



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS  
(PIANO)**

**O ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO DE CÉSAR CAMARGO MARIANO: ARRANJOS  
NO DISCO PIANO E VOZ (2003)**

**MARCOS LUIGI OLIVEIRA JUNIOR**

Foz do Iguaçu  
2023

**O ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO DE CÉSAR CAMARGO MARIANO: ARRANJOS  
NO DISCO PIANO E VOZ (2003)**

**MARCOS LUIGI OLIVEIRA JUNIOR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Cyrino  
Moreira

Coorientador: Prof. Me. Marcelo Ferreira Corrêa

Foz do Iguaçu  
2023

MARCOS LUIGI OLIVEIRA JUNIOR

**O ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO DE CÉSAR CAMARGO MARIANO: ARRANJOS  
NO DISCO PIANO E VOZ (2003)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música – Práticas Interpretativas (Piano)

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Cyrino Moreira  
UNILA

---

Coorientador: Prof. Me. Marcelo Ferreira Corrêa  
UNILA

---

Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira  
UNILA

---

Dr. Rafael Tomazoni Gomes

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, expresso minha gratidão a Deus pela dádiva da saúde e da resiliência, fundamentais para superar os desafios encontrados.

À minha mãe, Eliana, ao meu pai, Marcos, e ao meu padrasto, Marcelo, cuja fé inabalável em meu potencial e encorajamento constante foram pilares essenciais para minha trajetória na carreira musical.

Aos meus avós, cujo afeto e apoio foram grandes alicerces durante esta jornada acadêmica.

À minha irmã, Luana, cuja presença constante e notável afinidade, tanto na vida pessoal quanto na esfera musical, foram fontes de grande inspiração.

À professora Dra. Maria Beatriz Cyrino Moreira, cuja disponibilidade, amizade e orientação foram cruciais para a realização deste estudo.

Ao professor Me. Marcelo Corrêa, cuja parceria e excelência no ensino foram fontes primordiais de conhecimento, especialmente no domínio do piano.

A todos os docentes do curso, que generosamente compartilharam seu saber em diversas disciplinas.

Aos meus professores Marcos Dealmo Hermes e Lélis Keity Hermes, o carinho e a parceria que cultivamos ao longo da minha jornada musical foram fundamentais para o meu crescimento. Além disso, agradeço pelo excepcional preparo e incentivo que me proporcionaram para ingressar na universidade.

Ao Marcos Pires, amigo valoroso que esta jornada acadêmica me proporcionou, pela constante colaboração e parceria ao longo deste ciclo de formação.

Aos amigos que estiveram ao meu lado durante este período de graduação, agradeço pela companhia, apoio e momentos inesquecíveis compartilhados.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal realizar uma análise musical sobre o acompanhamento pianístico de César Camargo Mariano, partindo da transcrição de três arranjos de canções de estilos distintos, presentes no álbum *Piano e Voz (2003)*. A análise possibilitou o reconhecimento dos recursos harmônicos, estruturais e estilísticos da performance de César, evidenciando sua atuação como *sideman*. A discussão sobre este termo é aprofundada em um dos capítulos. Este estudo pretende contribuir ao oferecer aos pianistas uma compreensão dos caminhos e recursos estilísticos do acompanhamento de César no piano.

**Palavras-chave:** César Camargo Mariano; música popular brasileira, piano brasileiro; pianista acompanhador, piano e voz; sideman;

## RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo es llevar a cabo un análisis musical del acompañamiento pianístico de César Camargo Mariano, partiendo de la transcripción de tres arreglos de canciones de estilos distintos que se encuentran en el álbum "Piano e Voz" (2003). El análisis permitió identificar los recursos armónicos, estructurales y estilísticos presentes en la interpretación de César, destacando su papel como sideman. La discusión sobre este término se profundiza en uno de los capítulos. Este estudio tiene la intención de contribuir proporcionando a los pianistas una comprensión de las técnicas y recursos estilísticos utilizados por César en el acompañamiento al piano.

Um espaço entre o resumo e palavras-chave.

**Palabras clave:** César Camargo Mariano; música popular brasileña, piano brasileño; pianista acompañante, piano y voz; sideman.

## ABSTRACT

The main objective of this work is to conduct a musical analysis of César Camargo Mariano's piano accompaniment, based on the transcription of three arrangements of songs from different styles found in the album "Piano e Voz" (2003). The analysis allowed for the recognition of the harmonic, structural, and stylistic elements present in César's performance, highlighting his role as a sideman. The discussion about this term is delved into in one of the chapters. This study aims to contribute by providing pianists with an understanding of the stylistic pathways and resources used by César in piano accompaniment.

**Key words:** César Camargo Mariano; Brazilian popular music, Brazilian piano; accompanying pianist, piano and voice; sideman;

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Padrão Rítmico de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> na versão de Noel Rosa e Vadico (1936).....	20
<b>Figura 2</b> – Introdução da gravação de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> de Noel Rosa (1936).....	20
<b>Figura 3</b> – Seção A de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> de Noel Rosa (1936).....	21
<b>Figura 4</b> – Seção B de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> de Noel Rosa (1936).....	21
<b>Figura 5</b> – Introdução de <i>Tarzan, o filho do alfaiate</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	22
<b>Figura 6</b> – Seção A de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	23
<b>Figura 7</b> – Fragmento de finalização da Seção A de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	24
<b>Figura 8</b> – Extensão cadencial da primeira seção A de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	24
<b>Figura 9</b> – Repetição da seção A de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	25
<b>Figura 10</b> – Seção B de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	26
<b>Figura 11</b> – Primeira parte da última repetição da seção A de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003). ....	26
<b>Figura 12</b> – Alteração de uma frase da seção A de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	27
<b>Figura 13</b> – Segunda parte da última repetição da seção A de <i>Tarzan, o filho do Alfaiate</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	27
<b>Figura 14</b> – Seção A de <i>Tudo Bem</i> de Lulu Santos (1936). ....	28
<b>Figura 15</b> – Seção B de <i>Tudo Bem</i> de Lulu Santos (1936).....	29
<b>Figura 16</b> – Introdução de <i>Tudo Bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	30
<b>Figura 17</b> – Alteração ritmo-melódica do interlúdio no compasso 14 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	30



<b>Figura 18</b> – Alteração ritmo-melódica do interlúdio no compasso 15 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	31
<b>Figura 19</b> – Seção A de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).	31
<b>Figura 20</b> – Adição de acordes nos compassos 9 e 10 da seção A de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	32
<b>Figura 21</b> – Trecho de conexão entre as seções A e B localizada nos compassos 25 e 26 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	32
<b>Figura 22</b> – Seção B de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	33
<b>Figura 23</b> – Interlúdio entre a repetição da estrutura de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	34
<b>Figura 24</b> – Compasso 25 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	35
<b>Figura 25</b> – Compasso 40 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	35
<b>Figura 26</b> – Compassos 40 e 41 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	36
<b>Figura 27</b> – Variante da seção A de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	37
<b>Figura 28</b> – Fragmento rítmico harmônico nos compassos 45 e 46 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	38
<b>Figura 29</b> – Fragmento rítmico harmônico no compasso 22 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	38
<b>Figura 30</b> – Fragmento rítmico harmônico no compasso 12 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	38
<b>Figura 31</b> – Explicação rítmica dos compassos 42 e 43 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	39
<b>Figura 32</b> – Explicação rítmica dos compassos 50 e 51 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	39
<b>Figura 33</b> – Explicação da variação do fragmento nos compassos 26 e 57 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	40
<b>Figura 34</b> – Seção B1 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	41

<b>Figura 35</b> – Compassos 64 ao 67 de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	42
<b>Figura 36</b> – Compassos 4 ao 6 da introdução de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	42
<b>Figura 37</b> – Compassos 69 ao 72 da parte final de <i>Tudo bem</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	43
<b>Figura 38</b> – Seção A de <i>Papo de Psicólogo</i> de Jair Oliveira.....	44
<b>Figura 39</b> – Seção B de <i>Papo de Psicólogo</i> de Jair Oliveira.....	44
<b>Figura 40</b> – Seção C de <i>Papo de Psicólogo</i> de Jair Oliveira.....	45
<b>Figura 41</b> – Introdução de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	46
<b>Figura 42</b> – Camadas texturais dos compassos 1 ao 4 de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	47
<b>Figura 43</b> – Início da seção A, compassos 18 a 25 de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	47
<b>Figura 44</b> – Compassos 26 a 33 da seção A de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	48
<b>Figura 45</b> – Compassos 34 a 47 da seção A de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	49
<b>Figura 46</b> – Compassos 48 a 53 de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	50
<b>Figura 47</b> – Compassos 54 a 61 seção B de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	50
<b>Figura 48</b> – Compassos 62 a 69 seção B de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	51
<b>Figura 49</b> – Seção C de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	52
<b>Figura 50</b> – Início da seção A1 de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	53
<b>Figura 51</b> – Comparação da linha de baixo do final da seção A e A1 de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	53
<b>Figura 52</b> – Início da seção B1 de <i>Papo de Psicólogo</i> no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	54

<b>Figura 53</b> – Comparação com o início da seção C e C1 de Papo de Psicólogo no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	54
<b>Figura 54</b> – Repetição da seção C1 de Papo de Psicólogo no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	55
<b>Figura 55</b> – Variações rítmicas sobre a seção C1 de Papo de Psicólogo no arranjo de César Camargo Mariano (2003).....	56

## SUMÁRIO

<b>BANCA EXAMINADORA.....</b>	<b>3</b>
<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>4</b>
<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1. NOTAS BIOGRÁFICAS.....</b>	<b>14</b>
1.1 O ÁLBUM PIANO E VOZ.....	16
<b>2. MÚSICO ACOMPANHADOR E SIDEMAN.....</b>	<b>17</b>
<b>3. ANÁLISE MUSICAL DOS ARRANJOS .....</b>	<b>20</b>
3.1 TARZAN, O FILHO DO ALFAIATE.....	20
3.2 TUDO BEM.....	28
3.3 PAPO DE PSICÓLOGO.....	44
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>57</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>59</b>
<b>TRANSCRIÇÕES.....</b>	<b>60</b>

## INTRODUÇÃO

Este estudo emerge do meu profundo interesse pelas composições, estilo pianístico e, particularmente, pelos arranjos concebidos por César Camargo Mariano, especialmente aqueles destinados ao acompanhamento vocal. Desde os primeiros passos na minha jornada musical, quando iniciei os estudos de piano, concentrei-me primariamente em assumir o papel de pianista acompanhador de vocalistas, atuando em cerimônias litúrgicas e eventos diversos, incluindo cerimônias matrimoniais. A partir dessas experiências, tornei-me engajado na constante elaboração de arranjos pianísticos, mesmo em composições originalmente não concebidas para essa formação de piano e VOZ.

A consciência artística do trabalho de César Camargo Mariano surgiu quando eu tinha 15 anos, iniciando estudos de piano com meu então professor, que me apresentou, durante nossas aulas, a obra de César. O primeiro trabalho foi justamente o álbum *Piano e Voz*, pelo qual fui profundamente cativado pela expressividade de Mariano ao se comunicar por meio do piano. Tal fascínio não apenas decorre do seu notável "swing" e virtuosismo nos solos, mas também da sua habilidade em acompanhar e estabelecer uma conexão interativa com o cantor, aspecto que me instigou profundamente, uma vez que era uma prática que eu já exercia e almejava aprofundar.

