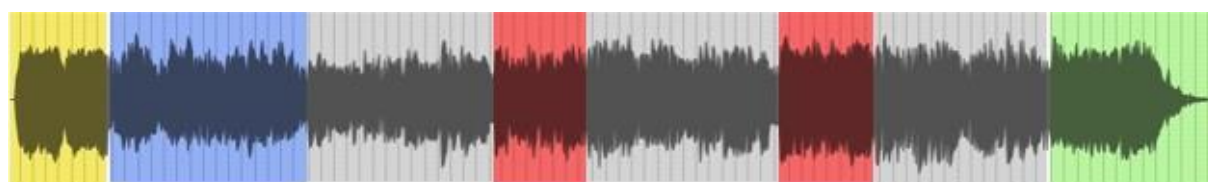
Fonte: Reaper

- Introdução: 00:00 - 00:14 [138BPM] (c.0 - c.8)
- Exposição: 00:14 - 00:44 [129BPM] (c.9 - c.24)
- Reexposição: 00:44 - 01:13 [129BPM] (c.25 - c.40)
- Refrão: 01:13 - 01:27 [137BPM] (c.41 - c.48)
- Reexposição: 01:27 - 01:57 [129BPM] (c.49 - c.64)
- Refrão 01:57 - 02:11 [137BPM] (c.65 - c.72)
- Reexposição: 02:11 - 02:38 [132BPM] (c.73 - c.87)
- Coda: 02:38 - 03:05 [138BPM] (c.88 - c.103)
- Duração: 03:07

Dinâmica

Ao observarmos a disposição visual das ondas é possível perceber como a dinâmica se desenrola no decorrer do take. A primeira constatação verificada refere-se à uniformidade das ondas na introdução (8 compassos), de modo que, é possível identificar a repetição da ideia melódica (quatro compassos). Outro ponto verificado é a nítida diminuição de intensidade da primeira reexposição quando comparada com a exposição e o modo como a intensidade vai aumentando ao se aproximar do primeiro refrão. A segunda reexposição possui maior intensidade que a primeira, assim como o segundo refrão também é mais intenso do que o primeiro refrão. O ponto culminante de intensidade encontra-se no início da terceira reexposição.

Figura 47 - Dinâmica



Fonte: Reaper

Introdução

A introdução do segundo take soa de forma movimentada e enérgica. O contratempo dos instrumentos percussivos enfatiza o andamento acelerado em 138 bpm. A seção está no modo menor e a progressão harmônica se desenrola em uma

sequência repetitiva de Dm7, E/D e Eb/D, equivalente à progressão apresentada nos refrãos. O primeiro acorde dura quatro tempos enquanto os outros dois duram dois tempos cada um. Os trombones enfatizam a terça do primeiro acorde e a fundamental dos dois seguintes; os violinos marcam a nota ré que tem função de nota pedal neste trecho (alguns violinos alternam cromaticamente nos acordes de Dm7 a partir do terceiro compasso).

Os *flugelhorns* e as flautas sustentam as quintas de Dm7 e as terças de E/D e Eb/D. A linha melódica das flautas apresenta movimentos cromáticos ascendentes e a figura rítmica predominante é a tercina.

Figura 48 - Linha melódica das flautas



Fonte: Transcrição do autor

Flugelhorns tocam as quintas de Dm7 e terças de E/D e Eb/D. Os trombones tocam as terças e as fundamentais dos respectivos acordes:

Figura 49 - Trecho da introdução

Canção do Sal (Saltworkers Song)

Milton Nascimento

♩ = 120

Flautas

Trompas

Flugelhorns

Trombones

Fonte: Transcrição do autor

Durante o trecho é possível perceber duas frases melódicas feitas pelos violinos. Uma se assemelha às tercinas tocadas pelas flautas e a outra sustenta a nota ré durante toda a seção soando como uma nota pedal. A nota pedal pode ser identificada quando uma nota é sustentada em meio à uma progressão harmônica. Outra característica observada no trecho soado pelos violinos é a expressão de dinâmica com intensidade baixa.

Figura 50 - Linha melódica dos violinos

♩ = 138

pp

Fonte: Transcrição do autor

O canto de Milton soa como vocalize nesta seção. Podemos definir vocalize como sendo frases musicais cantadas através de sílabas por um cantor, o que é frequentemente encontrado em canções da música popular, principalmente para improvisar. Abaixo trecho do vocalize cantado por Milton Nascimento na introdução:

Figura 51 - Vocalize



Fonte: Transcrição do autor

O contrabaixo, durante toda a introdução, apresenta um motivo persistente soando a fundamental, quinta e o dobramento da fundamental (em oitava) de Dm repetidas vezes. Essa repetição denomina-se ostinato. Outra característica fundamental encontrada além do ostinato é a sobreposição de vários ritmos distintos e independentes uns dos outros, chamada de polirritmia. A Polirritmia é muito comum na música de Milton Nascimento. No livro “A Música de Milton” Naná Vasconcelos comenta:

comecei a compor ritmos para ele que não eram mais bossa-nova. Ele vinha com uma levada única no violão. Ali era a África Mineira. A voz levava a melodia em 4/4 e o violão colocava aqueles acentos ternários” (VASCONCELOS, 2018, p. 20).

