



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

**MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS
(PIANO)**

**O PIANISTA ACOMPANHADOR NO CURSO DE MÚSICA NA UNILA:
ARRANJO PARA PIANO E VOZ DE *ONDE PRECISO CHEGAR* DE CLARISSA
SOUZA**

FELIPE DE ALMEIDA LIMA

Foz do Iguaçu
2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**
MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS (PIANO)

**O PIANISTA ACOMPANHADOR NO CURSO DE MÚSICA NA UNILA:
ARRANJO PARA PIANO E VOZ DE *ONDE PRECISO CHEGAR* DE CLARISSA SOUZA**

FELIPE DE ALMEIDA LIMA

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.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena

Foz do Iguaçu
2023

FELIPE DE ALMEIDA LIMA

**O PIANISTA ACOMPANHADOR NO CURSO DE MÚSICA NA UNILA:
ARRANJO PARA PIANO E VOZ DE *ONDE PRECISO CHEGAR* DE CLARISSA SOUZA**

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

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Prof. Dr. Danilo Bogo
UNILA

Prof. Me. Marcelo Ferreira Corrêa
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Felipe de Almeida Lima

Curso: Música – Práticas Interpretativas (Piano)

Tipo de Documento

- | | |
|---|---|
| <input checked="" type="checkbox"/> graduação | <input type="checkbox"/> artigo |
| <input type="checkbox"/> especialização | <input type="checkbox"/> trabalho de conclusão de curso |
| <input type="checkbox"/> mestrado | <input type="checkbox"/> monografia |
| <input type="checkbox"/> doutorado | <input type="checkbox"/> dissertação |
| | <input type="checkbox"/> tese |
| | <input type="checkbox"/> CD/DVD – obras audiovisuais |
| | <input type="checkbox"/> _____ |

Título do trabalho acadêmico: O pianista acompanhador no curso de Música na UNILA: Arranjo para piano e voz de *Onde Preciso Chegar* de Clarissa Souza

Nome do orientador(a): Marcelo Ricardo Villena

Data da Defesa: 06/06/2023

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

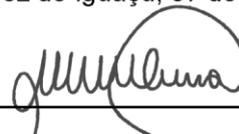
a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, 07 de junho de 2023.



Assinatura do Responsável

Dedico este trabalho à minha avó Jail de Almeida, que partiu antes que eu completasse dois anos, mas sempre falava que eu, mesmo bebê, tinha as mãos de tecladista.

Dedico também a Neusa Oliveira, que se foi, mas deixou um grande legado de hospitalidade.

AGRADECIMENTOS

“Ó minha força, canto louvores a ti”. Salmo 59.17A

Agradeço a Deus, pelo fôlego de vida e por sempre cuidar de mim.

À minha mãe e ao meu pai, por me criarem com muito amor e serem as primeiras pessoas que me incentivaram à música.

Ao meu irmão, por ter me influenciado com grande parte de seu gosto musical e ter sido minha companhia de jogos eletrônicos na infância e adolescência.

Ao professor Dr. Marcelo Villena, pela amizade e orientação na elaboração deste trabalho.

Aos professores de piano, Dra. Bia Cyrino e Me. Marcelo Corrêa, pelas excelentes aulas, as quais abriram meus horizontes sobre o instrumento.

Aos amigos que conheci no curso: Bruno Lermen, Bruno Mainardes, Camila Doldán, Clarissa Souza, e Thaís Montenegro. Além da amizade, me ofertaram bons momentos.

À Ursina Bareiro, outra grande amiga que o curso me ofereceu. Foi quem me encorajou a não desistir do piano.

Aos amigos Maria Reis, Patrick Iberss e Paulo Saad, pelo apoio e suporte nesses últimos dias de muito trabalho.

RESUMO

A presente monografia relata diversas experiências do autor como pianista acompanhador no curso de graduação em Música da UNILA. O estudo aborda a importância desse papel na formação dos músicos, bem como os desafios e aprendizados decorrentes dessa atividade. Além disso, foi elaborado um arranjo didático no formato piano e voz da canção *Onde Preciso Chegar* de Clarissa Souza, uma artista, formada do curso de Música da UNILA. Para analisar esse arranjo, foi empregado o método de análise de músicas *pop* contemporâneas desenvolvido por Brendan Blendell (2015). No processo de criação do arranjo, foram utilizadas como referências composições de Heitor Villa-Lobos e Oscar Lorenzo Fernández, direcionadas a pianistas iniciantes. A seleção dessas músicas buscou explorar as possibilidades de combinação e interpretação, ao mesmo tempo em que proporcionava um desafio adequado ao nível de habilidade dos estudantes. O estudo contribui para a compreensão do papel do pianista acompanhador e oferece ideias valiosas para o desenvolvimento de arranjos musicais e análise de músicas *pop*.

Palavras-chave: pianista acompanhador; UNILA; arranjo didático; análise de músicas *pop* contemporâneas; composições para pianistas iniciantes.

ABSTRACT

This present monography recounts various experiences of the author as an accompanist pianist in the undergraduate Music course at UNILA. The study discusses the importance of this role in the musicians' education, as well as the challenges and lessons derived from this activity. Additionally, a didactic piano and voice arrangement of the song *Onde Preciso Chegar* by Clarissa Souza, an artist graduate of the music course at UNILA, was developed. To analyze this arrangement, the method of contemporary pop music analysis developed by Brendan Blendell (2015) was employed. During the arrangement's creation process, compositions by Heitor Villa-Lobos and Oscar Lorenzo Fernández, intended for beginner pianists, were utilized as references. The selection of these pieces aimed to explore the possibilities of combination and interpretation, while providing a suitable challenge for the students' skill level. The study contributes to the understanding of the accompanist pianist's role and offers valuable insights for the development of musical arrangements and the analysis of pop music.

Key words: accompanist pianist; UNILA; didactic arrangement; contemporary pop music analysis; compositions for beginner pianists.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Contraste entre seções de <i>Carneirinho, Carneirão...</i>	31
Figura 2 – Amostra de comparação entre <i>Acalanto</i> e o arranjo	35
Figura 3 – Amostra de comparação entre <i>Lamento</i> e o arranjo	36
Figura 4 – Contraste entre seções do arranjo	37
Figura 5 – Primeira amostra de comparação entre <i>Carneirinho, Carneirão...</i> e o arranjo	38
Figura 6 – Segunda amostra de comparação entre <i>Carneirinho, Carneirão...</i> e o arranjo	39
Figura 7 – Amostra de comparação entre <i>Adeus, Bela Morena!</i> e o arranjo	40
Figura 8 – Amostra de comparação entre <i>Cae, Cae, Balão...</i> e o arranjo	41
Figura 9 – Amostra de comparação entre <i>A Canoa Virou...</i> e o arranjo	42
Figura 10 – Amostra de comparação entre <i>Vamos Ver a Mulatinha</i> e o arranjo	43
Figura 11 – Modelo de análise funcional para a música <i>pop</i> segundo Blendell.....	45
Figura 12 – Análise funcional de <i>Onde Preciso Chegar</i>	47

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O ACOMPANHAMENTO DE CANTORES NA UNILA	12
2.1 O CURSO DE MÚSICA E O ACOMPANHAMENTO DE CANTORES	12
2.2 UMA GRADUAÇÃO DE RIQUEZA CULTURAL.....	15
2.3 RELATOS SOBRE ACOMPANHAMENTO DE CANTORES.....	16
2.3.1 O Curso Preparatório De Canto.....	21
3 O ARRANJO DA CANÇÃO <i>ONDE PRECISO CHEGAR</i> DE CLARISSA SOUZA. 24	
3.1 PREFÁCIO	24
3.2 A ESCOLHA DA PEÇA	26
3.3 A INSPIRAÇÃO DO ARRANJO	26
3.3.1 Lorenzo Fernández.....	27
3.3.1.1 <i>A Suíte das 5 notas</i>	28
3.3.2 Villa-Lobos	29
3.3.2.1 <i>As doze Cirandinhas</i>	30
3.4 A CRIAÇÃO DO ARRANJO	32
3.5 UM MÉTODO PARA ANÁLISE FUNCIONAL DO ARRANJO.....	43
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS	56
ANEXOS	58
ANEXO A – PARTITURA DO ARRANJO DE <i>ONDE PRECISO CHEGAR</i>	59
ANEXO B – PARTITURA DE <i>ACALANTO</i>	67
ANEXO C – PARTITURA DE <i>LAMENTO</i>	68
ANEXO D – PARTITURA DE <i>CARNEIRINHO, CARNEIRÃO</i>	69
ANEXO E – PARTITURA DE <i>ADEUS, BELA MORENA!</i>	71
ANEXO F – PARTITURA DE <i>CAE, CAE, BALÃO</i>	73
ANEXO G – PARTITURA DE <i>A CANOA VIROU</i>	75
ANEXO H – PARTITURA DE <i>VAMOS VER A MULATINHA</i>	78
ANEXO I – <i>LEADSHEET</i> DE <i>ONDE PRECISO CHEGAR</i>	80
ANEXO J – TERMO DE CONSENTIMENTO DE CLARISSA SOUZA	81