A decisão de transformar o apreço e a admiração que tenho pelo trabalho de César Camargo Mariano em um projeto de pesquisa surgiu durante minha trajetória acadêmica no curso de música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Com os avanços nos estudos de piano, análise musical, harmonia, entre outros campos, optei por abraçar essa iniciativa, visando compreender de forma abrangente os procedimentos e características dos arranjos e do acompanhamento pianístico de César.

Através de minhas recentes investigações, tornou-se evidente a escassez de trabalhos científicos que se aprofundam nesse aspecto particular. Assim sendo, esta pesquisa almeja contribuir para os estudos do campo da pesquisa em música popular, tendo como foco o papel do piano como instrumento acompanhador na obra de César Camargo Mariano, valendo-se da transcrição de releituras de composições de gêneros variados, incluindo pop rock e samba, contidas em sua discografia mais atual (2003), visto que grande parte das investigações anteriores se concentrou em álbuns produzidos antes da década de 1990.

Nesse sentido, este trabalho se divide em três capítulos: o primeiro aborda os aspectos biográficos e a trajetória musical de César Camargo Mariano, seguido pela contextualização do álbum objeto de discussão; o segundo capítulo enfoca uma análise do termo "*sideman*" e do papel do músico acompanhador, com base em estudos já empreendidos sobre o tema; por fim, o terceiro capítulo empreende as análises dos arranjos, partindo de transcrições das composições "Tarzan, o filho do alfaiate", "Tudo Bem" e "Papo de Psicólogo".

Quanto à metodologia adotada neste estudo, esta consiste na investigação e exploração de trabalhos recentes sobre o assunto, aliada à transcrição dos arranjos propostos.

Na primeira fase da pesquisa, buscou-se informações sobre a biografia de César em trabalhos acadêmicos já publicados, valendo-se do livro de memórias intitulado "Solo", lançado pelo próprio César, como fonte primária.

Na segunda etapa da pesquisa, promoveu-se uma discussão a respeito do termo "*sideman*" e do músico acompanhador, respaldada pelos trabalhos acadêmicos de Jether Benevides Garotti Junior (2007) e Rafael Tomazoni Gomes (2017).

Na terceira etapa, procedeu-se à seleção e transcrição dos arranjos do álbum, optando por utilizar partituras para viabilizar uma análise musical mais minuciosa e compreensível. A escolha das composições do repertório do álbum pautou-se na diversidade de estilos presentes na discografia, visando demonstrar como os arranjos de César se adaptam a cada uma delas. O processo de transcrição iniciou com uma audição detalhada das composições com o auxílio do programa *Reaper*, software que no qual foi utilizado para manipular o tempo das canções, seguida da tentativa de execução no piano, à exceção da composição "Papo de Psicólogo", para a qual a escrita foi realizada previamente à execução no instrumento. Posteriormente, as partituras foram realizadas no programa Musecore, incorporando cifras para facilitar a compreensão dos processos harmônicos. As transcrições foram elaboradas com o intuito de capturar o maior nível de detalhamento possível das gravações e oferecer uma representação mais esclarecedora da escrita.

## 1. NOTAS BIOGRÁFICAS

Antônio César Camargo Mariano (1943) foi um autodidata que desenvolveu uma grande carreira como pianista, arranjador, compositor e produtor musical. Seu pai, Wlademiro Camargo Mariano, era também pianista. Em seu âmbito familiar, César costumava escutar gravações de músicas de concerto e também de peças de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. A rádio era muito presente no cotidiano familiar, cuja programação contemplava principalmente o jazz difundido pelo cinema norte-americano (MARIANO, 2011, apud GOMES TOMAZONI, 2017, p. 26).

Aos 13 anos de idade teve seu primeiro contato com o piano e com isso começou os seus estudos musicais. Sua formação pianística foi predominantemente jazzística, tendo como referência gravações de pianistas como Oscar Peterson, Bill Evans, George Shearing, Erroll Garner, Nat King Cole e outros. (MARIANO, 2011, apud GOMES TOMAZONI, 2017, p. 26).

Em 1957, César e seu pai participaram de uma entrevista na Rádio Globo, no programa de Raul Brunini no Rio de Janeiro. César, então com 13 anos de idade, é apresentado e o programa aborda como tema central sua capacidade e habilidade pianística com tão pouca idade. O pai de César, Sr. Wlademiro Camargo Mariano, relata que percebeu a inclinação musical do filho desde muito cedo, aos três ou quatro anos de idade. Contudo, foi por volta dos cinco ou seis anos que César demonstrou especial interesse pelo piano ao observar gravações do instrumento e imitar os gestos dos pianistas. O entrevistador destaca a notável habilidade de Antônio César em “tocar de ouvido” e também ressalta sua capacidade de compor músicas, apresentando um “chorinho” de sua autoria. César é questionado sobre seu interesse em dirigir conjuntos ou se tornar maestro, ao que ele responde positivamente. Além disso, ele afirma que suas composições surgem de forma espontânea, algumas guiadas pela inspiração.

Dentre os acontecimentos relevantes em sua formação musical, destaca-se a convivência com Johnny Alf, considerado um dos precursores da bossa-nova ou, nos termos de Walter Garcia, o “samba-canção moderno” ou “samba pré-bossa nova” (GARCIA, 1999 apud GOMES TOMAZONI, 2017, p. 26). Logo após, começa a atuar como profissional na orquestra de William Furneaux e em 1962 foi convidado por Enrico Simonetti para formar o grupo “Três Américas”. Foi neste grupo que César adquiriu experiência em arranjo e acompanhamento de cantores.

Nos anos 1960, integrou-se ao grupo “Quarteto Sabá”, com o qual gravou o seu primeiro LP, e em seguida, criou o grupo “Sambalanço Trio” junto ao percussionista Airton Moreira e ao contrabaixista Humberto Claiber. No final da década de 1960, é contratado pela TV Record e grava vários discos com o seu novo grupo “Som Três”, atuando também como produtor e arranjador de Wilson Simonal.

Nos anos 1970 inicia-se uma grande fase na sua carreira musical. Em 1971, foi chamado por Elis Regina para dirigir, produzir e escrever os arranjos para seu novo show e álbum, *Elis*. Para este trabalho, montou um novo quarteto, formado por Luizão Maia (baixo), Hélio Delmiro (guitarra) e Paulinho Braga (bateria). Produziu, arranjou e dirigiu os espetáculos de Elis, com grande sucesso no Brasil e no exterior. O aclamado álbum *Elis & Tom (1974)*, teve também a participação de César como arranjador, pianista e diretor musical. Também participou de trabalhos com Chico Buarque, Maria Bethânia, Jorge Ben, Ivan Lins, Gal Costa, entre outros.

Na década de 1980, realizou concertos solo pelo Brasil e outros países da América do Sul, com a intenção de desenvolver sua técnica pianística, ao mesmo tempo em que manteve seu trabalho como arranjador e produtor para cantores da MPB, como Gal Costa, Maria Bethânia, Simone, Rita Lee, entre outros. Nesta mesma década, gravou dois discos considerados históricos, *Samambaia* com o guitarrista Hélio Delmiro e *Voz e Suor* com a cantora Nana Caymmi.

Nos anos 1990, durante um encontro com Leny Andrade, surgiu a ideia de um novo dueto de piano e voz: o disco *Nós*, gravado em 1993. Neste mesmo ano, produziu e arranjou o álbum *Coisas do Brasil*, de Leila Pinheiro, cantora lançada pelo “Festival dos Festivais”. Em 1994, gravou o álbum chamado *Solo Brasileiro*, onde César explora o seu potencial no piano solo com um misto de músicas autorais e de releitura de músicas de grandes nomes da música brasileira. Em abril de 1994, mudou-se para os Estados Unidos. Mesmo morando nos EUA, continua em contato permanente com os maiores nomes da MPB, dirigindo e produzindo discos e espetáculos. E recentemente tem feito alguns shows no Brasil e na Argentina.



## 1.1. O ÁLBUM PIANO E VOZ

O álbum tema deste trabalho intitulado Piano e Voz, foi lançado no ano de 2003 pela gravadora Trama, sendo ademais dirigido por Marcelo Mariano. Conforme sugere a própria designação, a instrumentação deste álbum restringe-se ao notável talento pianístico de Cesar Camargo Mariano, aliado à voz de seu filho, Pedro Camargo Mariano. Este repertório é constituído por composições de distintos períodos, meticulosamente selecionadas por ambos os músicos com base no critério de terem marcado significativamente a trajetória musical de cada um<sup>1</sup>. Importa salientar que nem todas as peças eleitas originalmente se adequavam com o formato de "Piano e Voz", o que conferiu à tarefa de construir os arranjos uma complexidade adicional. Consequentemente, os arranjos apresentam soluções pianísticas engenhosamente elaboradas e de notável interesse artístico. O álbum abarca as seguintes composições:

Acaso (Ivan Lins/Abel Silva)

Tudo Bem (Lulu Santos)

Deixar Você (Gilberto Gil)

Caso Sérió (Rita Lee/Roberto de Carvalho)

Tarzan, O Filho do Alfaiate (Noel Rosa/Vadico)

Papo De Psicólogo (Jair Oliveira)

Dupla Traição (Djavan)

Caminhos Cruzados (Tom Jobim/Newton Mendonça)

Par Ímpar (César Camargo Mariano/Jair Oliveira)

Se Eu Quiser Falar Com Deus (Gilberto Gil)

Para o escopo deste estudo, como previamente mencionado, optou-se por selecionar três composições para a realização de transcrição e análise musical, sendo elas: "Tarzan, O Filho do Alfaiate" (Noel Rosa/Vadico), "Tudo Bem" (Lulu Santos) e "Papo De Psicólogo" (Jair Oliveira)

---

<sup>1</sup> Fonte: <http://www.pedromariano.com/biografia>

## 2. MÚSICO ACOMPANHADOR E SIDEMAN

Um fator importante a se discutir é sobre a definição do termo sideman e a do músico acompanhador. Alguns trabalhos recentes discutem sobre este tema e a relação dele com o cenário da música popular brasileira e com o próprio César Camargo Mariano. Esta discussão se revela de uma certa relevância para o presente estudo, pois propicia uma compreensão mais precisa e contextualizada dos papéis e das nuances envolvidas nas categorias de *sideman* e músico acompanhador, sendo este o papel desempenhado por César na presente análise desta pesquisa.

Ao explorar diferentes definições de "acompanhamento", Jether Garotti Junior (2007) em sua dissertação de mestrado, aponta que este termo gera uma ação paralela à ação principal de acompanhar, com a finalidade de dar suporte e sustentar a melodia principal. Destaca-se a definição de Arnold Schoenberg (1991), que enfatiza que o acompanhamento não deve ser uma mera adição à melodia, mas sim agir de maneira funcional e complementar, revelando elementos essenciais como tonalidade, ritmo, perfil melódico, caráter, entre outros. O autor Garotti oferece também uma observação sobre a dinâmica entre solistas e acompanhadores na prática musical, ressaltando a importância da interação e cumplicidade entre esses dois papéis, destacando a responsabilidade do acompanhador em desenvolver o acompanhamento de forma competente, colocando o solista em evidência.

Aqui, encontramos um sentido de interação, parceria e cumplicidade entre o solista e o acompanhador, valorizado pela sua responsabilidade. Ao se preocupar em desenvolver o acompanhamento da peça musical com competência, colocando em destaque o solista, o acompanhador se valoriza, percorrendo recursos de seu instrumento sem se tornar solista, destacando-se sem perder o foco de sua função. Como diz Peranzzetta, "é embelezar uma coisa sem tomar para si". Na música popular isso pode ter diversos desdobramentos onde os acompanhadores acabam desempenhando funções até de diretores musicais, arranjadores e maestros. (GAROTTI JÚNIOR, 2007, p. 4)

A afirmação de que o acompanhador se valoriza ao colocar em destaque o solista sem perder o foco de sua função é relevante. Isso evidencia a habilidade do acompanhador em contribuir de forma essencial para a interpretação musical sem ofuscar o papel central do solista. É uma demonstração de habilidade e sensibilidade musical.