Molina em seu livro “Música de Montagem” descreve que no ambiente popular: “é comum haver uma trama composicional cujo desafio principal é o de criar uma determinada polirritmia que embasa e dialoga com a letra (como em “Expresso 2222”, de Gilberto Gil), em que a harmonia, suas tríades, funcionam meramente como o corpo por meio do qual o espírito rítmico da música se movimenta” (p.39).

É possível constatar a presença de ostinatos e polirritmia em praticamente todo o arranjo como veremos no decorrer das transcrições (ver Figuras 52 a 55).

Figura 52 - Ostinato tocado pelo contrabaixo acústico



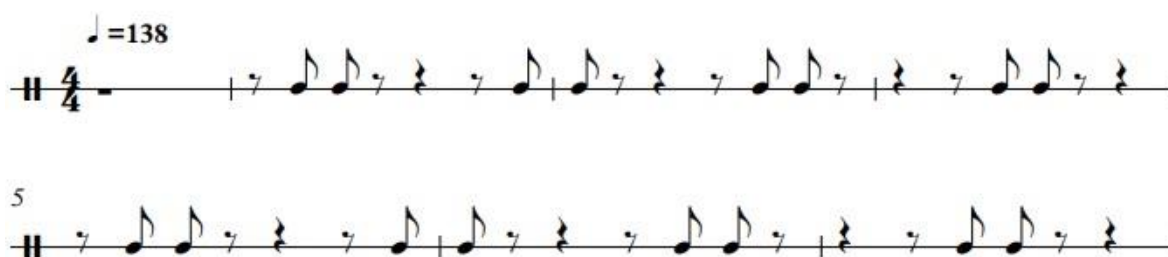
Fonte: Transcrição do autor

Figura 53 - Ostinato tocado pela bateria



Fonte: Transcrição do autor

Figura 54 - Ostinato tocado pela conga



Fonte: Transcrição do autor

Figura 55 - Ostinato tocado pelo violão



Fonte: Transcrição do autor

A melodia do piano na introdução possui intensidade fraca. O pianista Herbie Hancock não toca acordes nesta seção, mas sim uma linha melódica simples enfatizando a nota ré pedal. Verificamos esta melodia em uníssono com o vocalize de Milton Nascimento no segundo, quarto, sexto e oitavo compasso.

Figura 56 - Linha melódica do piano



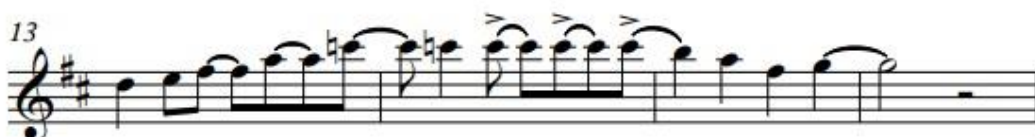
Fonte: Transcrição do autor

Exposição

O primeiro ponto percebido foi a diminuição do andamento da introdução para a exposição. Nessa seção, Milton Nascimento também canta através de vocalize junto com o trombone apresentando o tema em 16 compassos. A seção contrapõe a introdução rápida e enérgica trazendo uma atmosfera mais calma e lenta. O andamento diminui para 129 bpm nesta seção. Outro ponto observado foi a mudança da progressão harmônica por causa da passagem do modo menor para o maior. A música é estruturada nas tonalidades de Ré menor e Ré maior, sendo que a tonalidade menor é estabelecida na introdução e refrão, enquanto que a tonalidade maior no restante da música.

Diferentemente da introdução, o uníssono tocado com o vocalize de Milton é feito por um trombone. Neste vocalize é possível verificar um floreio que o cantor faz por meio da articulação das colcheias dos tempos fracos no compasso quatorze. Essa articulação acontece apenas uma vez durante toda a música.

Figura 57 - Linha melódica da voz



Fonte: Transcrição do autor

O piano continua com a intensidade fraca, todavia vai progredindo com o decorrer dos compassos. A partir do oitavo compasso da exposição é possível ouvir

com mais fluidez a melodia do piano. Nesta seção percebemos acordes fechados (tocados praticamente em toda a música).