1 INTRODUÇÃO

Sou Felipe de Almeida Lima, iguaçuense. Sendo aluno do curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) com ênfase em piano, minha jornada musical iniciou-se na infância. Aos três anos de idade, comecei a ter um real contato com a música: assim como para muitos músicos, a igreja foi um ambiente propício para meu desenvolvimento musical.

Influenciado por minha mãe, que também cantava no contexto religioso, iniciei minha prática no canto de forma empírica, sem preocupação com aspectos técnicos. A voz de minha mãe, afinada e aguda, herança de uma tradição familiar de canto, foi uma fonte natural de inspiração que me atraiu para a música de forma espontânea.

Apesar de ser uma criança afinada e poucas vezes passar por constrangimentos durante as cantorias, era introvertido e reservado, evitando criar situações que chamassem a atenção para mim. Embora, às vezes, recebesse elogios pelas habilidades musicais, sempre procurei manter a humildade e a consciência de que ainda tinha muito a aprender e aprimorar, mesmo sendo uma criança.

Atualmente, embora me arrisque a cantar em algumas ocasiões, não o faço com tanta frequência. Busquei aprimorar minhas habilidades de canto ao longo do tempo, graças ao ensino recebido no curso de Música, em particular às disciplinas "Canto Suplementar - I e II". Devo grande parte do meu desenvolvimento musical aos professores do curso, que sempre me incentivaram a aperfeiçoar estas habilidades musicais.

Durante minha estadia como estudante do curso de Música, tive a oportunidade de acompanhar, de forma esporádica, alguns alunos de canto ao piano, atividade esta que oferece grande aprendizado ao pianista, ao cantor e demanda atenção e sensibilidade de ambas as partes.

Na UNILA, os alunos de canto frequentemente se apresentam acompanhados por músicos diversos, alunos do curso ou não. Essa colaboração é fundamental não somente para o sucesso das apresentações dos cantores, mas também é necessária para que eles possam ser avaliados academicamente, pois são raros os repertórios dos alunos de canto que são permitidos ser apresentados no formato *a capella* (somente com a voz, sem outros instrumentos). Ao acompanhar os alunos, pude perceber o quanto essa atividade é essencial para o desenvolvimento da musicalidade e técnica vocal dos estudantes de canto, e o quanto ela contribui para o sucesso de suas

performances musicais.

No entanto, acredito que o maior aprendizado que tive durante essa experiência foi pessoal. Acompanhar cantores ao piano me permitiu expandir minha visão acerca do universo da música, além de me proporcionar um grande aprimoramento técnico e artístico. Aprendi a valorizar ainda mais a importância do acompanhamento na formação musical dos estudantes de canto, e pude perceber o quanto essa atividade pode ser enriquecedora para a minha própria formação musical como pianista.

Sinto-me muito grato por ter tido a oportunidade de acompanhar os alunos de canto ao piano, mesmo que esporadicamente. Essa experiência me mostrou que, muitas vezes, é através do aprendizado mútuo, da troca de conhecimentos que podemos alcançar maiores realizações artísticas.

Com base nesse contexto, esta monografia tem como objetivo incentivar possíveis pianistas acompanhadores a adentrarem no mundo dessa prática musical. Para isso, serão apresentados diversos aspectos e experiências pessoais relacionadas ao acompanhamento, bem como será refletido sobre sua importância na formação musical dos estudantes de música.

Ademais, este trabalho apresentará um estudo de caso onde a canção *Onde Preciso Chegar*, da compositora Clarissa Souza, amiga que conheci na universidade, foi arranjada no formato piano e voz. O arranjo da canção é didático e sua elaboração será detalhada. Ele está inspirado em obras para pianistas iniciantes de Oscar Lorenzo Fernández e Heitor Villa-Lobos, mantendo o mesmo objetivo de incentivar pianistas a adentrarem nesse universo de acompanhamento de cantores e, por consequência, de criação musical.

Por meio desta monografia, espera-se fomentar a discussão acerca da importância do acompanhamento de cantores, da criação de arranjos musicais e contribuir para a valorização destas práticas tão relevantes para a formação de músicos completos, ricos em expressões artísticas e preparados para enfrentar os desafios do mercado musical contemporâneo.

2 O ACOMPANHAMENTO DE CANTORES NA UNILA

2.1 O CURSO DE MÚSICA E O ACOMPANHAMENTO DE CANTORES

A música é uma arte que se expressa por meio do som e que, a meu ver,

tem o poder de emocionar e entreter as pessoas. O curso de Música de uma universidade federal como a UNILA, do qual faço parte, deve ter como objetivo formar músicos qualificados, com pensamento crítico, habilidades técnicas e artísticas, capazes de atuarem na área musical com facilidade.

Esta graduação da UNILA é dividida em áreas de conhecimento diversas, que são como linhas de estudo distintas nas quais, cada aluno, antes de ingressar no curso, deve escolher aquela que o seguirá por toda a graduação. Até a data desta escrita, são sete as áreas de conhecimento do curso de Música da UNILA: pesquisa em música, criação musical, práticas interpretativas em canto, piano, violão e percussão. Cada uma tem suas particularidades e desafios, mas todas são igualmente importantes para a construção e diversidade do curso. É esta diversidade que torna a graduação de Música tão rica e fascinante.

Durante a graduação em Música, os alunos cantores são obrigados a apresentar a maioria de suas peças de repertório com pelo menos uma pessoa os acompanhando. Dentro disso, há um ponto que tem chamado minha atenção: a falta de incentivo para a prática de acompanhar alunos cantores durante o curso. Na maioria das vezes, aqueles que se dispõem a fazerem esse trabalho, o fazem por cortesia, sem qualquer incentivo relevante. E a realidade é que há poucas pessoas que querem fazer isso, já que, quando muito, há (poucas) horas complementares a serem aproveitadas decorrentes dessa atividade.

As universidades públicas, sobretudo os cursos das artes destas, pouco recebem incentivo financeiro para manutenção e aprimoramento de sua estrutura. Para não dizer que nunca houve incentivo remuneratório para a atividade de acompanhar cantores no curso de Música da UNILA, por vezes há uma singela bolsa, dedicada a um único aluno que se candidatou como monitor de acompanhamento de cantores. É improvável que apenas um músico consiga suprir a demanda de todo o curso para essa ocupação e, se este arriscar-se a cumprir tal meta, é provável que vá abandonar a maioria de suas obrigações acadêmicas.

Dentro disso, surge a pergunta: por que é importante a prática de acompanhar alunos cantores durante o curso? A meu ver, a resposta seria: porque essa prática é fundamental para a formação dos músicos, tanto dos cantores quanto dos acompanhadores. Acompanhar um cantor é uma atividade que, para mim, tem exigido aprimoramento de meus conhecimentos musicais, técnica, sensibilidade e aprendizado de novas formas de execução de meu instrumento. O acompanhador precisa estar atento às

nuances da interpretação do cantor, às dinâmicas, às mudanças de tempo e de tonalidade, o ritmo, entre outros aspectos. Muitas vezes o músico necessita se dedicar a aprender a tocar um gênero de música com o qual ele nunca havia tido contato anteriormente, prática esta que garante enriquecimento musical como um todo. Além disso, a prática de acompanhar ajuda a desenvolver a habilidade de tocar em conjunto, que é essencial para qualquer músico que pretenda atuar profissionalmente em bandas, conjuntos e orquestras.