A citação de Peranzzetta, ao afirmar que o acompanhador "embeleza uma coisa sem tomar para si", ilustra claramente a sutileza dessa função. O acompanhador não busca o protagonismo, mas sim aprimorar e enriquecer a interpretação musical como

um todo. Além disso, Jether Garotti Júnior destaca a versatilidade e amplitude de funções que os acompanhadores podem assumir na música popular. Eles podem se tornar diretores musicais, arranjadores e maestros, evidenciando a amplitude do seu papel na realização de uma performance musical.

A discussão sobre o papel do *sideman* na música popular americana adiciona uma camada interessante à discussão deste trabalho. Jether Garotti Junior destaca as diferentes definições que foram atribuídas a esse termo ao longo do tempo e em diferentes fontes, proporcionando uma visão abrangente de sua aplicação na prática musical. O termo *sideman* é interpretado desde a definição mais tradicional associada a membros de grupos de jazz, até uma visão mais contemporânea que abrange músicos profissionais contratados para sessões de gravação ou apresentações ao vivo. Vale ressaltar também a observação de Maria Fortuna que é citada no trabalho de Jether, que destaca o papel do *sideman* como um músico especializado em apoiar solistas e muitas vezes envolvido na criação de arranjos, acrescenta. Isso ressalta a habilidade variada e a importância do *sideman* no processo musical. Há uma reflexão sobre a divergência de interpretações do termo; para alguns pode representar submissão e complemento, enquanto para outros, é um papel de destaque e responsabilidade. (GAROTTI JUNIOR, 2007).

Rafael Tomazoni (2017), em um capítulo de sua tese de doutorado, fundamenta sua abordagem no estudo já citado de Jether Benevides Garotti Júnior (2007), Rafael destaca a citação de Jether que apresenta a observação de César acerca da definição de "sideman"::

Através da minha observação da atividade do sideman no mercado de trabalho, vou considerar para esta pesquisa o significado que Mariano dá a este termo, ou seja: 'um profissional que tem a qualidade de acompanhar e ao mesmo tempo orquestrar, arranjar, proporcionar elementos e fazer com que o artista saiba e reconheça que o resultado final aconteceu por causa do seu trabalho'" (GAROTTI JÚNIOR, 2007,p.6, apud GOMES TOMAZONI, 2017, p. 86).

Tomando a afirmação acima como base, Tomazoni, ressalta a dualidade de papéis desempenhados pelos agentes na composição e execução da obra musical: o "profissional" que atua como *sideman* e o "artista" que concebe a proposta estética. A diferenciação entre esses dois agentes é fundamental na compreensão da dinâmica criativa e produtiva da indústria musical. Segundo Rafael Tomazoni, o "artista" é aquele que detém a autoria intelectual e criativa da obra, sendo responsável pela concepção estética que será difundida no mercado fonográfico. Por outro lado, o "profissional", no

papel de *sideman*, demonstra uma polivalência ao disponibilizar suas habilidades como arranjador e instrumentista para materializar a visão do artista. Um ponto interessante discutido por Rafael, é a reivindicação de Cesar Camargo Mariano, endossada por Garotti Júnior, acerca da necessidade de reconhecimento do trabalho do *sideman*. Mariano destaca a importância de fazer com que o artista reconheça que o resultado final da obra é fruto do trabalho conjunto, em que o *sideman* desempenha um papel significativo na materialização da proposta artística.

Rafael também discute a opinião de Luciano Alves citada por Jether em seu trabalho de pesquisa. A perspectiva apresentada por Luciano Alves destaca uma distinção significativa entre o papel do músico *sideman* e o do artista principal. O *sideman* é caracterizado como o profissional que desempenha papéis diversos, incluindo músico, arranjador e maestro, atuando como um suporte de alta competência para o artista principal. Ele é comparado ao "braço direito do solista", indicando sua importância na execução da música. É ressaltado que, embora o *sideman* possa também ser um artista por direito próprio, quando está cumprindo sua função, sua responsabilidade primária é satisfazer as preferências e expectativas do artista que o contratou. Nessa perspectiva, Rafael Tomazoni enfatiza que quando o músico atua como *sideman*, ele não é necessariamente reconhecido como um artista. Suas habilidades musicais são utilizadas de forma técnica para cumprir as expectativas do artista que o contratou. No entanto, fora desse contexto contratual, Tomazoni destaca que o *sideman* também pode ser um artista ao desenvolver suas próprias concepções estéticas-musicais. O autor observa que essas duas definições não precisam ser completamente separadas, e que o *sideman* pode aproveitar a oportunidade para trabalhar seu potencial criativo e compreender sua atuação no meio musical.(GOMES TOMAZONI, 2017).

Essa perspectiva ressoa com a visão de Jether Garotti Júnior, que reconhece a importância do músico *sideman* em também desenvolver seu trabalho autoral, permitindo que ele explore seu potencial criativo e compreenda seu papel no cenário musical. Isso sugere que o papel de *sideman* não precisa ser estritamente uma função técnica e contratual, mas também pode ser uma oportunidade para o músico expressar sua própria visão artística. Além disso, Rafael Tomazoni, destaca que a atividade de Cesar Camargo Mariano como *sideman* inclui um componente de produção musical autoral no âmbito dos arranjos. Isso sugere que, mesmo ao desempenhar o papel de *sideman*, Mariano busca integrar suas intenções estéticas e criativas na execução das músicas, contribuindo de forma única para o resultado final da obra. Esta estética é bastante perceptível nas

análises dos arranjos que serão demonstradas a seguir.

### 3. ANÁLISE MUSICAL DOS ARRANJOS

Neste capítulo, aprofundaremos na análise musical de três arranjos selecionados do álbum "Piano e Voz", como previamente mencionado. Essas análises dos arranjos escolhidos são o ponto focal deste trabalho, permitindo uma exploração abrangente do acompanhamento de César ao piano. Por meio dessas análises, almejamos adquirir uma compreensão mais aprofundada das complexidades harmônicas, estruturais, estilísticas e de técnicas de arranjo que permeiam a performance de Mariano neste álbum. Vale ressaltar que, para uma compreensão mais abrangente deste estudo, é importante estabelecer uma correlação entre os exemplos apresentados em partituras e a audição das gravações correspondentes.

#### 3.1. TARZAN, O FILHO DO ALFAIATE

A obra original foi composta em 1936, e é de autoria de Noel Rosa e Vadico, e foi interpretada por Almirante (Henrique Foréis Domingues) com acompanhamento do Conjunto Regional RCA Victor. A canção é um samba-choro de forma "ABABA". O padrão rítmico executado no arranjo consiste em:



Figura 1 - Padrão Rítmico de *Tarzan, o filho do Alfaiate* na versão de Noel Rosa e Vadico (1936). Fonte: elaborada pelo autor.

A canção está na tonalidade de Ré Bemol (Db) e possui uma introdução de oito compassos.



Figura 2<sup>2</sup> - Introdução da gravação de *Tarzan, o filho do Alfaiate* de Noel Rosa (1936). Fonte: elaborada pelo autor.

<sup>2</sup> Link da gravação: [\(11\) Tarzan - YouTube](#)

A progressão harmônica da seção A se baseia em:

A D $\flat$  C A $\flat$ m/C $\flat$  B $\flat$ 7 E $\flat$ m A $\flat$ 7 D $\flat$  F7

6 1. B $\flat$ m E $\flat$ 7 A $\flat$ 7 2. B $\flat$ m Gdim D $\flat$ /A $\flat$  A $\flat$ 7 D $\flat$

Figura 3 - Seção A de Tarzan, o filho do Alfaiate de Noel Rosa (1936). Fonte: elaborada pelo autor.

Já na seção B, a harmonia se desenvolve através da progressão:

12 B Ddim E $\flat$ m G $\flat$ 7 C $\flat$

16 E $\flat$ 7 A $\flat$ m D7 G $\flat$ /D $\flat$  D $\flat$ 7 G $\flat$  A $\flat$ 7

Figura 4 - Seção B de Tarzan, o filho do Alfaiate de Noel Rosa (1936). Fonte: elaborada pelo autor.

A melodia é executada pela voz nas partes ABAB, sendo repetida instrumentalmente sobre as seções A e B, numa espécie de interlúdio. Logo em seguida, a parte “A” retorna com Almirante cantando a última seção. Desta forma, a estrutura da canção se resume a: ABAB(AB- interlúdio)A.

A versão de Cesar Camargo Mariano, composta por voz e piano, está na tonalidade de Dó Maior (C), e sua estrutura se apresenta como um “AABA”, com um ritmo de samba que predomina praticamente em toda a música. Esta versão também possui uma introdução que é diferente da versão original:

**INTRO**

$\text{♩} = 70$

5  $\text{Dm7}$   $\text{G7(13) G7}$   $\text{C7(9)}$   $\text{C7(b9)}$   $\text{F\#m7}$   $\text{Fmaj7}$   $\text{B7}$

8  $\text{A7(\#5)}$   $\text{Bb7(13)}$   $\text{Dm7}$   $\text{G7}$   $\text{C}$   $\text{G}$   $\text{Db7(\#9) Cmaj7(9)}$

gliss.

$\text{mp}$

Quem Foi...

Figura 5<sup>3</sup> - Introdução de *Tarzan, o filho do alfaiate* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Nesta introdução, César começa com uma frase melódica nas duas mãos através de um movimento ascendente cromático em décimas, recurso que será muito utilizado por ele nesta versão e em outras músicas de sua discografia como por exemplo "Samambaia" e "Minha Mágoa". César cria uma melodia característica para essa introdução, e realiza uma harmonização que acompanha toda a estrutura melódica, resultando numa textura preenchida e interessante.

A mão esquerda desta introdução é marcada por semicolcheias contínuas divididas entre os baixos com a nota fundamental do acorde e as terças e sétimas, gerando uma seção de movimento e dando base para o *groove*<sup>4</sup> característico desta introdução. E para finalizar essa introdução, nos compassos 9 e 10, há um movimento escalar diatônico descendente sobre a harmonia de  $\text{Dm7} - \text{G7} - \text{C}$ , o qual acaba sendo uma resposta ao movimento cromático ascendente do início dessa seção.

<sup>3</sup> Link da gravação: [Tarzan, o Filho do Alfaiate](#)

<sup>4</sup> Na música, o *groove*, popularmente também chamado de levada ou clave, são padrões rítmicos curtos que servem como guia na música em sua dimensão rítmica; elementos musicais fundamentais que normalmente são repetidos, é também, a sensação de um efeito ("sentir") da mudança de padrão em um ritmo propulsivo ou sensação de "*swing*". Fonte: Wikipédia

A letra da composição de Noel Rosa exibe um notável tom de humor. O compositor traz ironias acerca da moda dos paletós e das ombreiras no ano de 1936, aludindo ao fato de que tais características eram capazes de transformar indivíduos muito magros em figuras de aparência atlética. Neste contexto, o arranjo elaborado por César estabelece uma conexão intrínseca com a mensagem satírica veiculada na letra da canção, um elo que se destaca de maneira proeminente, sobretudo, na introdução da peça.