Figura 58 - Linha melódica do piano



Fonte: Transcrição do autor

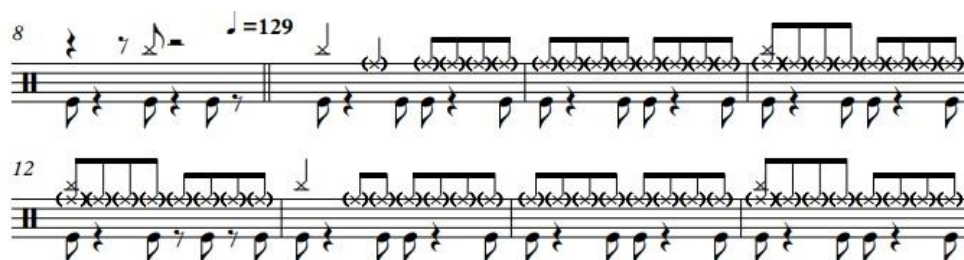
A seção é rica em polirritmia. Podemos observar vários ritmos que se sobressaem entre si, como por exemplo a melodia principal cantada por Milton Nascimento, violão, chocalho, bateria, contrabaixo e piano. Segue abaixo, trechos de alguns instrumentos, evidenciando a polirritmia na seção.

Figura 59 - Levada do violão



Fonte: Transcrição do autor

Figura 60 - Levada da bateria



Fonte: Transcrição do autor

Figura 61 - Levada do contrabaixo



Fonte: Transcrição do autor

Figura 62 - Levada do piano



Fonte: Transcrição do autor

Os primeiros 4 compassos da linha melódica do contrabaixo na exposição do tema são compostos por sequências de semínimas pontuadas soando as notas Ré e Lá. Logo adiante no compasso 13, a linha rítmica do contrabaixo muda para uma sequência de semínima pontuada e uma colcheia, sendo a última soada como *ghost note*. A partir do compasso 18 a linha rítmica retorna para a sequência de semínimas pontuadas.

Figura 63 - Sequência de semínimas pontuadas



Fonte: Transcrição do autor

Figura 64 - Sequência de semínimas e colcheias



Fonte: Transcrição do autor

Nesta seção os violinos encerram a nota pedal e passam a tocar as notas dos acordes reforçando a estruturação harmônica do trecho, juntamente com o violoncelo que não faz mais a melodia em uníssono com o vocalize de Milton Nascimento.

O piano aparece com mais nitidez no quarto compasso. A condução da bateria e dos instrumentos percussivos soa diferente da introdução. Nesse trecho da música, percebe-se o prato de ataque acentuando sempre o primeiro tempo de cada compasso enquanto o chocalho acentua os tempos restantes. A conga varia em alguns momentos no decorrer do *take*, mas percebemos a marcação predominante na parte fraca do quarto tempo e logo em seguida na parte forte do primeiro tempo.

Reexposição

A primeira reexposição do tema acontece a partir do compasso 25 até o 40. Nesta seção foi possível detectarmos algumas variações com relação a exposição do tema anterior. O primeiro ponto é a finalização da melodia feita pelo trombone em conjunto com o vocalize do Milton Nascimento. Neste trecho do *take*, percebemos que o cantor começa a cantar a melodia com letra, enquanto que o trombone não soa nenhuma nota durante toda a seção. Quanto à melodia cantada por Milton Nascimento, constatamos uma variação do *ictus inicial* de tético para acéfalo. O acéfalo como dito anteriormente acontece quando o início do primeiro tempo, ou a parte forte do tempo é preenchida por pausa.

Figura 65 - Ictus inicial acéfalo



Fonte: Transcrição do autor

Um pouco mais a frente no compasso 33 também encontramos um *ictus inicial* acéfalo, introduzido como tético na seção anterior.