Apesar do que aqui já foi exposto, os alunos do curso que possuem ênfase em instrumento, excetuando-se o canto, são avaliados apenas em suas apresentações solo, onde não há acompanhamento de cantores. Essa é uma oportunidade importante para o instrumentista mostrar suas habilidades técnicas e artísticas, mas acredito não ser o suficiente para formá-lo como músico completo. Afinal, mesmo percebendo que a música possui enorme expressão em apresentações solo, vejo que, além disso, é uma arte que se expressa por meio da interação entre músicos, e por meio dessa interação pode-se chegar a boas performances.

De acordo com Pires-Mota (2015, p. 3-5), algumas instituições de ensino superior possuem a disciplina de Prática de Acompanhamento para atender às expectativas do mercado de trabalho, no entanto, a formação do pianista geralmente ocorre de maneira empírica, inserindo-se no mercado de trabalho e aprendendo com tentativa e erro, através da opinião dos músicos com quem tocam. A autora, à época da escrita de seu artigo, relata que a realidade nas instituições de ensino superior ainda reflete um modelo de conservatório do século XIX, focado na formação de solistas virtuosos. Isso desmotiva os pianistas interessados em tocar em conjunto, pois são sobrecarregados com mais repertório para preparar.

Ainda segundo Pires-Mota (2015, p. 3-5), durante a graduação, é importante que os pianistas sejam expostos a experiências de tocar em conjunto com outros músicos, no entanto, a formação atual geralmente é insuficiente para as possibilidades apresentadas pelo mercado de trabalho. A exposição a experiências de tocar em conjunto é essencial para ampliar as oportunidades de emprego além do repertório solo do piano.

Class (2012) destaca o equívoco da ideia existente em seu contexto estadunidense de que o acompanhamento é considerado inferior e, portanto, atrai pianistas com habilidades menores. Essa percepção levou algumas escolas de música de seu meio a se recusarem a estabelecer programas de piano colaborativo, temendo que

isso possa prejudicar sua reputação pianística. No entanto, o autor argumenta que o estudo sério da música colaborativa pode aprimorar significativamente as capacidades artísticas dos pianistas e suas performances solo.

Acredito que um bom instrumentista não necessariamente é aquele frequentou um curso superior de Música para aperfeiçoar suas habilidades musicais em seu instrumento. Mas, para aqueles que adentram nessa oportunidade, creio ser interessante que haja qualquer forma de incentivo consistente para a atividade de acompanhamento de cantores, buscando evitar prejuízos na formação do aluno e para que não cheguemos a uma possível escassez de músicos que possuam experiência nessa área dentro do curso de Música.

2.2 UMA GRADUAÇÃO DE RIQUEZA CULTURAL

O curso de Música da UNILA, por esta ser uma universidade que busca a integração entre povos da América Latina, é um curso que possui enorme riqueza cultural e artística, tendo alunos de diversas nacionalidades. Os povos das regiões mencionadas possuem notáveis tradições musicais, que incluem gêneros como a salsa, o merengue, o tango, a bossa nova, o bolero e muitos outros, sendo que cada país possui tais tradições influenciadas por sua história, cultura e geografia únicas.

Dentro da proposta pedagógica do curso, está explícito o incentivo a aprendizagem dos gêneros musicais oriundos dos países incorporados pela UNILA. De acordo com o Projeto Pedagógico do Curso de Música da UNILA (p. 5), é destacado que "sendo a música uma expressão artística firmemente arraigada na realidade histórico-social, um curso dessa natureza na UNILA ocupa um lugar estratégico no diálogo de experiências culturais das mais distintas procedências da América Latina".

Aprender esses gêneros musicais típicos é uma oportunidade incrível para um músico ampliar seus horizontes e expandir seu repertório. Isso permite que o músico se torne mais versátil e criativo, expanda suas oportunidades de trabalho e ganhe uma compreensão mais profunda da cultura e história da América Latina. Para um músico que busca se destacar em um mundo competitivo, a diversidade musical é uma vantagem incrível.

De acordo com Béhague (1982, p. 3), a tradição musical na América Latina é reconhecida por sua notável diversidade. Através de uma análise aprofundada

das origens culturais triétnicas da região, Béhague destaca a influência das raízes ameríndias, europeias e africanas na formação das expressões musicais tradicionais. Essa fusão de influências étnicas resulta em uma ampla gama de estilos musicais, repertórios, instrumentos e práticas únicas em diferentes culturas musicais latino-americanas. Béhague também ressalta a importância de compreender a mistura de culturas presente nas tradições musicais da América Latina, que incorporam elementos distintos para criar uma identidade musical própria. Seu estudo reforça a ideia de que a tradição musical na América Latina é variada e rica em diversidade cultural.

Na ênfase de canto, grande parte do repertório interpretado pelos alunos cantores é composto por peças de gêneros típicos da América Latina. O aluno das ênfases de instrumentos, ao aprender a acompanhar peças dessas características, conseguirá dominar melhor a linguagem musical, as estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas específicas desses gêneros, bem como as formas de acompanhamento tradicionais. Isso permite que o aluno possa tocar esses estilos com mais fluência e autenticidade, criando uma experiência musical mais rica e autêntica tanto para o cantor quanto para o público.

Além disso, o conhecimento desses gêneros musicais permite ao músico acompanhador expandir suas possibilidades de colaboração com outros músicos de diferentes origens culturais. Ele também pode contribuir para projetos musicais mais diversificados e criativos. Sendo esses gêneros uma das principais formas de expressão cultural de uma nação, que refletem a história, a identidade e a diversidade cultural dessas regiões, ao aperfeiçoar-se neles, o músico acompanhador pode se tornar um embaixador musical dessas culturas, ajudando a preservar e difundir suas tradições musicais, além de ganhar uma compreensão mais profunda da história e cultura desses países.

2.3 RELATOS SOBRE ACOMPANHAMENTO DE CANTORES

Para Class (2012), a importância da colaboração entre instrumentistas e cantores causa uma melhora das habilidades do pianista e sua expressividade. A experiência colaborativa desenvolve o entendimento do pianista sobre a natureza dramática da peça que se interpreta, especialmente ao trabalhar com acompanhamento vocal, o que aprimora a musicalidade geral do pianista. Class também menciona que ao

colaborar com cantores, os pianistas precisam se familiarizar com idiomas, estilos, tradições e dicção e que a exposição a esses elementos pode ter um impacto significativo na maneira como um pianista toca. Para ele, ao ampliar o repertório e abraçar as artes colaborativas, os pianistas podem aumentar a qualidade de suas performances solo e compreender a música além da literatura para piano solo.

Durante o curso de Música, tive a oportunidade de acompanhar alunos da ênfase de canto em suas apresentações. A seguir, relatarei algumas dessas experiências como pianista acompanhador. Todos os envolvidos serão identificados por nomes fictícios.

Em algumas dessas ocasiões, acompanhei a aluna Zuleica Ribeiro em peças distintas, cada uma apresentando suas dificuldades e peculiaridades. Zuleica foi uma aluna, já formada, do curso de Música com ênfase em canto, sendo que sua característica musical mais destacada, dentro do contexto em questão é sua preferência pelo *rock*. Em todas suas apresentações, independente do gênero musical, Zuleica conseguia inserir sua identidade, sem que houvesse prejuízo para o estilo. Dentre as peças que acompanhei Zuleica, comentarei aqui sobre três delas.

Em algumas de suas apresentações, Zuleica cantou *Summertime*, uma canção de *jazz* clássico de Gershwin, acompanhado no formato piano e voz, sem outros instrumentos. Acompanhar uma peça de *jazz* requer certo nível de improvisação, já que o estilo é conhecido por seu *swing* (levada rítmica característica) e improvisos. Ao tocar piano nessa peça, foi importante seguir o ritmo, mas também estar preparado para lidar com os idiomatismos característicos do estilo que poderiam surgir durante a performance, como convenções instrumentais e improvisações da intérprete. Nas apresentações de Zuleica, tive que estar atento a esses fatores. Durante os muitos ensaios, criamos arranjos e entramos em acordo sobre o que cada um executaria nas partes da peça. Ficou também decidido que a peça possuiria um pequeno interlúdio de piano solo durante suas execuções. Nós nos entrosamos tanto com essa peça que, como já ficou referido, ela foi executada a público em mais de uma ocasião.