Após a introdução, na parte A, há duas variações rítmicas. Na primeira vez, este acompanhamento é construído a partir de uma linha de baixo ininterrupta, que possui aproximações cromáticas para as notas da harmonia principal. A mão direita faz a marcação dos acordes evidenciando as antecipações das “cabeças” de tempo do compasso. A progressão harmônica se baseia na versão original, no entanto ela é enriquecida através de tétrades, substituições de acordes e adição de extensões. No exemplo abaixo, vemos por exemplo o acorde “C” sendo transformando em “Cmaj7(9)” ou a dominante sendo acrescida de tais extensões “X7(#9b13)”.

The musical score for Section A consists of two systems of music. The first system, starting at measure 11, includes the following chord symbols: Cmaj7(9), B7(#9b13), Em7(9), A+7(b9), Dm7(9), G7(9,13), Cmaj7(9), and F7. The second system, starting at measure 15, includes: Em7(9), E7(b9), Am7, D7, G7, and Db7(#9) Cmaj7(9). A dynamic marking of *mf* is present in measure 17.

Figura 6 - Seção A de *Tarzan, o filho do Alfaiate* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

O acompanhamento de César possui alguns recursos estilísticos que se destacam, e que evocam uma sonoridade mais jazzística. Exemplo disso é o recurso harmônico utilizado em duas das três finalizações da Seção A; nelas, podemos verificar um cromatismo descendente com acordes dominantes com nona aumentada |E7(#9) -



Eb7(#9) - D7(#9) - Db7(#9)]. Se tratam de uma sequência de acordes dominantes de função SubV.

E7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Db7(#9)

Figura 7 - Fragmento de finalização da Seção A de *Tarzan, o filho do Alfaiate* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Na extensão cadencial da primeira seção A, entre os compassos 26 e 29 a harmonia se baseia em um movimento de cromatismo descendente partindo de: [Cmaj7(9) - Bmaj7(9)| Bbmaj7(9) - Amaj7(9)], todos acordes com sétima maior e nona com o baixo intercalando entre as oitavas na mão esquerda e a mão direita reforçando a marcação do ritmo de samba.

26 Cmaj7(9) Bmaj7(9) Bbmaj7(9) Amaj7(9) Cmaj7(9) Bmaj7(9) Bbmaj7(9) G7 Db7(#9) Cmaj7(9)

Figura 8 - Extensão cadencial da primeira seção A de *Tarzan, o filho do Alfaiate* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Já na repetição dessa seção “A”, há um enfoque rítmico maior na mão direita, que realiza um acompanhamento típico de samba dando mais “swing” à levada, através da sequência de semicolcheias contínuas. Sob essa textura preenchida, a mão esquerda faz as marcações dos baixos de maneira mais esparsa, usando algumas aproximações cromáticas e sinalizando os acordes na cabeça do compasso. Sendo assim, neste “A” há um foco maior para a mão direita mais sincopada, enquanto a mão esquerda executa o baixo tradicional característico do samba. Outro detalhe importante é como César consegue destacar o *swing através das* síncopas na mão direita. Como mostrado na partitura, todas as notas são executadas em staccato e *alternadas por acentos que*

resultam numa textura rítmica que promove o “balanço” característico de César. Para se obter esse efeito, também é necessário um toque mais leve e bem marcado.

Figura 9 - Repetição da seção A de *Tarzan, o filho do Alfaiate* no arranjo de César Camargo Mariano (2003).  
Fonte: elaborada pelo autor.

Na seção “B” da versão original desta canção, não há muito contraste rítmico em relação à seção “A”. Já na versão de César, há uma desaceleração rítmica na pulsação e no ritmo harmônico, gerando um contraste e uma quebra de expectativa. Nela, podemos observar mais arpejos e alguns acordes em forma triádica nos compassos 48 e 49. Há também<sup>5</sup> uma breve modulação para Fá maior (F) entre os compassos 50 ao 55 que acontece também na versão original. Entretanto, Cesar faz algumas alterações como por exemplo no compasso 48, onde o acorde de Dm da versão original é acrescido do acorde dominante resultando na sequência “Dm-G”, com a função de: “ii - V7”. Após isso, vem a modulação. Diferente da versão original, ele também acrescenta um acorde “Cm7”, que possuía mesma função explicada anteriormente, de “IIm -V7”, resolvendo em Bbmaj7. Já no compasso 52, também são acrescentados alguns acordes, como o “Am7(b5)” que faz a função de “ii - V7” juntamente com o acorde de “D7” e resolvendo em “Gm7”. Em seguida, há uma reharmonização através de uma passagem cromática de |Am7 - G#m7 - Gm7 - F#7 - F6|, no momento em que, na versão original, percebe-se a sequência “Db - F/C - C7 - F”. A volta para a tonalidade original é feita somente pelo “V7 - I” na versão de Noel Rosa e “V7 - subV7 - I” na versão de Cesar. Resumidamente, Cesar

<sup>5</sup> Para analisar esta seção B, foi feita uma modulação da tonalidade do arranjo original para “C”, para uma melhor compreensão da análise harmônica.

acrescenta progressões de “ii - V7”, muito características no meio do jazz e da música popular brasileira moderna..

The image shows two systems of musical notation for Section B. The first system starts at measure 46 with a box labeled 'B'. The melody line begins with the lyrics 'Eu poso...'. The chord progression for this system is: C#dim, Dm, G, Cm7, F7, Bbmaj7. The second system starts at measure 52 and features a more complex chord progression: Am7(b5), D7, Gm7, Eb7(b9), Am7, G#m7, Gm7, F#7, F6, G7, and Db7(#9). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols like slurs and accents.

Figura 10 - Seção B de *Tarzan, o filho do Alfaiate* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Um aspecto interessante nessa seção B é quando a letra menciona: “Um Argentino disse...” , no compasso 52, Cesar recorre a figuração de um acompanhamento de Tango, um recurso que enfatiza o conteúdo da letra dando um caráter mais descritivo. No retorno à seção “A”, César faz uma junção do que já foi exposto nas duas repetições. Na primeira parte, está presente o acompanhamento semelhante ao já apresentado da primeira seção “A”: a linha de baixo mais movimentada e a mão direita com as marcações dos acordes.

The image shows two systems of musical notation for the first part of the final repetition of Section A. The first system starts at measure 56 with a box labeled 'A'. The chord progression is: Cmaj7(9), B7(#9b13), Em7(9), A+7(b9), Dm7(9), G7(9,13), Cmaj7(9), and F7. The second system starts at measure 60 and features the chord progression: Em7(9,11), E7(b9), Am7, D7, G7, Db7(#9), and Cmaj7(9). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols like slurs and accents.

Figura 11 - Primeira parte da última repetição da seção A de *Tarzan, o filho do Alfaiate* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Nos compassos 60 e 61, houve uma pequena alteração na exposição do “A” inicial. César usa um recurso muito interessante, que aliás, é usado em algumas músicas de sua discografia<sup>6</sup>. Este recurso consiste no desmembramento dos acordes em duas camadas texturais, ou seja, as notas da ponta do acorde são sustentadas em oitavas enquanto o preenchimento harmônico interno assume a função de marcação em intervalos de terças, preenchendo as subdivisões do tempo, chamada de técnica de “nota presa”.

Figura 12 - Alteração de uma frase da seção A de *Tarzan, o filho do Alfaiate* no arranjo de Cesar Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Já na segunda metade dessa seção “A”, César retorna com o swing da mão direita e a mão esquerda menos movimentada com a marcação dos baixos nos acordes.

Figura 13 - Segunda parte da última repetição da seção A de *Tarzan, o filho do Alfaiate* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

<sup>6</sup> Por exemplo no minuto 1:32 do arranjo de “Vai de Vez” do disco *Nós* (1993) feito em conjunto com Leny Andrade e no minuto 1:17 de “Samambaia” do disco *Solo Brasileiro* (1994). Link das referências:

[▶ Samambaia](#) [▶ Leny Andrade & César Camargo Mariano - "Vai de Vez" \(Nós/1993\)](#)

Para finalizar, há uma repetição do material presente na introdução, que se desloca para funcionar como uma finalização do arranjo.

Ao comparar as duas versões da obra, podemos notar alguns traços relevantes que merecem menção: o arranjo original de Noel Rosa possui mais interlúdios entre as seções. No arranjo de César, o piano deu enfoque a diversidade rítmica e a resultante sonora (swing) através da levada característica de samba e dos *voicings* mais sofisticados derivados do jazz. Merece destaque adicional a reelaboração da introdução, assim como a correlação entre o acompanhamento e a letra, especialmente evidente na seção B. Além disso, ressalta-se a ênfase na linha de baixo executada pela mão esquerda na seção A, e o notável contraste presente no acompanhamento entre as seções. De certa forma, apesar das elaborações harmônicas, como mais tétrades e alterações nos acordes, o arranjo de César ainda possui semelhança com a versão original, principalmente levando em consideração a base rítmica.

### 3.2 Tudo Bem

Lançado em 1986, “Tudo bem” foi um *single* escrito e produzido por Lulu Santos com arranjo de Leo Gandelman, Nico Resende e do próprio Lulu Santos. A música é um *pop-rock* de forma “AABABB”. A instrumentação se baseia em Bateria, baixo, guitarras e teclados. A tonalidade original é Ré maior (D) e não possui uma introdução.

A harmonia da seção A consiste na seguinte progressão harmônica:

**A** Dmaj7 Gmaj7 Dmaj7 Gmaj7 Dmaj7 Bm7 F#7  
 5 Bm7 F#7 Bm7 E7sus4 E7 Em F#m Gmaj7 G/A Gmaj7 Cmaj7 Fmaj7 C/D D7

Figura 14<sup>7</sup> - Seção A de Tudo Bem de Lulu Santos (1936). Fonte: elaborada pelo autor.

<sup>7</sup> Link da gravação: [Tudo Bem](#)

Na repetição desta seção há uma pequena variação no final da seção com a adição dos acordes | C/D - D7|, terminando em uma semi-cadência que tem como função a preparação para a seção B. Na seção B, a harmonia se desenvolve em:

10 **B** Gmaj7 G/A Bbdim Bm7 E7sus4 E7

14 G7 Bbdim A7 Dmaj7 Gmaj7

Figura 15 - Seção B de Tudo Bem de Lulu Santos (1936). Fonte: elaborada pelo autor.

Antes de finalizar a música na seção B, há um interlúdio instrumental que se desenvolve a partir da harmonia da seção A, formando assim um: AABAB(Interlúdio - A)B. Um outro detalhe deste arranjo, é que a música não termina na sua tônica - o acorde de Ré Maior (D7M) - e sim no acorde de Fá Sustenido Maior (F#7M), ou seja, a tonalidade da medianta.

Já o arranjo de Mariano é construído na tonalidade de Mi bemol (Eb) e a sua estrutura consiste em um “AAB” com repetição. Também possui um interlúdio entre a apresentação da seção A e o retorno desta, que aparece novamente quando AAB for reapresentado. Formando assim: A(Interlúdio)AB(interlúdio)AAB. O padrão rítmico possui uma variação no momento da repetição da forma, e será demonstrado mais adiante. Em contraponto à versão original, esse arranjo possui uma introdução de cinco compassos, como podemos ver no exemplo abaixo:

**INTRO**

♩ = 70

*mp*

Abmaj7 Gm7 Fm7 Bb7sus4 Ebmaj7 Bb/D Cm7(9) Bb

4 Abmaj7 Gm7 Fm7 Fm7/Eb Dbmaj7(6) D7(#9b13) 3

Figura 16<sup>8</sup> - Introdução de *Tudo Bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

O acompanhamento da mão esquerda da introdução é desenvolvido com base na fundamental e sétima dos acordes e é seguido pelo padrão rítmico da melodia da mão direita, onde os apoios melódicos são antecipados.