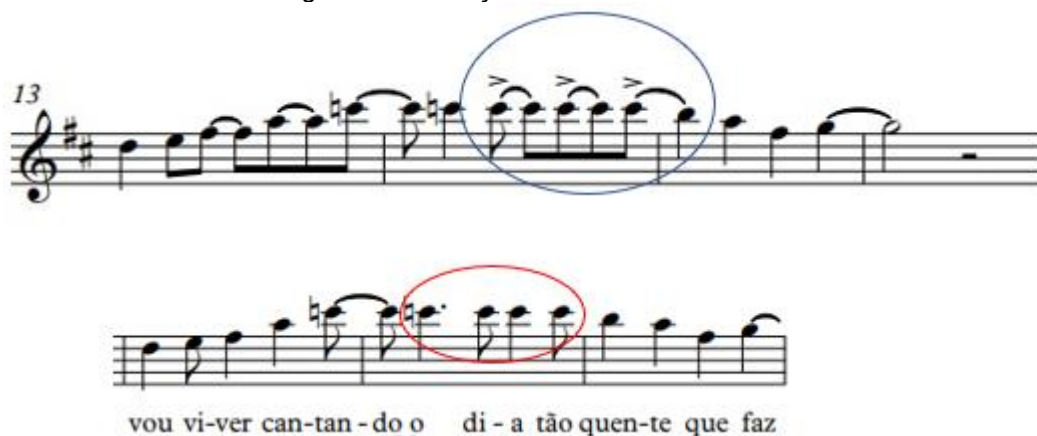
Figura 66 - Ictus inicial acéfalo



Fonte: Transcrição do autor

Outra mudança observada na melodia cantada por Milton Nascimento é que nessa seção o cantor soou a frase “vou viver cantando o dia tão quente que faz” diferente da seção anterior. Na exposição do tema Milton Nascimento soa articulando e enfatizando as colcheias dos tempos fracos. Já na reexposição do tema, o trecho é cantado sincopado. O círculo azul na imagem representa o trecho articulado cantado na exposição e o círculo vermelho representa o mesmo trecho, todavia cantado na primeira reexposição do tema e de maneira sincopada.

Figura 67 - Variações na melodia do tema



Fonte: Transcrição do autor

Também constatamos a primeira linha melódica tocada em uníssono pela trompa e o flugelhorn. O trecho é executado em intensidade baixa e que vai diminuindo ainda mais até desaparecer no compasso 30.

Figura 68 - Trecho melódico tocado em uníssono



Fonte: Transcrição do autor

Na primeira reexposição percebemos o destaque do piano tocado de maneira improvisada e a diminuição na intensidade dos outros instrumentos. Os violinos, por exemplo, diminuem a intensidade drasticamente no compasso 33. Por outro lado, alguns elementos foram preservados como a condução rítmica do bumbo soada em uma sequência de duas colcheias seguidas por uma pausa de semínima, e a condução rítmica do contrabaixo. A linha do contrabaixo continua estruturada idêntica a seção anterior, uma ideia melódica sustentada por um ostinato de semínimas pontuadas e logo em seguida uma condução rítmica de semínimas pontuadas seguidas por colcheias.

Figura 69 - Trecho melódico dos violinos



Fonte: Transcrição do autor

Refrão

O refrão aparece duas vezes na música, sendo a primeira vez no compasso 41 e a segunda no compasso 65. É possível perceber a mudança do andamento retomando a mesma velocidade de execução da introdução (137bpm) e a

sobreposição de vários ritmos consecutivos, tendo em vista que a polirritmia é um evento que acontece diversas vezes no decorrer do take.

O naipe de metais entra novamente preenchendo a harmonia de forma semelhante à introdução, porém com a intensidade menor. A mesma linha melódica também acontece na segunda volta do refrão no compasso 65, todavia com maior intensidade.

A progressão harmônica se desenrola em uma sequência repetitiva de Dm7, E/D e Eb/D idêntica à introdução (primeiro compasso soa Dm e o segundo compasso soa dois tempos de E/D e dois tempos de Eb/D). Dessa forma, os trombones mais uma vez tocam a terça do primeiro acorde e a fundamental dos próximos, enquanto que, os *flugelhorns* tocam a quinta do primeiro acorde e a terça dos demais.

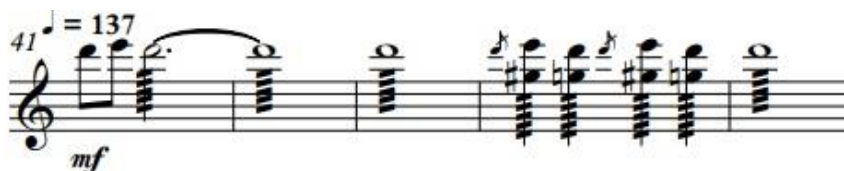
Uma característica interessante é a marcação do acorde Dm durante todo o refrão pelo contrabaixo e pelos violinos que sustentam a nota ré como nota pedal. O contrabaixo faz um ostinato de uma semínima soando a fundamental de Dm e duas colcheias soando a quinta e o dobramento da fundamental em oitava do mesmo acorde.

Figura 70 - Linha melódica do contrabaixo no primeiro refrão



se quer chegar por meio de um intervalo de segunda maior ou menor. (Bohumil, 2017, p. 298).