Em outra apresentação de Zuleica, a peça que acompanhei foi *Sadness in The Night*, um metal sinfônico dos compositores Beto Vazquez Infinity, Tarja Turunen, Jörg Michael, Max Ditamo, Alberto Vazquez e Danilo Moschen. Comparado a *Summertime*, essa peça apresentou desafios completamente diferentes. Ao contrário do *jazz*, o metal sinfônico é um estilo musical que se caracteriza por suas melodias de grande extensão, combinadas com seções rítmicas marcantes. Durante a apresentação, tive que estar atento aos momentos de mudança de caráter da peça, a fim de apoiar

Zuleica em sua interpretação e dar a ela o suporte necessário para uma apresentação bem-sucedida. Fizemos nossa própria versão (piano e voz), afastada da primeira gravação na voz de Tarja Turunen, porém mantendo o mesmo caráter dramático desta. Ainda sobre os momentos de mudança de clima, esta peça produziu muitos desses momentos em sua apresentação ao vivo. Ora estava calmo, ora estava pesado, com a voz da intérprete demonstrando o seu potencial e o piano tocando num registro grave e forte, sem que tal registro encobrisse a voz da intérprete.

Outra experiência marcante que tive ao acompanhar Zuleica foi durante sua interpretação da peça *Fotografia* de Tom Jobim, uma bossa nova. Optamos por uma versão calma, porém com o ritmo bem marcado, explorando a sensibilidade e a expressividade da peça. Durante a seção final da peça, que se repete várias vezes, decidimos realizar um improviso conjunto de piano e voz. Esse momento de improviso proporcionou uma verdadeira interação musical entre nós. Enquanto Zuleica explorava sua voz com liberdade, eu a acompanhava no piano, respondendo aos seus movimentos e criando melodias complementares. O improviso conjunto entre piano e voz adicionou uma camada adicional de criatividade à interpretação da peça. Foi uma oportunidade de explorar novas possibilidades musicais, agregando à minha experiência como pianista acompanhador e à experiência de Zuleica como cantora, proporcionando um momento único e envolvente para nós e para a plateia presente. Tal oportunidade reforçou a importância da interação e da comunicação musical entre os músicos durante uma apresentação.

Mariana Silva, cantora e compositora, também já formada, foi outra pessoa que acompanhei ao piano em diversas apresentações. Ela, apesar de ter forte ligação com a Música Popular Brasileira (MPB), possui grande versatilidade em variados gêneros musicais. Citarei, por ora, duas oportunidades que tive ao acompanhá-la ao piano.

Uma das ocasiões em que a acompanhei foi durante a apresentação da canção *At Last*, de Mack Gordon e Harry Warren. Trata-se de uma peça do gênero *blues*, muito conhecida na voz de Etta James. A canção apresenta desafios específicos para o acompanhamento pianístico, possuindo, assim como o *jazz*, *swing*. Apesar de eu ter estudado música por alguns anos antes de ingressar na universidade, o *blues* não era um estilo musical que eu dominava. Por isso, durante a apresentação, acabei deixando algumas lacunas no acompanhamento, o que não permitiu que a peça fluísse da maneira desejada. O acompanhamento não ficou característico ao estilo e soou repetitivo. No

entanto, Mariana realizou uma boa performance, com muita expressividade e técnica vocal apurada, o que proporcionou uma bela apresentação, apesar de minha dificuldade em ser fiel ao *blues*. Acredito que esta dificuldade foi superada no decorrer do curso, ao estudar piano com a contribuição dos ensinamentos de meus professores.

A outra oportunidade foi durante a canção *Coito das Araras*, de Cátia de França. Essa peça é caracterizada pelo ritmo tradicional nordestino e, para a apresentação, contamos com a participação de outros dois colegas do curso: um tocando violão e fazendo vocal de apoio, e outro tocando contrabaixo elétrico. Um dos obstáculos enfrentados por nós foi adaptar o arranjo da primeira gravação da peça para a nossa realidade, o que exigiu criatividade e trabalho em equipe. Foi criada uma introdução de piano para a canção, a qual não existia na primeira gravação. Tal introdução possuía não somente o sentido de “embelezar” a apresentação, mas também de orientar Mariana quanto ao momento de sua entrada com a voz na peça, bem como a tonalidade desta, visto que a gravação não possui introdução, nem referência de tonalidade inicial para a entrada da cantora. O piano, por sua vez, simulava, através de registros agudos e toques sutis nas teclas, os sons da caixinha musical presentes na gravação de Cátia de França, o que trouxe uma sonoridade peculiar e interessante para a peça. Esta apresentação foi especial para todos os envolvidos, considerando que, diferente do costumeiro, ela ocorreu em uma escola de educação infantil, na qual a maior parte do público era composta por crianças do ensino fundamental. Apesar de não ser uma audiência comum para uma apresentação deste tipo, as crianças se mostraram muito atentas e interessadas na peça e isto foi muito gratificante para nós enquanto músicos e artistas estudantes. A performance foi bem sucedida e recebemos aplausos calorosos das crianças, o que nos deixou muito felizes e satisfeitos.

A ex-aluna do curso de Música, Rafaela Costa, já formada, foi acompanhada por mim em seu recital final, uma das maiores atividades avaliativas do curso. Tal recital foi organizado para ser um musical, onde cada peça faria parte de uma grande história narrada pelo canto e atuação de Rafaela e demais participantes.

Uma das peças em que acompanhei Rafaela em seu recital foi *Flashdance... What a Feeling*, famosa na voz de Irene Cara, composta por ela, Giorgio Moroder e Keith Forsey. A peça, um *pop dance* dos anos 80, apresenta uma sonoridade característica, com elementos predominantemente executados por sintetizadores, não por instrumentos acústicos, além de haver um sequenciador eletrônico durante toda a canção reproduzindo a levada *dance*. Como nossa apresentação foi realizada em um formato

acústico, sob a configuração de Rafaela no vocal, eu ao piano e um percussionista nos tambores, precisei adaptar o piano para emular a levada eletrônica constante da gravação de Irene, além de tentar abranger a maioria das frases melódicas executadas pelos sintetizadores, sendo o percussionista o responsável pelas batidas mais marcantes da peça. Embora a nossa versão tenha ficado diferente da gravação mencionada, nos esforçamos para manter o máximo de suas características, dentro das limitações de nossa apresentação acústica.

Maria Oliveira, aluna curso de Música, foi uma das pessoas que acompanhei em apresentações avaliativas de canto. Muito alegre e extrovertida, Maria é uma artista que tem forte ligação com o contexto de canto em sua igreja, porém, consegue facilmente interpretar diferentes tipos de obras. Relatarei a seguir uma das experiências que vivi ao acompanhá-la.

Em certa ocasião, para o recital de meio de curso de Maria, atividade avaliativa, acompanhei-a ao piano na canção *Beatriz* de Chico Buarque e Edu Lobo, uma premiada MPB em compasso de valsa, de harmonia e nuances sofisticadas. Usando como base a primeira gravação de Milton, a complexidade harmônica da peça tornou meu processo de adaptação pianística desafiador. Infelizmente, devido a meus compromissos acadêmicos, o tempo reduzido para ensaiar e os poucos dias disponíveis até a data do recital, tive que simplificar a maioria das harmonias, o que resultou em uma versão aquém do que eu pessoalmente esperava. Apesar disso, a apresentação aconteceu e, embora a versão da peça não tenha sido exatamente a planejada, a habilidade de Maria no canto, além de sua grande presença de palco, fizeram com que a performance tivesse êxito. Deixo esse relato para destacar que, como músicos, nem sempre conseguiremos cumprir com sucesso nossas expectativas.