Esta introdução possui uma progressão harmônica diferente das seções A e B. Além da introdução, este trecho é repetido nos interlúdios entre seções com algumas alterações. Por exemplo, nos compassos 14 ao 17 há uma repetição da introdução como função de interlúdio entre as duas primeiras seções A. Desta forma, César altera o desenho ritmo-melódico no início do compasso 14, executando na cabeça do tempo e não mais antecipados como visto anteriormente na introdução.

1: Introdução (c.2)

2: Interlúdio (c.14)

Figura 17 - Alteração ritmo-melódica do interlúdio no compasso 14 de *Tudo bem* no arranjo de Cesar Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

No compasso 15, há também uma alteração no ritmo-melódico, no qual é usado tercinas.

<sup>8</sup> Link da gravação: [Tudo Bem](#)

1: Introdução (c.3)

2: Interlúdio (c.15)

Figura 18 - Alteração ritmo-melódica do interlúdio no compasso 15 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Na primeira demonstração da seção A, o acompanhamento se assemelha à maneira como se realiza uma balada de jazz, onde os acordes são apoiados marcando as pulsações da métrica, normalmente num andamento mais lento. Neste tipo de acompanhamento a mão direita faz a marcação dos acordes com semínimas e a mão esquerda executa a linha de baixo com a fundamental do acorde e algumas notas de passagem.

7 **A** Ebmaj7(9) Abmaj7(9) Ebmaj7(9) Abmaj7 Ebmaj7(9) G7b13 Cm9 Dm9 G7sus(9,13)

Figura 19: Seção A de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

A progressão harmônica se fundamenta na versão original, contudo, é aprimorada com a introdução de tétrades e uma seleção de substituições e inclusões de acordes. Isto é evidente desde os compassos 9 e 10 no início da seção A, onde ocorre a incorporação de novos acordes. No compasso 9, destaca-se a inclusão do acorde G7(b13), exercendo uma função harmônica de dominante (V7/vi) em relação ao sexto grau menor (Cm9). Já no compasso 10, o acorde Dm9 é adicionado com o propósito de servir como o segundo grau menor em relação ao acorde de Cm7, que logo se apresentará no compasso subsequente, assim culminando em uma sequência harmônica de II-V7-I (Dm9 - G7sus(9,13) - Cm7), conforme ilustrado na figura subsequente:



Figura 20 - Adição de acordes nos compassos 9 e 10 da seção A de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Posteriormente, nos compassos 25 e 26, emerge uma frase que se interpõe entre as seções A e B, desempenhando o papel de estabelecer uma ligação fluida entre as partes distintas do arranjo. Este segmento representa uma elaboração da tônica (Ebmaj7), culminando na progressão para o acorde de A7, atuando como um SubV7 em relação ao acorde inicial da seção B, Abmaj7(9). Esta elaboração da tônica é realizada por meio de trajetórias melódicas em dobramentos de terças, com ritmos compostos por tercinas, enquanto o baixo inicia a partir da nota fundamental do acorde tônico (Ebmaj7), direcionando-se em direção ao quinto grau suspenso (Bb7sus4,9). Nesse contexto, a nota "Si bemol" desempenha o papel de um pedal de baixo para a melodia em blocos. Este trecho é um comentário do piano sobre a melodia cantada por Pedro, que também ocorre em outras partes do arranjo.

Figura 21 - Trecho de conexão entre as seções A e B localizada nos compassos 25 e 26 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Outro aspecto interessante nesse trecho é a linha de baixo da mão esquerda feita por César no compasso 26. Nela, o pianista começa fazendo um arpejo em tercinas sobre o acorde de Eb finalizando na fundamental do acorde de A7, com uma bordadura descendente.

Após esse trecho de conexão entre as seções, se inicia no compasso 27 a seção B, no qual é elaborada em seis compassos, como mostra a figura a seguir:

Figura 22 - Seção B de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

A seção se inicia com a progressão harmônica de Abmaj7(9) encaminhando-se para o acorde de Bb/Ab. Neste trecho, a mão direita executa voicings em staccato com um ritmo de colcheias, enquanto a mão esquerda mantém um baixo pedal na nota lá bemol, prolongando-se até o compasso 28. Posteriormente, no compasso 29, ocorre a inclusão do acorde G7sus4(9) e a antecipação do acorde Cm9, em contraste com a composição original, onde este compasso é inteiramente delineado pelo acorde de Bb°. O compasso 30 apresenta uma adição marcante com a inserção do acorde de Gb7, o qual promove uma passagem cromática desempenhando a função de SubV em direção ao acorde de F7(13). Em seguida, no compasso 31, César efetua alterações significativas nos acordes. O acorde original G7 é substituído por Bb7sus4(9), enquanto os acordes Bb° e A7 são transformados em Abm(maj7)/G e Bb7sus4(9). Do ponto de vista harmônico, é evidente que esta seção, no arranjo de César, partilha semelhanças com a versão de Lulu Santos, no entanto, é caracterizada por modificações e inclusões de acordes que conferem um caráter distintivo à interpretação do primeiro.

Até o momento, procedemos com a análise da primeira seção da estrutura musical (AAB). Em seguida, um interlúdio se desdobra, preparando o terreno para a subsequente recapitulação completa da estrutura musical, conforme elucidado anteriormente. Este interlúdio, com um total de nove compassos, exhibe similitudes com a seção introdutória, embora seja notável sua extensão, conforme ilustrado na figura subsequente:

**INTERLUDIO**

Figura 23 - Interlúdio entre a repetição da estrutura de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Os três compassos iniciais deste interlúdio possuem uma semelhança com a introdução, divergindo apenas na transição do compasso 35 para o compasso 36, na qual César opta por substituir o acorde Dbmaj7(6) por Dm/A, em preparação para um breve solo que sucede no compasso 37. O compasso 36 apresenta uma passagem notável na linha do baixo da mão esquerda, caracterizada por um ascendente movimento cromático, com inclusão de algumas resoluções cromáticas enquanto a progressão harmônica se desenvolve entre os acordes |Dm/A - G7(b9,b13) - G7(#9,b13)|. A partir do compasso 37 até o compasso 38, desenvolve-se um distintivo solo de piano, que faz referência ao estilo jazz bebop. Este solo se destaca por sua incorporação de passagens tanto cromáticas quanto diatônicas sobre as notas dos acordes subjacentes. Rafael Tomazoni, em sua tese de doutorado, identificou essas características como parte integrante do estilo do artista:

Como nos relata David Baker em *How to play bebop*, a utilização de aproximações cromáticas entre as notas das escalas é comum na tradição jazzística desde o final da década de 20, sendo que seu uso chegou ao ponto máximo com o bebop dos anos 40, através das linhas melódicas de Charlie Parker e Dizzy Gillespie (BAKER). Tanto David Baker, quanto John Valerio afirmam não haver um uso

padrão dos cromatismos, podendo “aparecer em qualquer contexto e em qualquer tipo de acorde” (VALERIO, 2003, apud GOMES TOMAZONI, 2017, p. 71 ).

Após esse breve interlúdio pianístico, a partir do compasso 39, César reincorpora uma frase previamente apresentada na introdução (compasso 4), seguida, no compasso 40, por uma frase análoga àquela previamente exposta no compasso 25, ainda que com modificações discerníveis tanto na mão esquerda quanto na mão direita. A mão esquerda dá início com um arpejo no acorde de Ebmaj7, demonstrando uma execução rítmica mais elaborada. Simultaneamente, a mão direita, ao final do compasso, embute uma melodia ornamentada em semicolcheias dispostas em terças, com um intervalo de uma terça ascendente se comparada ao compasso 25, e antecipa a nota de resolução do compasso subsequente. Tais modificações são apresentadas nas figuras a seguir:

Figure 24 shows measures 25, 26, and 27 of the piece 'Tudo Bem'. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measure 25 starts with an Ebmaj7 chord in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 26 features a Bb7sus4(9) chord in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 27 concludes with an Eb chord in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

Figura 24 - Compasso 25 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Figure 25 shows measures 40, 41, and 42 of the piece 'Tudo Bem'. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measure 40 begins with an Ebmaj7 chord in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 41 features a Bb7sus4(9) chord in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 42 concludes with an Ebmaj7 chord in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

Figura 25 - Compasso 40 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Para finalizar esse interlúdio, no compasso 41, César faz um arpejo na mão esquerda sobre os acordes de Ebmaj7 e Bb7sus4(9) com a mão direita fazendo a condução dos voicings:

Musical score for measures 40 and 41. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 40 starts with a piano dynamic marking (*mf*). The chords are Ebmaj7, Bb7sus4(9), Ebmaj7, and Bb7sus4(9). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Figura 26 - Compassos 40 e 41 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Logo no compasso 42, a seção A ressurgue, porém com uma revigorada alteração no andamento e ritmo, vestindo-se de uma nova roupagem. Esta variação é evidenciada na figura abaixo:

Musical score for measures 42, 45, and 48, marked as section A. The key signature remains B-flat major. Measure 42 features a box labeled 'A1' and a change in rhythm to a more complex eighth-note pattern. Chords include Ebmaj7, Abmaj7, Ebmaj7(9), Abmaj7, Ebmaj7(9)Eb/G, and Cm7. Measure 45 continues with chords Dm9(11), G7(9,13), Cm7, F7(9,13), Cm7, and F7(9,13). Measure 48 includes chords Abmaj7, Gm7, Fm7, Bb7sus4(9), Ebmaj9, and Bb7sus4(9). The left hand accompaniment is more active, with frequent sixteenth-note runs.

The image displays a musical score for piano, measures 50 through 55. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The music is characterized by a syncopated, percussive rhythm in the right hand, typical of samba. The left hand features a bass line that alternates between octaves, with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The chords are complex, often including extensions like 9, 11, and 13. The measures are grouped into four systems, each with a measure number and chord labels above the staff.

Measure 50: Ebmaj7(9,13) Abmaj7 Ebmaj7(9,13) Abmaj7

Measure 52: Ebmaj7(9,13) Gm Cm7 Dm9(11) G7(9,13)

Measure 54: Cm7(9,11) F7(9,13) Cm7(9,11) F7(9,13)

Measure 56: Abmaj7 Gm7 Fm7 Bb7sus4(9) Eb Eb7

Figura 27 - Variante da seção A de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Nesta variante da seção A, o ritmo que prevalece é o do samba, em que a mão direita adota uma abordagem mais percussiva e sincopada, com uma sequência dinâmica de colcheias e semicolcheias, intensificando a atividade rítmica. Por sua vez, a mão esquerda, especialmente nos compassos 42 ao 44, executa uma linha de baixo alternando entre oitavas, com figuras rítmicas de colcheias e semicolcheias. Um aspecto importante ocorre nos compassos finais, entre os compassos 45 ao 47 e 53 ao 55, sobre os acordes de G7(9,13) e F7(9,13). Aqui, é formado um desenho rítmico harmônico intrigante. Este fragmento é composto harmonicamente por uma tríade do acorde, com uma condução de vozes que se entrelaça entre os dobramentos de terça, décima terceira, fundamental; nona, quinta e sétima respectivamente, resultando no desenvolvimento horizontal da harmonia, como evidenciado na figura abaixo:

The image shows two measures of a piano arrangement. Measure 45 features a Dm9(11) chord in the left hand and a G7(9,13) chord in the right hand. Measure 46 features a Cm7 chord in the left hand and an F7(9,13) chord in the right hand. The right-hand parts in both measures are highlighted with a red box, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 28 - Fragmento rítmico harmônico nos compassos 45 e 46 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Este fragmento tem uma sonoridade bluesística e é usado mais vezes na canção, porém com uma alteração rítmica feita em tercinas como mostra o compasso 22:

The image shows measure 22 of the piano arrangement. It features a Cm7 chord in the left hand and an F7(9,13) chord in the right hand. The right-hand part is highlighted with a red box and includes a triplet of eighth notes, indicated by a '3' above the notes.