Figura 71 - trêmulo soado pelos violinos



Fonte: Transcrição do autor

A polirritmia é bastante presente nesta seção. Verificamos linhas rítmicas diferentes da conga, pratos, violão, bloco e chocalho. O bloco, diferentemente da exposição anterior, passa a marcar as semínimas de todos os compassos; a conga soa duas colcheias seguidas por 2 dois tempos de pausa; o chocalho repete três colcheias seguidas por uma pausa de um tempo e meio.

Figura 72 - Trecho rítmico do bloco



Fonte: Transcrição do autor

Figura 73 - Trecho rítmico da conga



Fonte: Transcrição do autor

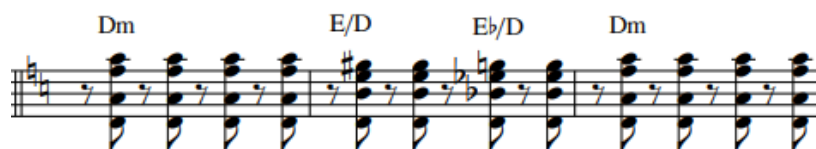
Figura 74 - Trecho rítmico do chocalho



Fonte: Transcrição do autor

Os acordes tocados no refrão pelo violão são os mesmos da introdução, mas a levada rítmica é diferente. Nesta seção, o violão marca as colcheias dos tempos fracos. Essa ideia se repetirá no segundo refrão.

Figura 75 - Trecho rítmico do violão



Fonte: Transcrição do autor

Reexposição 2

A segunda reexposição do tema acontece a partir do compasso 49 até o 64. Os primeiros pontos observados são a diminuição do andamento para 129 bpm, e o fato de que, o cantor Milton Nascimento e o trombone retomam a mesma ideia apresentada na exposição inicial: o cantor faz um vocalize em uníssono com o trombone, no entanto é possível notar que o trombone não acompanha a voz do cantor até o final. A linha melódica do trombone se estende até o compasso 56 e depois encerra. Os instrumentos de sopro, com exceção do trombone não apresentam linha melódica nesta seção.

Um ponto notado é o aumento da intensidade no meio da seção principalmente na bateria. No compasso 56 observamos uma expressão de dinâmica preparando o take para a entrada dos violinos.

Figura 76 - Trecho rítmico da bateria

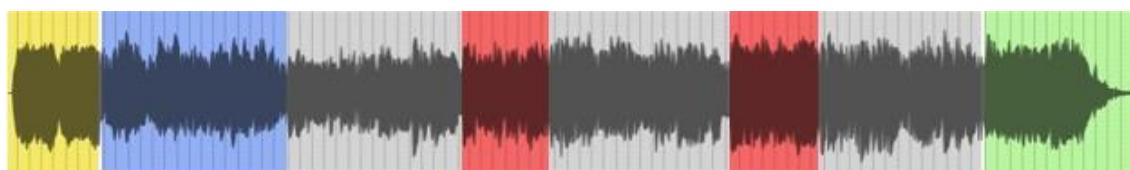


Fonte: Transcrição do autor

Refrão 2

A segunda seção do refrão no take volta diferente da primeira. Apesar de apresentar a mesma progressão harmônica (Dm, E/D, Eb/D) e o mesmo andamento (mais rápido do que a reexposição anterior), é nítido o aumento gradativo da dinâmica a partir do quinto compasso da seção preparando a música para o ponto culminante de maior intensidade na seção seguinte. O recurso visual permite averiguar a amplitude das ondas dos dois refrões sinalizados com a cor rosa. A imagem mostra que a repetição do refrão possui intensidade maior.

Figura 77 - Amplitude das ondas do refrão 1 e 2



Fonte: Reaper

Esta seção apresenta vários elementos diferentes do primeiro refrão, todavia resgata outros que já foram apresentados. Por exemplo, a linha melódica da trompa é a mesma linha cantada pelo Milton Nascimento e tocada pelo violoncelo na introdução.

Figura 78 - Linha melódica da trompa

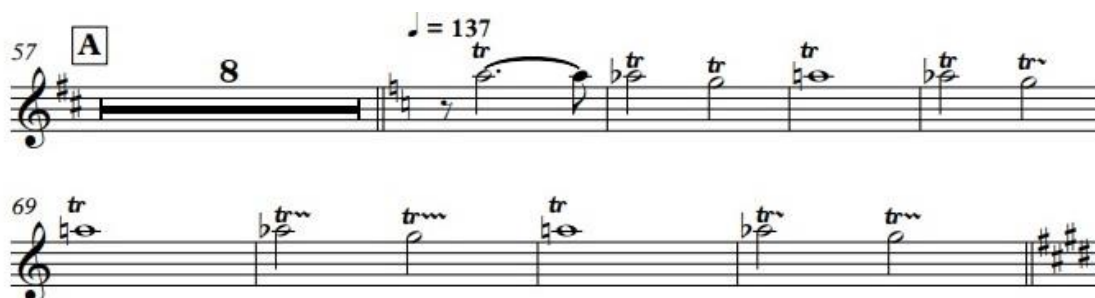


Fonte: Transcrição do autor

Diferentemente do primeiro refrão, nesta seção os violinos não tocam e os metais soam com intensidade maior. As flautas tocam com trinado a quinta de Dm7, e a terça de E/D e Eb/D em conjunto com o flugelhorn. Outra variação pode ser