Segundo Roldán (2005, p. 102), a prática de tocar em conjunto tem o poder de aprimorar a habilidade de capturar e sincronizar o pulso musical com o de outro indivíduo. Através da constância em escutar uns aos outros, também é possível desenvolver o ouvido musical. As conclusões de Roldán corroboram a ideia de que experiências musicais colaborativas contribuem para o aperfeiçoamento das habilidades de leitura, audição e organização rítmica. A prática musical que envolve a vivência em conjunto, o acompanhamento e o canto cria oportunidades para experiências colaborativas bem-sucedidas. Esse ideal foi aplicado por Roldán no desenvolvimento de seus cursos universitários direcionados a pianistas e outros instrumentistas. De acordo com a autora, embora os desafios sejam significativos, os resultados obtidos justificam

plenamente o esforço dedicado. (ROLDÁN, 2005, p. 102)

Aqui compartilhei alguns relatos das vezes em que acompanhei ao piano estudantes de canto do meu curso, vivenciando os benefícios da prática musical colaborativa descritos por Class e Roldán. Houve muitas outras oportunidades em que realizei tal atividade, porém estas aqui relatadas sintetizam com sucesso o que normalmente se vive no ambiente de acompanhamento de cantores na UNILA. A seguir narrarei experiências ao ser acompanhador voluntário de um projeto de extensão de canto promovido pela universidade. Diferentemente da atividade de acompanhar os alunos de meu próprio curso, o projeto é destinado à comunidade externa, o que significa que muitas vezes eram pessoas sem experiência no canto.

2.3.1 O Curso Preparatório De Canto

Durante os anos de 2017 e 2018, participei como voluntário em um projeto de extensão promovido pelo curso de Música da UNILA, denominado Curso Preparatório de Canto, onde tive a oportunidade de acompanhar ao piano diversos alunos que participavam do projeto e buscavam aprender canto. O projeto, que existe até a data em que escrevo, visa ensinar o básico de canto para a comunidade externa e para isso é importante que os alunos tenham acompanhamento musical para as suas performances e ensaios. Além de mim, outros músicos voluntários também se disponibilizaram para ajudar.

Um dos muitos propósitos do projeto é preparar os alunos para algumas apresentações de canto abertas ao público. Na continuação, citarei algumas experiências em tais apresentações enquanto acompanhador voluntário do projeto. Meu objetivo em relatar com detalhes sobre esse projeto de extensão é mostrar que o trabalho como acompanhador de pessoas aprendizes no canto (muitas delas com pouco ou nenhum contato com o ambiente universitário) é enriquecedor e emocionante. As experiências que contarei a seguir foram alguns dos melhores momentos que vivi como universitário do curso de Música, sem dúvidas. Os envolvidos estarão identificados por nomes fictícios.

Uma das alunas do projeto que acompanhei, Érica Souza, cantou *Beauty and The Beast*, do musical homônimo da Disney, composta por Howard Ashman e Alan Menken. Foi uma experiência emocionante, já que a peça é muito conhecida no meio popular e Érica cantou com muita expressividade, o que tornou a performance muito

envolvente. Fizemos num modelo piano e voz, sem a presença de outros instrumentos. Necessitamos de poucos ensaios, já que o entrosamento com a peça foi quase instantâneo. Um pequeno contratempo que aconteceu durante a apresentação da peça, resolvido por Érica de maneira discreta, sem a percepção do público, foi quando a peça se encaminha para o fim. Érica perdeu o tempo musical para entrar e cantar a frase final. Porém, ela não transpareceu o “erro” de maneira alguma. Ao invés disso, me esperou improvisar um compasso extra, atitude que tomei ao perceber o imprevisto. Assim que terminei o compasso extra, Érica, enfim, finalizou a peça com a última frase. Tal reação dela demonstrou grande habilidade na resolução de problemas do gênero, os quais requerem rápido pensamento e reação.

Em outra oportunidade, Érica interpretou *Ilusión*, um *pop rock* de Julieta Venegas. Nesta performance, além de mim no piano e Érica no canto, contamos com uma aluna do curso de Música, também voluntária do projeto, a qual tocou ukulele e fez vocal de apoio, além de outro aluno do curso, voluntário, que tocou violão. A presença de outros músicos tornou a peça animada e com uma expressividade mais rica. Houve um clima de harmonia e cooperação entre os participantes e não foram necessários muitos ensaios. Érica nunca teve oportunidade de ter um acompanhamento formal relacionado ao canto e performance antes de participar do projeto, assim como a maioria dos alunos da comunidade externa. Mesmo assim, como na peça anteriormente descrita, demonstrou muita habilidade e segurança.

Júlio Santos, que acompanhei no projeto, cantou *Epitáfio*, um *pop rock* de Titãs, composto pelo vocalista da banda, Sérgio Britto. Nesta peça, toquei piano e Júlio cantou, sem outros instrumentistas. Foi uma performance singular. Ele, apesar de suas limitações técnicas e sua timidez presenciada nos ensaios, transmitiu muito sentimento com sua interpretação final e não demonstrou insegurança, conseguindo seguir o acompanhamento do piano com tranquilidade.

Em outra oportunidade, Júlio cantou o *pop* *¡Corre!* (composição de Tommy Torres, Tirzah Joy Huerta Uecke e Jesse Eduardo Huerta Uecke), popular na voz de Jesse & Joy. Sob o acompanhamento meu, de uma universitária voluntária do projeto ao violão e de outro universitário voluntário na bateria, Júlio apresentou a peça. Foi notável a evolução entre esta apresentação e a sua anterior (da peça *Epitáfio*). Ele estava com ainda mais segurança. A presença de outros músicos tornou a performance mais interessante e não foram necessários muitos ensaios. Só conseguimos reunir o grupo inteiro para ensaiar a peça no dia da própria apresentação. Porém, visto que a peça não

tem muitos segredos e Júlio manteve-se firme do início ao fim, foi uma boa performance.

Acompanhei também ao piano Sabrina Alves, uma aluna do projeto que interpretou *Esquecendo Você*, bossa nova de Tom Jobim. Sem outros acompanhadores, fizemos no formato piano e voz. Sabrina, conforme me relatou à época, já possuía certa experiência de canto. Criamos uma versão da peça em que a primeira repetição seria calma, tanto no acompanhamento como na voz. Na segunda repetição, haveria uma grande mudança, fazendo com que a peça se tornasse mais forte, vigorosa e compassada, tentando transmitir a angústia que a letra evoca. Nós conseguimos tal feito. De acordo com relatos de Sabrina na época, um fato que ajudou em sua interpretação foi que ela estava vivendo dilemas amorosos, o que fez com que a letra da obra fosse condizente com sua situação emocional, agregando mais transparência e verdade na interpretação. Independente disso, Sabrina demonstrou talento e habilidade no canto.

Encerrando meus relatos, também acompanhei uma adolescente, Alice Ferreira, que cantou *Na Sua Estante*, um *rock* da cantora Pitty. No formato piano e voz, tentei adaptar ao máximo a peça para o piano, visto que, por ser um *rock*, a guitarra, muitas vezes com distorções, é fortemente presente. Devido à natureza do piano, a versão apresentada ficou um pouco mais suave que a peça gravada por Pitty, porém tentei não perder a característica agressiva do acompanhamento. Alice, tímida, interpretou a peça com propriedade, visto que Pitty e seu repertório estão compreendidos nas preferências da aluna. Isto certamente a ajudou a sentir mais segurança na interpretação.