Figura 29 - Fragmento rítmico harmônico no compasso 22 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Ou também de uma forma mais reduzida como mostrado no compasso 12:

The image shows measure 12 of the piano arrangement. It features a Cm7 chord in the left hand and an F7 chord in the right hand. The right-hand part is highlighted with a red box and includes a triplet of eighth notes, indicated by a '3' above the notes.

Figura 30 - Fragmento rítmico harmônico no compasso 12 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Essas modificações consistem em uma linha melódica secundária executada em blocos de acordes. Trata-se de figurações melódicas em um plano horizontal, visando diversificar

o acompanhamento e, sobretudo, "comentar" a linha melódica ou o texto entoado pelo vocalista.

Outro ponto notável é a abordagem rítmica na mão direita durante o início da seção A1, nos compassos 42 ao 43 e novamente nos compassos 50 ao 51. Na primeira instância, César emprega um ritmo característico do samba com algumas pausas entre as semicolcheias, sendo essas pausas transferidas para a mão esquerda complementando as partes, como mostra a figura a seguir:

The musical score for Figure 31 shows measures 42 and 43 of the piece 'Tudo Bem'. It is in the key of E-flat major (two flats) and 2/4 time. The section is labeled 'A1'. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the left hand (bass clef) plays a similar pattern with accents. The chords are: Ebmaj7 (measures 42-43), Abmaj7 (measures 42-43), Ebmaj7(9) (measures 44-45), and Abmaj7 (measures 44-45).

Figura 31 - Explicação rítmica dos compassos 42 e 43 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Já na segunda vez, nos compassos 50 e 51, César faz uma variação desse ritmo de samba com semicolcheias contínuas e com acentos sobre algumas delas, como um desenvolvimento da levada da parte A1 aumentando o número de elementos, como ilustra a figura a seguir:

The musical score for Figure 32 shows measures 50 and 51 of the piece 'Tudo Bem'. It is in the key of E-flat major (two flats) and 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note pattern with accents, while the left hand (bass clef) plays a similar pattern with accents. The chords are: Ebmaj7(9,13) (measures 50-51), Abmaj7 (measures 50-51), Ebmaj7(9,13) (measures 52-53), and Abmaj7 (measures 52-53).

Figura 32 - Explicação rítmica dos compassos 50 e 51 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Na sua dissertação de mestrado, Rafael Tomazoni (2012) analisa um segmento da composição intitulada "Cristal", creditada ao próprio César, que pode ser observado sua similitude com o trecho examinado em "Tudo Bem" e também na seção A2 de "Tarzan", como ilustrado na figura acima.



Trata-se de um trecho essencialmente rítmico, onde o que está em jogo é o aspecto "corporal" da "batucada", dada pelo tamborim e pelo tambor-surdo (estrutura de acompanhamento e baixo), em detrimento do aspecto "racional" da construção melódica e da condução de vozes através das progressões harmônicas. (GOMES TOMAZONI, 2012, p. 94).

Esta construção do acompanhamento, se dá pela influência dos instrumentos percussivos característicos do samba onde se divide em camadas texturais, como por exemplo, o tamborim que se remete ao ritmo-harmônico e o tambor-surdo que está associado com as linhas do baixo. (GOMES TOMAZONI, 2017, p. 24) .

Outro momento de destaque no arranjo de César ocorre na variação do compasso 26 que se apresenta no compasso 57. No compasso 26, o pianista trabalha com os acordes Eb e A7, introduzindo uma elaboração na linha de baixo por meio de arpejos em tercinas no acorde de Eb, e incorporando cromatismos no acorde de A7 para a transição à seção B. No compasso 57, essa mesma harmonia é explorada com os acordes Eb e Eb7. Aqui também são utilizados arpejos na mão esquerda, mas agora com figuras de semicolcheias e um acento no voicing da mão direita, destacando o acorde dominante de Eb7, que resolve no acorde de Abmaj7 da seção B. Além disso, após o acorde de Eb7, César emprega uma elaboração cromática, remanescente da abordagem adotada na linha de baixo do acorde A7 no compasso 26. Isso sugere implicitamente a presença do acorde A7 neste trecho, estabelecendo uma passagem pelo acorde dominante Eb7 e também pelo subV A7(b5), como ilustrado na imagem a seguir:

The image shows a musical score for piano in 4/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of two measures, 26 and 57. Measure 26 starts with an Eb chord in the right hand and a bass line of triplets. The second measure of measure 26 features an A7(b5) chord, with a red box highlighting a chromatic bass line. Measure 57 starts with an Eb chord and a bass line of semicolcheias. The second measure of measure 57 features an Eb7 chord, with a red box highlighting a chromatic bass line labeled (A7).

Figura 33 - Explicação da variação do fragmento nos compassos 26 e 57 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

No compasso 58 inicia-se a seção B1 que no qual já não é mais executado o ritmo de samba e que possui alguns aspectos contrastantes com o primeiro B do compasso 27.

Figura 34 - Seção B1 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Na figura acima, nota-se que no compasso 58 ocorre a execução do baixo em oitavas na nota fundamental, acompanhado por *voicings de tríades e tétrades em semicolcheias* na mão direita. No compasso 59, observa-se a realização de arpejos com uma linha melódica na extremidade superior, preenchida por notas pertencentes ao acorde. Isso confere ao arranjo uma sonoridade mais abundante e dinâmica em comparação ao primeiro B apresentado. Ao final do compasso 60, destaca-se um recurso bastante intrigante utilizado por César: a duplicação em oitavas da linha melódica principal entoada por Pedro, enriquecendo-a com notas do acorde e preservando a integridade estrutural das harmonias. Os compassos 62 e 63 são basicamente os mesmos da primeira seção B, com exceção do acorde  $Ab(maj7)/G$  que é alterado para  $F\emptyset$  no compasso 63.

Após esse momento, chegamos à fase de conclusão do arranjo. Do compasso 64 ao compasso 66, é apresentada uma sequência harmônica envolvendo os acordes  $[Ebmaj7 - Cm7] Abmaj7 - Gm7 - Fm7 - Bb7sus4(9) | Ebmaj7(9) - Cm7]$ , com citações de frases previamente introduzidas, como exemplificado no compasso 65, acompanhado de uma redução na dinâmica. Essa progressão é uma elaboração a partir da tônica ( $Ebmaj7$ ), conforme ilustrado na imagem a seguir:

The image shows a piano score for measures 64 to 67. The key signature has three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 4/4. Measure 64 contains chords Ebmaj7 and Cm7. Measure 65 contains Abmaj7, Gm7, Fm7, and Bb7sus4(9). Measure 66 contains Ebmaj7(9) and Cm7. Measure 67 contains G7sus4(9,13) and G7(b5). The notation includes treble and bass clefs, stems, and various chord symbols above the notes.

Figura 35 - Compassos 64 ao 67 de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Na sequência, no compasso 67, ocorre uma extensão do acorde de G7, inicialmente apresentado como G7sus4(9,13). Essa elaboração se fundamenta em um movimento melódico descendente, com a inserção de cromatismos, conferindo maior ênfase e coloração a esse acorde.

Nos compassos 68 a 71, observamos a repetição da última frase da música, onde se canta: “É encostar no teu peito e se isso for algum defeito por mim tudo bem”. Durante essa repetição, após a sequência harmônica |Bb7(9) - Gm7 - Fm7|, no compasso 69, César introduz uma variação do que foi apresentado na introdução, sendo utilizado como uma finalização eficaz da canção. Na introdução, nos compassos 4 ao 6, a progressão é a seguinte:

The image shows a piano score for measures 4 to 6. The key signature has three flats and the time signature is 4/4. Measure 4 contains chords Abmaj7, Gm7, and Fm7. Measure 5 contains Fm7/Eb and Dbmaj7(6). Measure 6 contains D7(#9b13) with a triplet of eighth notes. The notation includes treble and bass clefs, stems, and various chord symbols above the notes.

Figura 36 - Compassos 4 ao 6 da introdução de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Já nos compassos 69 ao 72, a estrutura permanece similar. César emprega o mesmo acorde bVII (Dbmaj7), mantendo o movimento melódico ascendente na mão direita com uma pequena variação rítmica. Além disso, Mariano antecipa o acorde de D no final do

compasso 70, criando uma transição cromática para o acorde de tônica final (Ebmaj7), conforme demonstrado na imagem a seguir:

The image shows a musical score for measures 69 to 72. Measure 69 is in 4/4 time and features chords Bb7(9), Gm7, Fm7, and Bb. Measure 70 is in 5/4 time and features a Dbmaj7(9,13) chord with a melodic line in the right hand. Measure 71 is in 4/4 time and features an Ebmaj7 chord. Measure 72 is the final measure, also in 4/4 time, with the Ebmaj7 chord. The score includes a key signature of three flats and a common time signature change from 4/4 to 5/4 and back to 4/4.

Figura 37 - Compassos 69 ao 72 da parte final de *Tudo bem* no arranjo de César Camargo Mariano (2003).  
Fonte: elaborada pelo autor.

Entretanto, é importante enfatizar alguns métodos e técnicas empregados pelo pianista na elaboração do arranjo. Dentre eles, incluem-se a inserção de uma introdução, ausente na versão original; a execução de um acompanhamento no estilo de jazz balada nas seções iniciais; um breve solo com influências do jazz bebop; abordagens melódicas que incorporam aproximações cromáticas, conferindo uma sonoridade com nuances bluesísticas; a alteração do ritmo na repetição da estrutura, conferindo contraste entre as seções; e, por fim, a variação rítmica em determinados fragmentos.

### 3.3 Papo de Psicólogo

Com autoria de Jair Oliveira, “Papo de Psicólogo” foi lançado em 2000, compondo o álbum “Disritmia”, que foi produzido por João Marcello Bôscoli, André Szajman e Cláudio Szajman e distribuído pela gravadora Trama. A canção possui forma “ABC”, que é repetida duas vezes e o ritmo que predomina durante todo o arranjo é o samba, com poucos contrastes entre as seções. A canção inicia com uma breve introdução em torno do acorde de ré maior, composto por uma linha de baixo que possui marcação no tempo segundo tempo do compasso, caracterizando assim o samba.

A harmonia da seção A se desenvolve através da seguinte progressão:

Figure 38 shows the chord progression for Section A of "Papo de Psicólogo". The music is in treble clef, 2/4 time, and the key signature has two sharps (D major). The progression is as follows:

Measure	Chord
1	Dmaj7
2	B7(b9)
3	Em9
4	A9
5	Dmaj7(9)
6	B7(b9)
7	Em9
8	A9
9	Am7
10	D9
11	Gmaj7
12	C9
13	F#m7
14	B7(b9)
15	Em9
16	A9
17	Dmaj7
18	B7(b9)

Figura 38 - Seção A de *Papo de Psicólogo* no arranjo de Jair Oliveira. Fonte: elaborada pelo autor.