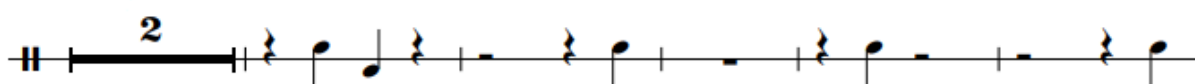
encontrada na linha rítmica do bloco, que deixa de tocar semínimas em todos os tempos e passa a tocar uma semínima por compasso.

Figura 79 - Linha melódica da flauta



Fonte: Transcrição do autor

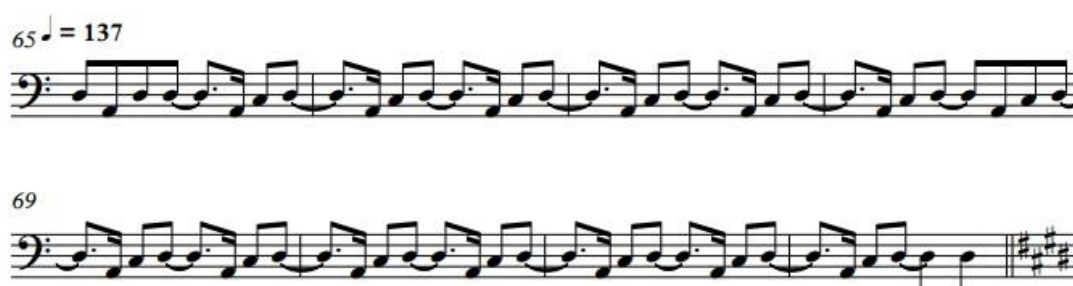
Figura 80 - Linha rítmica do bloco



Fonte: Transcrição do autor

O contrabaixo continua reforçando o acorde Dm, porém há uma variação rítmica e melódica diferente do primeiro refrão. As notas soadas passam a ser ré, lá e dó. Já a linha rítmica é fundamentada em uma sequência de duas colcheias em que a segunda está ligada a uma outra colcheia pontuada seguido por uma semicolcheia.

Figura 81 - Linha melódica do Contrabaixo

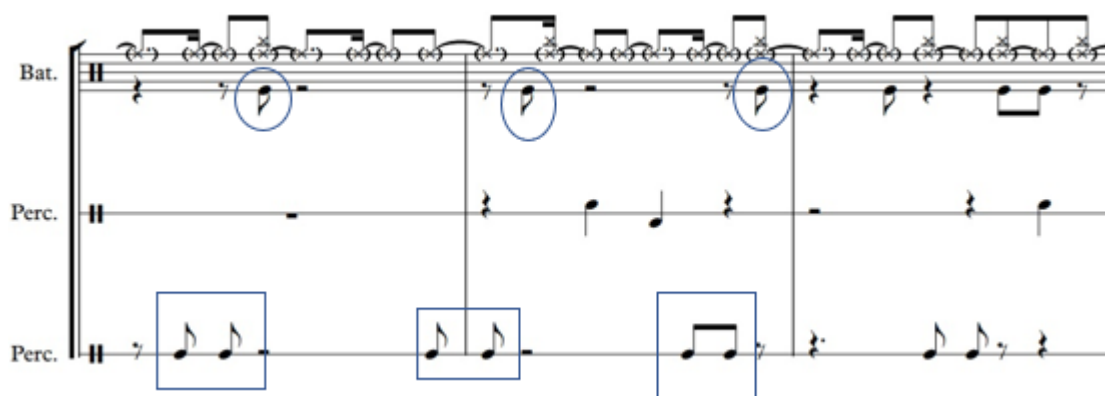


Fonte: Transcrição do autor

O violão e a conga repetem as mesmas ideias do primeiro refrão, enquanto que a bateria apresenta uma nova condução rítmica. Nesta seção percebe-se o

bumbo atacando uma colcheia após a segunda colcheia da conga. Além da variação rítmica, constata-se o aumento da dinâmica a partir do quinto compasso do refrão.