Rosa (2014, p. 22), ao participar de um projeto de projeto de educação musical para sua comunidade, refletiu sobre a experiência gratificante de atuar como monitor de música e destacou a avaliação positiva do projeto pela maioria dos participantes. Através de uma pesquisa breve, Rosa observou, semelhantemente ao que ocorre no Curso Preparatório de Canto, que a aprendizagem musical se dá por meio de uma abordagem flexível que enfatiza o ensino coletivo e a participação ativa dos alunos. Entrevistas conduzidas por Rosa revelaram que os participantes valorizam muito esses métodos de aprendizagem, pois tornam o processo mais prazeroso e divertido. Um dos grandes desafios enfrentados pelo projeto foi a retenção dos alunos, uma vez que se tratou de um curso extracurricular que requereu esforços diários para manter o engajamento. Para lidar com essa questão, uma das estratégias adotadas foi incorporar um repertório que fizesse parte do cotidiano dos alunos, estratégia essa também adotada pelo curso aqui mencionado. (ROSA, 2014, p. 22)

Para Rosa, a promoção da sociabilidade entre alunos e monitores

emergiu como um aspecto significativo elogiado pelos participantes, estimulando efetivamente o envolvimento dos estudantes e reduzindo significativamente a evasão, superando as expectativas iniciais do curso. Essa ênfase na interação social contribui para criar um senso de comunidade e facilita um ambiente de aprendizagem acolhedor. (ROSA, 2014, p. 22)

Participar como voluntário no Curso Preparatório de Canto foi, para mim, uma grande experiência como acompanhador e uma das minhas maiores experiências musicais. Além de proporcionar um espaço para exercitar minhas habilidades ao acompanhar os alunos ao piano, essa atividade permitiu uma conexão maior com a comunidade externa, algo que muitas vezes fica distante do ambiente acadêmico. Foi gratificante ver o entusiasmo dos alunos durante os ensaios e apresentações e perceber como a música pode ser uma ferramenta poderosa para o desenvolvimento pessoal e social. Além disso, o projeto de extensão trouxe a oportunidade de trabalhar em equipe com outros músicos voluntários, alunos do curso de Música da universidade, o que possibilitou a troca de ideias, técnicas e conhecimento. Isso tudo contribuiu não somente para meu crescimento na música, mas também para minha formação como pessoa e cidadão consciente da importância de engajamentos sociais como esse.

3 O ARRANJO DA CANÇÃO ONDE PRECISO CHEGAR DE CLARISSA SOUZA

3.1 PREFÁCIO

O entusiasmo para trabalhar em um arranjo musical surgiu quando Clarissa Souza, amiga, artista e compositora, veio me convidar para que eu participasse do recital de final de curso dela. Eu já havia acompanhado Clarissa em outras apresentações e sempre admirei seu trabalho: ela, uma mulher negra no meio artístico, certamente enfrentou e ainda hoje enfrenta o racismo e preconceito perpetuados na sociedade e na academia. Clarissa solicitou que eu, juntamente com outros músicos, pudéssemos preparar com ela as peças para sua apresentação. Aceitei o convite de imediato, pois tocar em grupo é algo que me cativa e também estava na expectativa para trabalhar com os outros músicos.

Assim, iniciamos os ensaios em meados do segundo semestre de 2021. Nos primeiros ensaios, pude conhecer melhor os outros músicos que iriam trabalhar conosco: um acordeonista, uma violonista e dois vocais de apoio. Fiquei impressionado

com as habilidades de cada um e me entusiasmei para ver o que poderíamos criar em conjunto.

A maioria das peças do recital era de autoria da própria Clarissa, incluindo a canção *Onde Preciso Chegar*, um dos alvos de estudo desta monografia. Nos primeiros dias, pudemos ouvir e apreciar a mensagem e intenção que ela gostaria de deixar com as peças. Eu ouvi as melodias e as harmonias que ela tinha criado e comecei a pensar em como poderíamos adicionar alguns elementos pianísticos para enriquecer ainda mais as canções. Os outros músicos também tiveram ótimas ideias e juntos fomos aprimorando a forma de tocar cada peça.

Durante os ensaios, às vezes surgiam alguns problemas técnicos, como ajustar o volume dos instrumentos, resolver problemas da harmonia das peças, mudar os solos, ou, por vezes, assegurar que todas as vozes estavam equilibradas. No entanto, essas questões não nos desmotivaram, pois trabalhávamos juntos para encontrar soluções criativas e ajustar a dinâmica do grupo.

Às vezes, ensaiávamos na casa do acordeonista, que tinha um amplo espaço para acomodar todos nós. Outras vezes, ensaiávamos na própria universidade, nos espaços dedicados ao curso de Música, onde podíamos aproveitar de um teclado mais moderno e outros equipamentos disponíveis.

Em alguns ensaios, experimentamos diferentes abordagens para as peças. Por exemplo, tentamos tocar algumas peças de forma mais lenta e introspectiva, enquanto outras peças foram tocadas de forma mais rápida e vibrante. Essas diferentes abordagens nos ajudaram a entender melhor a essência de cada peça e como deveríamos tocá-las no dia do recital.

No geral, foi uma experiência muito enriquecedora para mim e, acredito que também para os outros músicos participantes. Além de ajudarmos nossa amiga em seu recital final, tivemos a oportunidade de trabalhar juntos, onde cada um pôde conhecer mais do talento do colega e perceber que somos apaixonados por música. Aprendi muito com todos. Ademais, pude me inspirar a criar no futuro um arranjo para a canção *Onde Preciso Chegar*, obra que considerarei bastante agradável. O resultado final foi um recital emocionante e inesquecível para os envolvidos.

3.2 A ESCOLHA DA PEÇA

Com o objetivo de incentivar pianistas, mesmos os inexperientes, ao acompanhamento de cantores, desenvolvi um arranjo didático no formato piano e voz sobre a composição *Onde Preciso Chegar*, de Clarissa Souza.

A escolha de arranjar a peça de Clarissa se deu por uma série de fatores. Primeiramente, a peça é animada e de fácil assimilação, o que a torna uma boa escolha para pianistas iniciantes. Além disso, a peça é uma composição original de Clarissa e possui uma estrutura bem definida e clara, o que permitiu que se pudessem explorar algumas técnicas e abordagens musicais em seu arranjo. A peça possui melodia simples, é muito bem estruturada e permite que o arranjador possa trabalhar com harmonias, ritmos e dinâmicas diferentes.

Outro ponto muito importante é a representatividade da música de Clarissa no contexto acadêmico, onde, historicamente, as músicas de artistas negros, especialmente as das mulheres negras, têm sido sub-representadas.

Por fim, vale ressaltar que a escolha de *Onde Preciso Chegar* também está alinhada com os objetivos do projeto de demonstrar o processo de arranjo de uma peça, feito que se torna mais fácil devido à natureza, já mencionada, dessa composição.

3.3 A INSPIRAÇÃO DO ARRANJO

O arranjo de *Onde Preciso Chegar* foi construído tomando por inspiração peças simples de piano solo que possuem recursos musicais sofisticados e são ricas em elementos didáticos.

Para a primeira seção do arranjo, utilizei como inspiração as peças *Acalanto* e *Lamento* de Oscar Lorenzo Fernández, ambas presentes na *Suíte de 5 notas* do compositor, dedicada a pianistas iniciantes. Já a segunda seção foi inspirada em algumas das *Cirandinhas* de Heitor Villa-Lobos, que são conhecidas por suas finalidades didáticas a despeito de seus recursos musicais sofisticados. A saber, as peças de Villa-Lobos utilizadas serão: *A Canoa Virou...*, *Adeus, Bela Morena!*, *Cae, Cae, Balão...*, *Carneirinho*, *Carneirão...* e *Vamos Ver a Mulatinha*.

A escolha dessas peças foi feita estrategicamente, onde se pretendeu que a mudança entre a primeira e a segunda seção do arranjo proporcione um grande contraste de elementos musicais, característico das *Cirandinhas*, e que a segunda seção fosse ligeiramente mais complexa e movida que a primeira.

A escolha de inspirar-se em peças de piano solo para formar um arranjo de piano e voz pode parecer incomum em um primeiro momento. No entanto, as peças selecionadas são ricas em elementos didáticos e possuem estruturas harmônicas e melódicas interessantes, possíveis de serem adaptadas para a inclusão da voz. Ao inspirar-me em tais peças, busco proporcionar aos pianistas iniciantes uma nova forma de enxergarem as peças de piano solo de seus repertórios, sabendo que estas podem servir de inspiração para suas possíveis criações musicais.

Além disso, foi trabalhada a criação e a experimentação no arranjo, fazendo com que ele esteja inserido num contexto que valoriza o aprendizado através de práticas experimentais e da adaptação de materiais musicais já existentes. Esta abordagem foi possível ao possuir como estímulo na elaboração do arranjo o método *Plunderphonics* do compositor canadense John Oswald, explicado com mais detalhes no subcapítulo 3.4 desta monografia.