Já na seção B, a harmonia se desenvolve em:

Figure 39 shows the chord progression for Section B of "Papo de Psicólogo". The music is in treble clef, 2/4 time, and the key signature has two sharps (D major). The progression is as follows:

Measure	Chord
19	Em9
20	A9
21	Am7
22	D9
23	Gmaj7
24	C9
25	F#m7
26	B7(b9)
27	G#m7
28	C#7
29	Am7
30	D9
31	Gmaj7
32	C9
33	F#m7
34	B7(b9)
35	Em9
36	A9
37	Dmaj7
38	B7(b9)

Figura 39<sup>9</sup> - Seção B de *Papo de Psicólogo* de Jair Oliveira. Fonte: elaborada pelo autor.

<sup>9</sup> Link da gravação: [📺 Papo de Psicólogo](#)

A seção C é elaborada através da progressão harmônica:

39 **C** Em9 A9 Dmaj7 B7(b9) Em9 A9 Dmaj7 B7(b9)

Figura 40 - Seção C de *Papo de Psicólogo* de Jair Oliveira. Fonte: elaborada pelo autor.

Na segunda repetição da forma, a seção C é executada quatro vezes para então chegar na sequência dos acordes [D7M - C7(9)] e finalizar a canção no acorde de tônica (D7M).

Já a versão de César a forma configura-se como “AABC” sendo repetida com a exclusão de um A, com o andamento consideravelmente mais rápido em comparação com o arranjo original. A harmonia se mantém essencialmente alinhada com a versão original, apesar de apresentar algumas inserções de acordes. O ritmo predominante permanece o samba, com a distinção da utilização do baixo pedal em momentos específicos. A introdução é recriada tendo em base a progressão harmônica da seção B, com a adição de uma melodia inédita que a versão original não possui, que também é cantada por Pedro e é harmonizada por notas do acorde com o mesmo ritmo, algo semelhante visto em “*Tarzan, O Filho do Alfaiate*”, como ilustra a figura a seguir:

$\text{♩} = 90$

**INTRO** D7(#9b13) Gmaj7(9) C7sus(9,13) C7(9) F#7(13) F#7(b13)

5 B7sus(9) B7 G#m7(11) C#7 Am7(9)

Figura 41<sup>10</sup> - Introdução de *Papo de Psicólogo* no arranjo de César Camargo Mariano (2003).  
Fonte: elaborada pelo autor.

Nesta introdução, é feita uma mistura de camadas texturais em relação a distribuição destas entre a mão direita e esquerda do pianista. Rafael Tomazoni Gomes (2012), explica que na análise das composições de Cesar Camargo Mariano, serão destacados cinco padrões de organização da textura musical, sendo elas: 1) Linha melódica na mão direita e acompanhamento na mão esquerda; 2) Acompanhamento na mão direita e baixo na mão esquerda; 3) Blocos de acordes na mão direita e baixo na esquerda; 4) Linha melódica e acompanhamento na mão direita e baixos na mão esquerda; 5) Linha melódica na mão direita, baixos na esquerda e acompanhamento em ambas as mãos. O autor também classifica as camadas em termos de sua posição vertical no arranjo musical: a camada inferior, que se refere às partes mais graves, como o baixo, e a camada superior, que compreende as partes mais agudas, como as melodias. As partes intermediárias serão identificadas como o acompanhamento, que pode se apresentar de duas formas distintas: como um suporte que reforça o ritmo e harmonia dos acordes, ou através de linhas melódicas secundárias que complementam a melodia principal. Sendo assim, esta introdução predominantemente tem como camada textural a linha melódica na mão direita, baixos na esquerda, e o acompanhamento ocorrendo em ambas as mãos.

Por exemplo, nos compassos 1 a 3, a melodia é executada pela mão direita em blocos harmônicos, enquanto a mão esquerda assume a linha de baixo e o acompanhamento. No compasso 4, o acompanhamento é distribuído entre ambas as

<sup>10</sup> Link da gravação: [📺 Papo de Psicólogo](#)

mãos, com a mão esquerda ainda responsável pela marcação do baixo, como demonstra a figura a seguir:

The image shows a musical score for the introduction of 'Papo de Psicólogo'. It is in 4/4 time with a tempo of 90 bpm. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is labeled 'INTRO' and includes the following chords: D7(#9b13), Gmaj7(9), C7sus(9,13) C7(9), F#7(13), and F#7(b13). The notation features a piano (f) dynamic. The bass line is marked with red circles, and the right-hand accompaniment is marked with blue circles.

Figura 42 - Camadas texturais dos compassos 1 ao 4 de *Papo de Psicólogo* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

As notas circuladas em vermelho são as linhas de baixo feitas pela a mão esquerda, enquanto as circuladas em azul correspondem ao acompanhamento realizada por por ambas as mãos. Neste contexto, a introdução apresenta uma textura mista, caracterizada por momentos nos quais o acompanhamento é realizado simultaneamente pelas duas mãos, enquanto a melodia é executada pela mão direita e o baixo pela mão esquerda. Esta textura é executada em outros pontos no decorrer de todo o arranjo.

No início da seção A, que abrange os compassos 18 a 24, César adota uma abordagem distinta da versão original. Ele introduz um baixo pedal com figuras de semínimas e mínimas na nota “lá” utilizando oitavas na mão esquerda, enquanto a mão direita se encarrega do acompanhamento, enfatizando as marcações dos acordes com uma figura rítmica característica do samba.

The image shows the beginning of section A of 'Papo de Psicólogo', starting at measure 18. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is labeled 'A' and includes the following chords: A7sus4, Dmaj7(9)/A, A7sus4(13), Am7(9), D7/A, and D7(b13)/A. The notation features a piano (f) dynamic. The bass line is marked with red circles, and the right-hand accompaniment is marked with blue circles.

Figura 43 - Início da seção A, compassos 18 a 25 de *Papo de Psicólogo* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.



Do compasso 25 ao 33, a linha de baixo na mão esquerda é elaborada a partir da nota fundamental de cada acorde referindo-se a marcação do tambor surdo, utilizando figuras rítmicas de semínimas, intercaladas por algumas pausas, como mostrado na figura a seguir:

2

26 Gmaj7(9) C7(9,13) F#m7(9)

29 B7(#9,b13) Em7(9) A7(b9,#11,13) D(6,9) B7(b9,#9,b13)

Figura 44 - Compassos 26 a 33 da seção A de *Papo de Psicólogo* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

No compasso 34, ocorre uma reiteração da seção A, apresentando, contudo, uma ligeira variação em seu início. A linha de baixo executada pela mão esquerda nos compassos 34 e 35 mantém o padrão de baixo pedal na nota lá, mas agora com uma alternância de oitavas. Do compasso 36 ao 47, a textura replica exatamente o que foi previamente delineado na primeira ocorrência da seção A, embora contenha sutis ajustes nos *voicings* dos acordes.

34 Em7/A Dmaj7(9)

38 Gmaj7/A Gmaj7(#5)/A Am7(9) D7(9,13) Ab7

42 Gmaj7(9) C7(6,9) F#m7(9)

45 B7(b9,b13) Em7(9) A7(b9,#11,13)

Figura 45 - Compassos 34 a 47 da seção A de *Papo de Psicólogo* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

No compasso 48 até o 53, ocorre uma frase de transição em direção à seção B. Neste trecho, a textura na mão direita permanece inalterada, enquanto na mão esquerda há uma modificação para figuras rítmicas de semínimas, resultando em uma redução da atividade rítmica na linha do baixo.

3

48 D D#dim Não é nenhuma... Em7(9)

51 A7(9,13) A7(9,13)/G Am7(9) D7(6,9) Ab9 **B** Gmaj7(9)  
A gente sofre...

Figura 46 - Compassos 48 a 53 de *Papo de Psicólogo* no arranjo de César Camargo Mariano (2003).  
Fonte: elaborada pelo autor.

Na seção B, a estrutura textural assemelha-se àquela observada na introdução, uma vez que a harmonia é praticamente idêntica à da seção B, como mencionado anteriormente. Por exemplo, nos compassos 54 a 61, a textura preponderante consiste no acompanhamento realizado simultaneamente pelas duas mãos, com o baixo, a nota mais grave, sendo tocado pela mão esquerda. Isto é demonstrado na figura a seguir:

54 Gmaj7(9) C7(9,#11) F#m7 Bm7

58 G#m7(11) C#7(9) Am7 D7(b9,#11,13)

Figura 47 - Compassos 54 a 61 seção B de *Papo de Psicólogo* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

As notas destacadas em vermelho representam as linhas de baixo executadas pela mão esquerda, enquanto as marcadas em azul correspondem ao acompanhamento realizado na maioria das vezes pela mão esquerda e em alguns momentos por ambas as mãos. As notas não circuladas compõem uma linha melódica interpretada por César neste trecho. Nos compassos 62 a 69, a textura se caracteriza predominantemente por um acompanhamento na mão direita e pela execução dos baixos na mão esquerda. Nesses compassos iniciais, a mão esquerda adicionalmente desempenha um papel de acompanhamento ao tocar as notas extremas, conferindo suporte harmônico aos acordes, como demonstra a figura a seguir:

The image shows a musical score for piano, measures 62 to 69, section B of 'Papo de Psicólogo'. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The chords are: Gmaj7(9) (m. 62), C7(9,13) (m. 63), F#7(13) (m. 64), F#7(b13) (m. 65), B7(b9,b13) (m. 66), E7(9) (m. 67), E7(6,9) (m. 68), A7(9,13) (m. 69), D(6,9) (m. 70), and B7(b9,b13) (m. 71). The lyrics 'É bem melhor que seja...' are written under the melody. The score includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) at the end of the section.

Figura 48 - Compassos 62 a 69 seção B de *Papo de Psicólogo* no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Na subsequente seção C, observa-se que César incorpora novamente o recurso do baixo pedal na nota lá, executado pela mão esquerda, que perdura dos compassos 70 ao 78. A mão direita desempenha uma função de acompanhamento, alternando entre figuras rítmicas de colcheias e semínimas com articulação *staccato*. A partir dos compassos 79 até 85, o baixo cessa sua função de pedal e passa a enfatizar a nota fundamental de cada acorde. Esta mudança é ilustrada no exemplo abaixo:

Figura 49 - Seção C de *Papo de Psicólogo* no arranjo de César Camargo Mariano (2003).  
Fonte: elaborada pelo autor.

Após a conclusão da seção C, um interlúdio idêntico ao apresentado na introdução é inserido, seguido pela repetição da forma estrutural (AABC), porém omitindo a repetição da seção A. O retorno à seção A segue a mesma abordagem inicial, contudo, sem a presença do recurso do baixo pedal que foi empregado nos compassos iniciais. Dessa forma, a textura se equipara ao que foi apresentado a partir do compasso 26 desta primeira execução da seção. Em determinados momentos, César incorpora a quinta do acorde junto à sua fundamental na mão esquerda reforçando a sonoridade deixando-a com mais densidade, como ilustra a figura abaixo:

Figura 50 - Início da seção A1 de Papo de Psicólogo no arranjo de César Camargo Mariano (2003).  
Fonte: elaborada pelo autor.