Figura 82 - Condução rítmica do bumbo



Fonte: Transcrição do autor

Reexposição 3

A terceira repetição da reexposição ocorre do compasso 73 até o 87 e é a seção com a maior intensidade na música. Um ponto interessante é que o andamento da seção não diminui muito comparada às outras reexposições anteriores. A melodia cantada por Milton Nascimento, também iniciada como acéfalo, é soada com intensidade maior denunciando o ápice do take. Nesta seção identificamos uma modulação de ré maior para mi maior. A terceira repetição da reexposição do tema apresenta poucos elementos diferentes da reexposição anterior.

Coda

A coda se inicia com intensidade forte e andamento rápido (138bpm). A progressão harmônica do trecho se desenrola de forma similar à progressão do refrão, mas transposta um tom acima. O trecho está em mi menor e os acordes são estruturados em Em, F#/E e F/E. Além da harmonia, observamos vários elementos novos que surgem neste momento. Podemos verificar, por exemplo, uma variação rítmica no bumbo e no contrabaixo. O contrabaixo toca uma sequência de colcheia pontuada, semicolcheia seguida por duas colcheias. O bumbo apresenta uma

condução quase igual, sua linha rítmica é desenvolvida em cima de uma colcheia pontuada, semicolcheia, pausa de colcheia e outra colcheia.

Figura 83 - Trecho rítmico do contrabaixo e bateria



Fonte: Transcrição do autor

Outro ponto observado foi o jeito em que Milton Nascimento canta durante a Coda. Os 4 primeiros compassos o cantor segura a última sílaba da palavra “levar” junto com o trombone que ataca a nota mi (tônica) duas vezes. Logo em seguida o cantor faz um vocalize da melodia do refrão até o final. O vocalize é precedido pelas flautas que entram no compasso 90 tocando trinados com a intensidade baixa, que por sua vez vão aumentando progressivamente. As notas soadas pelas flautas são semelhantes ao segundo refrão, todavia transpostas um tom acima.

O take encerra com um *fade out* que dura sete compassos. O *fade out* é um recurso bastante utilizado para indicar o final de uma música, por meio da diminuição progressiva de todos os instrumentos até pararem de soar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho observamos duas transcrições de uma mesma música em que, ao serem analisadas, é possível a percepção dos elementos musicais distintos entre elas. Sabe-se que a criatividade tem sido objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento. A quantidade de elementos diferentes entre os dois takes nos traz reflexões a respeito do processo criativo individual de compositores e arranjadores. Molina no seu livro *Música de montagem* discute sobre o surgimento de elementos e ideias musicais em diversos arranjos de uma mesma canção. Segundo Molina:

uma comparação entre duas músicas populares como “*Eleanor Rigby*” (na primeira gravação dos Beatles) e “*Eleanor Rigby*” (na voz de Ray Charles), ambas registradas de autoria de Lennon/McCartney, implicará certamente um resultado com alto índice de variâncias, tanto no que diz respeito à escolha de andamento, à tonalidade, à harmonia, às construções melódicas, etc. (MOLINA, 2017, p. 32).

O processo de criação dos dois arranjadores possui intenções diferentes, todavia ambos são ricos em elementos musicais. Molina discute as etapas de construção encarando diferentes versões de uma obra como composições inéditas com materiais distintos classificando como trabalhos novos e exclusivos. (MOLINA, 2017, p.33).

De fato, encontramos uma grande quantidade de variâncias entre os takes na forma, dinâmica, intensidade, orquestração, rítmica etc. Enquanto um take apresenta um arranjo mais orquestral e direto, o outro nos surpreende com uma liberdade rica em improvisação, ostinato e polirritmia. Diante de todos os dados levantados e apresentados, é possível fazer as seguintes considerações a respeito da pergunta apresentada na introdução do trabalho: Quais os elementos musicais que Eumir Deodato utiliza no seu arranjo que o torna tão diferente do arranjo elaborado por Luiz Eça? Os arranjos se diferenciam em vários pontos. Comparando a estruturação dos temas, por exemplo, percebemos que a versão do Eumir Deodato não repete a introdução da canção entre os refrões como é apresentado na versão de Luiz Eça. A particularidade do arranjo de Eumir Deodato está na menção de alguns elementos melódicos no segundo refrão presentes na introdução (linha melódica da trompa). Também há diferenças modulatórias entre os arranjos. Na versão de Eumir Deodato