Tendo em vista essas questões, este arranjo não apenas visa encorajar pianistas iniciantes ao acompanhamento de cantores, mas busca também fomentar a criação e a experimentação composicional para aqueles que, muitas vezes, nunca tiveram contato anterior com uma peça formal no modelo piano e voz.

Além disso, as peças de inspiração são de compositores brasileiros, o que valoriza o repertório de piano nacional e estimula músicos a conhecerem e apreciarem as obras desses artistas. Acredito que é importante priorizarmos a cultura musical do nosso país e incentivar a formação de novos músicos que possam enriquecer ainda mais o cenário musical brasileiro.

3.3.1 Lorenzo Fernández

Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) foi um compositor, regente e educador musical brasileiro carioca. Apesar de demonstrar interesse pela música desde cedo, ele decidiu seguir essa carreira profissionalmente somente aos vinte anos, quando ingressou no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, em 1917. Fernández estudou com renomados professores como João Otaviano, Frederico Nascimento, Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno. Seu progresso foi rápido e sólido, e ele acabou tornando-se professor no Instituto Nacional de Música, onde passaria grande parte de sua carreira como compositor e educador. (KIEFER, 1986, p. 81, 82)

Além de lecionar no *Instituto Nacional de Música*, Fernández seria peça-chave em várias outras instituições musicais ao longo de sua vida. A mais importante delas foi o *Conservatório Nacional de Música no Rio de Janeiro*, que ele fundou em 1936 com um grupo de colegas: Francisco Mignone, Ayres de Andrade, Amália Fernández Conde, Milton de Lemos, Roberto Gonçalves de Souza Brito e Antonietta de Souza. A instituição mais tarde foi renomeada para Conservatório Brasileiro de Música, e em 1944, foi autorizada a oferecer um curso superior em Música. Ao longo dos anos, o Conservatório expandiu suas atividades para outros estados brasileiros, incluindo Rio de Janeiro, Minas Gerais e Alagoas. (KIEFER, 1986, p. 82)

As atividades de Fernández como compositor, regente e professor tiveram um impacto significativo na cena musical brasileira e de outros países, especialmente na América Latina. Ele foi um compositor desenvolto e suas obras eram frequentemente executadas e bem recebidas. Sua dedicação à educação musical também foi significativa, já que ele fundou e dirigiu diversas instituições que formaram gerações de músicos brasileiros. O talento, o trabalho árduo e a dedicação à música de Fernández deixaram um legado duradouro no Brasil e no mundo da música. (KIEFER, 1986, p. 82, 83)

O compositor é conhecido principalmente por suas peças curtas para piano, frequentemente agrupadas em coleções com títulos fantásticos, como *Historietas Maravilhosas* e *Visões Infantis*. A maioria de suas composições não ultrapassa três minutos, e muitas delas têm apenas um ou dois minutos de duração. Essa característica, combinada com seus títulos românticos, sugere que Fernández era um miniaturista e um compositor com estética romântica tardia. Refletindo seu grande envolvimento em atividades pedagógicas, cerca de metade de suas peças para piano possuem temas infantis, mostrando sua preocupação com a infância e com a educação musical de crianças. (KIEFER, 1986, p. 88)

3.3.1.1 A *Suíte das 5 notas*

A *Suíte das 5 notas* de Lorenzo Fernández é um conjunto de oito peças curtas para piano solo, dedicadas a pianistas iniciantes. A suíte foi composta em 1942. Todas as peças estão limitadas à escala diatônica de dó maior e, quando o centro tonal está em lá menor, não existe a presença da nota sensível, evitando assim a fuga da escala diatônica. A posição da mão esquerda e da mão direita no teclado é fixa, em graus

conjuntos, sendo que para cada dedo está atribuída a responsabilidade por uma única nota.¹

Embora as peças sejam de baixa dificuldade, Lorenzo Fernández incluiu na suíte elementos como polirritmia, múltiplas vozes, mudança de textura, de andamento e de dinâmica, proporcionando desafios técnicos adequados aos pianistas iniciantes. Além disso, cada uma das oito peças contém em seu rodapé sugestões do próprio compositor de diferentes abordagens que podem ser aplicadas pelo professor de piano ao trabalhar a peça com seu aluno. Essas características tornam a *Suíte das 5 notas* uma opção interessante para intérpretes iniciantes que desejam aprimorar suas habilidades musicais.¹

3.3.2 Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), nascido na cidade do Rio de Janeiro, foi um dos mais importantes compositores brasileiros do século XX, exercendo grande influência na música brasileira. É conhecido por sua vasta contribuição para o repertório pianístico, muitas das quais são dedicadas a crianças. Sua criatividade lúdica e infantil inspirou sua composição, incluindo sua dedicação à melhoria da educação musical para jovens. As peças didáticas para piano *Cirandinhas* (1925) são exemplos deste compromisso pedagógico, mas a influência da infância também pode ser vista em seus trabalhos de concerto, como nas *Cirandas* (1926), que incorporam melodias de danças populares brasileiras para crianças. (FARIAS, 2015, p. 1)

Villa-Lobos foi fundamental na institucionalização da educação musical no currículo escolar público e no fomento do nacionalismo musical, particularmente por incorporar idiomatismos populares em sua música, criando uma linguagem musical distinta, baseada em músicas tradicionais brasileiras. Esta linguagem tornou-se forte característica de suas obras. Outros compositores da mesma geração que foram influenciados por Villa-Lobos incluem Francisco Paulo Mignone (1897-1986), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), José Vieira Brandão (1911-2000) e Claudio Santoro (1919-1989). (FARIAS, 2015, p. 2)

Villa-Lobos dedicou sua carreira à educação musical, culminando em sua

¹ FERNÁNDEZ, Oscar Lorenzo. **Suíte das 5 notas** [Arquivo PDF]. Disponível em: <https://lorenzofernandez.org/wp-content/uploads/2016/05/LF-8.30-Suite-das-5-notas.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023.

nomeação como diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) em 1934. Ele considerava essa vocação pedagógica muito importante para suas composições, de maneira que anteriormente, em 1925, compôs as *Cirandinhas* - um conjunto de doze peças para piano - com o objetivo de oferecer uma ferramenta didática para a formação musical de crianças. Essas obras são uma representação musical do rico folclore brasileiro, utilizando melodias de canções infantis nacionais. (FARIAS, 2015, p. 2, 3)

O sucesso dessas composições foi tão grande que o compositor criou no ano seguinte as *Cirandas* - um conjunto de dezesseis peças para piano destinadas a serem apresentadas em concertos. Diferente das *Cirandinhas*, as *Cirandas* possuem uma maior complexidade técnica e musical, porém também são baseadas em melodias de canções infantis nacionais. Ambas as obras são uma celebração da rica cultura brasileira e da diversidade musical que pode ser encontrada no Brasil. (FARIAS, 2015, p. 3, 4)

3.3.2.1 As doze *Cirandinhas*

Segundo Shimabuco (2012, p. 36, 37, 49, 50), as *Cirandinhas* são a maior série didática do compositor Villa-Lobos para piano, consistindo de doze peças voltadas ao público infantil. Elas exploram texturas musicais em um grau dificilmente encontrado nas peças similares de outros compositores. As peças apresentam contrastes entre suas seções, algo incomum em peças de tamanho reduzido, mostrando que Villa-Lobos não se limitou apenas em criar pequenos estudos ou exercícios ao escrever para as crianças.

Figura 1 – Contraste entre seções de *Carneirinho, Carneirão...*

The image shows a musical score for a piece by Villa-Lobos. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system also has a treble and bass staff. A red box highlights measures 21 and 22 in the second system. Above the box, the tempo is marked 'Menos' with a quarter note symbol and '= 88'. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics (f, p), and fingerings.

Fonte: elaborada pelo autor com dados do site IMSLP.

Na figura acima, nos compassos 21 e 22, está destacado em vermelho o contraste musical brusco que ocorre entre seções na peça *Carneirinho, Carneirão...*, umas das doze *Cirandinhas* de Villa-Lobos. Todas as *Cirandinhas* possuem contraste entre suas seções.