Além disso, ao término desta seção, mais precisamente nos compassos 118 a 121, observa-se uma modificação na linha de baixo. César realiza uma variação no ritmo das notas executadas pela mão esquerda que se caracteriza como um *walking bass*, substituindo as figuras de mínima por semínimas, conferindo um movimento adicional à linha do baixo, dando um aumento gradual da atividade rítmica, como ilustrado na figura a seguir:

Figura 51 - Comparação da linha de baixo do final da seção A e A1 de Papo de Psicólogo no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Na repetição da seção B, a textura assemelha-se ao que foi previamente apresentado. Contudo, na primeira parte, o acompanhamento é executado exclusivamente pela mão esquerda, em vez de ambas as mãos. Neste intervalo inicial, do compasso 122 a 129, destaca-se, ademais, a presença de uma linha melódica em blocos

na mão direita, estabelecendo um contraponto com a melodia vocal de Pedro. Isto é ilustrado pela imagem subsequente:

122 Gmaj7(9) C7(#11,13) F#7(13) F#7(b13) B7(13)

126 G#m7(11) C#7 Am7 D7(b9,b13) Gmaj7(9)

Figura 52 - Início da seção B1 de Papo de Psicólogo no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

Em seguida, dá-se início à retomada da seção C, que, em essência, assemelha-se ao que foi previamente apresentado, no entanto, com uma modificação no acompanhamento, caracterizada pela inserção de pausas mais pronunciadas entre os acordes.

70 **C** Asus4(13) Dmaj7(9)/A

Deita...

138 **C1** Asus4(13) Dmaj7(9)/A

Figura 53 - Comparação com o início da seção C e C1 de Papo de Psicólogo no arranjo de César Camargo Mariano (2003). Fonte: elaborada pelo autor.

De maneira semelhante à versão original, esta seção C também incorpora repetições, caracterizando-se neste arranjo por apresentar um desfecho gradual (*fade out*) no término da canção. Durante essas repetições, César elabora um padrão rítmico contínuo, mantendo-se sobre uma progressão harmônica que guarda semelhança com a estrutura desta seção, conforme ilustrado na figura a seguir:

154 Gadd9 A7sus4(13) A7sus4(13)/G F#m7(9)

157 F7(9,13) Em7(9,11) A7sus4(9)

Figura 54 - Repetição da seção C1 de Psicólogo no arranjo de César Camargo Mariano (2003).  
Fonte: elaborada pelo autor.

Nestas repetições, é realizada a fundamental e quinta do acorde em figuras de semínimas contínuas com a mão esquerda, dando uma sonoridade mais densa aos acordes. Vale ressaltar também, o recurso de manipulação do tempo, no qual Mariano acelera gradualmente o tempo. César também introduz variações rítmicas em determinados momentos dentro deste ciclo harmônico, como exemplifica a imagem a seguir:

166 Em7(9,11) A7sus4(13) G6 F#m7 F7(9,13)

175 A7sus4(9) F#m7(9) F7(9,#11,13)



199 A7sus4(9) F#m7(9) F7(9,#11,13) FADE OUT

Figura 55 - Variações rítmicas sobre a seção C1 de Psicólogo no arranjo de César Camargo Mariano (2003).

Fonte: elaborada pelo autor.

Entretanto, é possível observar que o arranjo de César preserva uma semelhança notável tanto em termos rítmicos quanto harmônicos com o arranjo original, mantendo a estrutura da forma praticamente intacta, com exceção da inserção de uma seção A no início. Destaca-se, nesse contexto, uma série de técnicas empregadas pelo pianista neste arranjo, tais como a utilização pontual do baixo pedal na mão esquerda; a variação e entrelaçamento da textura musical entre diferentes seções; a concepção de uma introdução que incorpora uma melodia inédita, tomando como base a progressão harmônica da seção B; a inserção de um interlúdio musical; a criação de contrastes entre as seções; e, por fim, o distintivo swing de César que se destaca nas repetições da seção C1. Destaca-se também a importância da marcação do samba pela mão esquerda ao longo de todo o arranjo, através de poucos recursos, porém muito eficazes. Isso ressalta a manutenção do ritmo característico da versão original, assegurando uma transposição para o piano sem perda de vitalidade na instrumentação. Todas essas características não apenas evidenciam a marca autoral do pianista, mas também elucidam as decisões tomadas em cada momento do arranjo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa emergiu do interesse em explorar a abordagem única de César Camargo Mariano ao acompanhar cantores e resultou na identificação e análise de diversos recursos empregados pelo pianista na elaboração de arranjos de obras de variados estilos e instrumentações. A transcrição dos arranjos selecionados desempenhou um papel crucial ao permitir uma compreensão aprofundada e uma demonstração mais precisa das práticas de César Camargo Mariano ao piano. Através dessas transcrições, pudemos adentrar mais profundamente no conteúdo e absorver os elementos musicais de forma mais eficaz. Estes recursos englobam *voicings* jazzísticos, reestruturação de introduções, contrastes entre seções, adaptações rítmico-melódicas, modificações na forma, influências do *jazz bebop*, elaboração do baixo pela mão esquerda e a interligação do acompanhamento com a letra, entre outros aspectos elucidados na investigação.

Outro aspecto de significativa importância, é a organização das camadas texturais e sua relação com a mão direita e esquerda do pianista, conforme abordado por Rafael Tomazoni (2017). Esta análise das texturas revela padrões de organização que dialogam com cada mão do pianista, além das camadas verticais que se dividem em inferior (partes graves; baixos), intermediária (acompanhamento) e superior (partes agudas; melodias). Esta estrutura também encontra correlação com instrumentos percussivos, tais como o tamborim, que se vincula ao ritmo-harmônico, e o tambor surdo, que está associado às linhas de baixo. Esta textura se manifesta de maneira notória nos arranjos de Mariano que foram objeto deste trabalho.

Alguns elementos comuns emergem na análise dos arranjos. Um deles consiste no contraste entre as seções, em que César adota seu distintivo swing, como ilustrado pela seção A2 em “Tarzan” (figura 9) e a seção A1 em “Tudo Bem” (figura 32). Nestas instâncias, é perceptível a uniformidade da textura, em que a mão direita executa um acompanhamento de colcheias ininterruptas, enquanto a mão esquerda assume a linha de baixo. Ademais, destaca-se a concepção da introdução, que se destaca pela sua melodia inédita, uma característica presente nos três arranjos submetidos à análise. Um aspecto notável, compartilhado pelos arranjos de “Tarzan” e “Tudo Bem”, é a repetição da introdução na conclusão da peça musical. Em “Tudo Bem”, apenas os dois últimos compassos da introdução são repetidos, enquanto em “Tarzan”, ocorre uma repetição idêntica.

A discussão sobre o papel do músico acompanhador e sideman, apresentada no segundo capítulo, se revela crucial para compreender a definição e importância deste na concretização da obra final. A partir das contribuições de Jether Garotti e Rafael Tomazoni, torna-se evidente que o termo sideman pode adotar diferentes significados, moldando-se de acordo com o contexto musical. Contudo, é notável a definição de César, que enfatiza a coautoria da obra, ressaltando a influência substancial do sideman na materialização da proposta artística. Esta visão sugere que o papel do sideman não se restringe a uma função meramente técnica e contratual, mas também representa uma oportunidade para o músico expressar sua própria visão artística. Dentro desse contexto, a apreciação geral do disco reflete a singularidade da abordagem do artista em seus arranjos. O álbum se torna um testemunho da habilidade de César de integrar suas intenções estéticas e criativas na execução das músicas, conferindo uma contribuição singular ao resultado final da obra. Seus arranjos não são simplesmente interpretações técnicas, mas sim a expressão de uma visão artística intrínseca que permeia cada faixa do disco. Nesse sentido, o disco transcende a mera performance musical e se torna uma obra de autoria coletiva, onde o papel do sideman de César Camargo Mariano, é fundamental para a construção da sonoridade única do álbum. O trabalho de Mariano como sideman e arranjador não apenas aprimora o resultado final, mas também confere uma dimensão autoral à produção, destacando a riqueza de sua contribuição artística em conjunto com os demais músicos envolvidos. Isso evidencia o quão profundo e abrangente é o envolvimento do sideman em todo o processo criativo.

Acredita-se que este estudo contribua para o entendimento dos músicos em formação, fornecendo informações sobre os recursos e aspectos pianísticos presentes nos arranjos de Mariano. As transcrições, análises e contextualizações de termos específicos podem servir como ferramentas úteis para músicos que buscam aprimorar suas habilidades de arranjo. Além disso, a pesquisa pretendeu oferecer uma contribuição ao meio musical acadêmico, ao abordar a elaboração de arranjos de César Camargo Mariano em uma discografia mais contemporânea, que é pouco pesquisada no contexto acadêmico.

Por fim, este trabalho ressalta a importância da pesquisa e análise para desvendar as complexidades da música e do papel do músico, ao mesmo tempo que reconhece a inovação e criatividade de figuras como César Camargo Mariano na cena musical brasileira. Por meio desta pesquisa, espera-se que os músicos e estudiosos da música encontrem inspiração e recursos para suas próprias jornadas artísticas.

## REFERÊNCIAS

GOMES, Rafael Tomazoni. **O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano**. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, UDESC, Florianópolis-SC, 2012.

GOMES, Rafael Tomazoni. **O Estilo Pianístico de Cesar Camargo Mariano entre 1964-1981 através de sua atuação nos Piano-Trios, como Sideman e no duo Samambaia**. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas-SP, 2017.

GAROTTI JÚNIOR, Jether B. **César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzetta: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do séc. XX**. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas-SP, 2007.

### Websites consultados:

MARIANO, César Camargo. Disponível em : <https://www.cesarcamargomariano.com/biografia>. Acesso em: 11 ago. 2023.

WIKIPÉDIA. Disponível em: [César Camargo Mariano – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Camargo_Mariano). Acesso em: 11 ago. 2023.

MARIANO, Pedro C. Disponível em: [pedromariano.com](http://pedromariano.com). Acesso em: 29 set. 2023.

DISCOGS. Disponível em: [Lulu Santos – Tudo Bem \(1986, Vinyl\) - Discogs](https://www.discogs.com/pt-BR/Lulu-Santos-Tudo-Bem-1986-Vinyl/). Acesso em: 20 set. 2023.

DISCOGS. Disponível em: [Jairzinho Oliveira – Disritmia \(2000, CD\) - Discogs](https://www.discogs.com/pt-BR/Jairzinho-Oliveira-Disritmia-2000-CD/). Acesso em: 20 set. 2023.

ROSA, Noel. Tarzan, O Filho Do Alfaiate (Almirante). Disponível em: <https://youtu.be/UWgWJn-FFJM?si=uGBnbhTwL4wkZYVz>. Acesso em: 25 jul. 2023.

MARIANO, Pedro. Tarzan, o Filho do Alfaiate. Disponível em: [https://youtu.be/QcUFFSmN23E?si=RSn6\\_JlISzGT7iGg](https://youtu.be/QcUFFSmN23E?si=RSn6_JlISzGT7iGg). Acesso em: 25 jul. 2023.

MARIANO, Pedro. Tudo Bem. Disponível em: <https://youtu.be/5SRwFXZ0-lw?si=WUmzFg24KCgQPZet> . Acesso em: 16 ago. 2023.

SANTOS, Lulu. Tudo Bem. Disponível em: <https://youtu.be/DkPcOA3j5IY?si=4-mtR5OJPcPHR6kE>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MARIANO, Pedro. Papo de Psicólogo. Disponível em: <https://youtu.be/odhQYEIsM3Q?si=r2TWGR7oDNDRGIr1> . Acesso em: 6 out. 2023.

OLIVEIRA, Jair. Papo de Psicólogo. Disponível em: <https://youtu.be/bsrYUKJIGeE?si=egVK9i3gz59WdgU> . Acesso em: 6 out. 2023.

## TRANSCRIÇÕES