percebemos que a introdução se encontra no modo menor idêntico aos refrões; a mudança de tonalidade de ré para mi maior só acontece na terceira reexposição do tema, diferentemente da versão de Luiz Eça, que encontramos uma mudança de tonalidade na segunda reexposição do tema, antes do segundo refrão (que por sinal muda a tonalidade para o modo menor). Também encontramos diferenças no andamento dos arranjos: o arranjo de Eumir Deodato está fundamentado em 150 bpm, enquanto o outro arranjo está em 121 bpm. Ao verificarmos a amplitude das ondas sonoras das músicas percebemos que o arranjo de Eumir Deodato é tocado com intensidade maior. Encontramos variações na instrumentação dos arranjos: na versão de Eumir Deodato percebemos a presença em peso dos instrumentos percussivos que por sua vez nos trazem vários elementos de ostinato e polirritmia durante todo a canção, diferentemente do arranjo de Luiz Eça que apresenta uma instrumentação percussiva sutil. Ainda mais, encontramos o flugelhorn e o piano, que toca de maneira improvisada, no arranjo de Deodato, diferente da versão de Eça que apresenta o trompete (às vezes com surdina), oboé e clarone sem nenhuma intenção de improvisação.

Este trabalho tratou de processos criativos na construção de um arranjo musical por arranjadores com bagagens musicais diferentes, escolhas, gostos, ideias criativas e referências distintas. A pesquisa surgiu da vontade de analisar os elementos divergentes entre os dois arranjos da música “Canção do sal” presente nos dois primeiros discos do Milton Nascimento. As transcrições e as análises não encerram as discussões a respeito do assunto. Limitações técnicas e dificuldades ocorreram na hora das transcrições, como por exemplo o violão do take 1 e o violão do take 2. Certamente novas análises são possíveis a fim de enriquecer as informações deste trabalho. Esperamos que este trabalho possa colaborar com outros trabalhos de análises entre arranjos diferentes de uma mesma obra e que novas pesquisas possam ser incentivadas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Chico. **A música de Milton Nascimento**. Belo Horizonte: Editora da Universidade/UFMG, Belo Horizonte – MG, 2018.

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. **Cadernos do colóquio**, v. 3, n.1, 2001.

BONAVÉ, Valéria. Gesto na Sonata per pianoforte (2001) de Berio. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., Uberlândia – MG, 2011. **Anais [...]** Uberlândia: ANPPOM, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-12032013-164500/publico/BONAFEValeriaCorrigido.pdf> Acesso em: 30 jun. 2019

BOTA, João Victor. **A transcrição musical como processo criativo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2008. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285139/1/Bota_JoaoVictor_M.pdf Acesso: 30 jun. 2019.

CAMERON, Julia. **O caminho do artista**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2017.

FONSECA, Dora Maria Bastos e Silva. **O processo criativo na Nova Dança Portuguesa**: contributos de quatro coreógrafos da primeira geração. Mestrado (Educação artística) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2013. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9696/1/ULFBA_TES658_CAPA.jpg Acesso em: 21 maio. 2020.

JUNIOR, Ademir. **Caminhos da improvisação**. Brasília: Editora ABECER, 2017.

LIMA JUNIOR, F. M. de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284828> Acesso: 15 dez. 2019.

LUIZ, Jane Finotti Rezende. **Aprender música fazendo arranjo a quatro mãos por duas estudantes de piano de nível técnico do Conservatório Estadual de música Cora Pavan Caparelli de Uberlândia/MG**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia – MG, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12327/1/Jane%20Finotti.pdf> Acesso: 16 maio. 2020.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto F. de. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. Tese (Doutorado em Música) – Escola

de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05052017-114221/pt-br.php> Acesso: 30 jun. 2019.

MOLINA, Sergio. **Música de montagem**. São Paulo: Editora É Realizações, 2017.

MONZO, Diogo Souza Vilas. **Improvisação musical e um improvisador**: a música sem fronteiras de Luiz Eça. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/22501?mode=full> Acesso: 30 jun. 2019.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

PEREIRA, Andre Protasio. **Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a capella**: estudos de caso e proposta metodológica. Dissertação de mestrado – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro – RJ, 2006. Disponível em: https://www.andreprotasio.com/mestrado?fbclid=IwAR1E243ihTo0J-WI_3D9HaGH-csgl5iRKnyedqoK20zguc9yZkFqV2bJ_p8 Acesso: 30 jun. 2019.

SANTOS, Otávio Luiz Santos. As etapas do processo criativo propostas por Graham Wallas identificadas em processo de criação em ambientes digitais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., Campinas, 2017. **Anais [...]** Campinas: ANPPOM, 2017. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4911/1644> Acesso: 19 maio. 2020.

SILVA, Kristoff. **Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira**: análise de três canções de Milton Nascimento. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte – MG, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-8RCGXT> Acesso: 30 jun. 2019.

SIGNORI, Paulo César. **Tamba Trio**: A trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Unicamp Campinas – SP, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284065/1/Signori_PauloCesar_M.pdf Acesso: 2 maio. 2020.