Shimabuco (2012) também menciona que nas *Cirandinhas*, o compositor propôs muitas possibilidades de exploração do piano, sem ferir as limitações colocadas pela proposta didática. Villa-Lobos restringiu suas estruturas verticais a notas duplas ou acordes de no máximo três notas, priorizando as mudanças de registro para acontecerem em situações cadenciais. As peças apresentam baixa densidade, mas apesar disso, Villa-Lobos organizou estrategicamente cada nota musical.

As peças se destacam por incorporar melodias de canções infantis brasileiras em uma textura musical complexa, o que as torna diferentes das versões em cantiga de roda dessas peças. No entanto, o compositor busca evitar que essas melodias soem como as peças comuns do ocidente.

De acordo com Shimabuco (2012, p. 36, 37, 49, 50), a abordagem pianística de Villa-Lobos explora o instrumento em suas possibilidades de texturas, registros, sonoridades e sobreposições e exige um alto nível de recursos técnicos e musicais dos pianistas, mas, quando se direcionou às *Cirandinhas*, essa abordagem sofreu adequações bem executadas pelo compositor. Tais adequações preservaram o

desafio que faz com que o pianista iniciante lide com a abordagem pianística mencionada, sem que essa abordagem se apresentasse como algo inatingível. Há uma consistência entre a escrita de pianística de Villa-Lobos em suas peças didáticas e as restrições físicas e intelectuais dos intérpretes para os quais elas se destinam.

Ainda segundo Shimabuco (2012), nas *Cirandinhas*, o músico iniciante é estimulado a enxergar o piano como um instrumento no qual várias situações musicais podem ocorrer ao mesmo tempo, pois o compositor encontrou o equilíbrio entre suas texturas musicais complexas e as restrições impostas pelos propósitos didáticos das peças. Para o iniciante é proposto o desafio de executar diferentes camadas, polifonias e diversas intenções musicais.

Shimabuco (2012) enfatiza que Villa-Lobos criou peças onde há recursos composicionais sofisticados e que mesmo assim são adequadas aos seus propósitos didáticos, tratando o público infantil com respeito, sendo as *Cirandinhas* um notável testemunho disso.

3.4 A CRIAÇÃO DO ARRANJO

Apesar do arranjo didático de *Onde Preciso Chegar* não estar enquadrado no método a seguir, o estímulo que possuí para criar o arranjo foi o método *Plunderphonics* do compositor canadense John Oswald (1953-). Oswald cria composições inteiras baseadas em recortes, modificações e recontextualizações de trechos gravados de obras conhecidas.

Segundo Sanden (2012, p. 53), Oswald cria suas composições *Plunderphonics* exclusivamente a partir de gravações comerciais amplamente disponíveis em vez de usar novos sons gravados, por isso o termo *plunder*, que em tradução para português, significa “saquear”. Ele utiliza como base a música de diversos compositores e intérpretes, incluindo Michael Jackson, Duke Ellington e Ludwig van Beethoven, entre outros. Para cada peça, ele submete uma ou mais gravações de origem a várias técnicas de manipulação sonora eletrônica, como alteração de velocidade, montagem e inversão de som. (SANDEN, 2012, p. 53)

De acordo com a entrevista de Norman Igma com John Oswald (OSWALD e IGMA), um *plunderphone* é uma citação sonora reconhecível, utilizando o som real de algo familiar que já foi gravado. Segundo Oswald, nessa entrevista: “assobiar

uma parte de *Density 21.5* é uma citação musical tradicional. Pegar Madonna cantando *Like a Virgin* e gravá-la de forma invertida ou mais lenta é *plunderphonics*, desde que seja possível reconhecer razoavelmente a fonte.”. (OSWALD e IGMA, tradução nossa)

Segundo Holm-Hudson (1997, p. 24), quando analisamos o trabalho de Oswald, podemos observar a extensa transformação composicional que o artista aplica ao seu material, mesmo que, de forma paradoxal, ele ainda busque um nível de reconhecimento por parte do ouvinte.

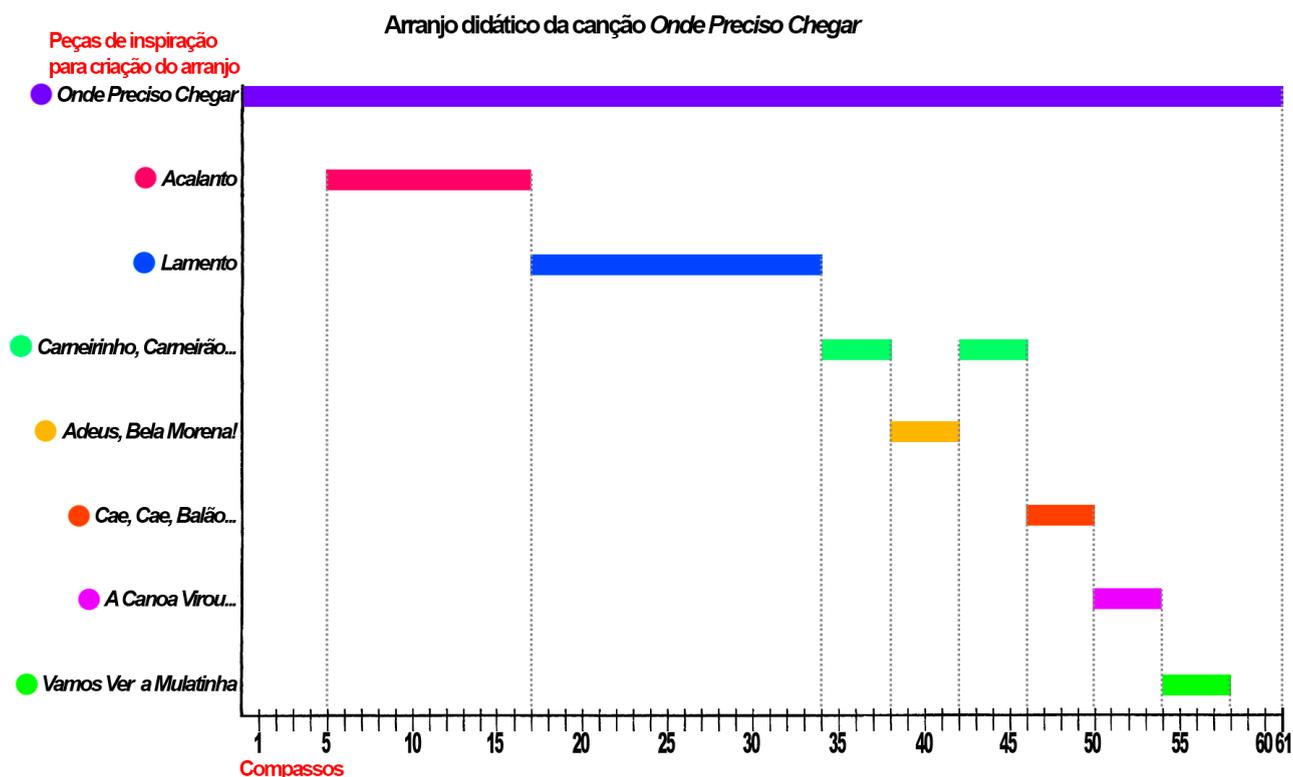
Oswald afirma que no *Plunderphonics* o “saque” tem que ser evidente. O compositor é totalmente contra a apropriação indevida de amostras, imitação, plágio e roubo de melodias. Um termo usado por Oswald ao descrever o plágio “ Descarado ” de uma melodia é *parroting*, que numa tradução adaptada ao português seria algo como “papagaiar”, referindo-se à habilidade dos papagaios de imitar com exatidão um som. (OSWALD e IGMA)

Na criação do arranjo, para elaborar a parte harmônica e melódica executada pelo piano, ao invés de inserir recortes, modificações e recontextualizações oriundas do método de Oswald, inseri elementos inspirados nas notações musicais provenientes das peças *Acalanto* e *Lamento* de Oscar Lorenzo Fernández e *Carneirinho*, *Carneirão...*, *Adeus, Bela Morena!*, *Cae, Cae, Balão...*, *A Canoa Virou...* e *Vamos Ver a Mulatinha* de Heitor Villa-Lobos, nesta ordem. A melodia vocal continuou sendo a mesma do *leadsheet* da peça, sendo que esta, por vezes, complementa a parte harmônica do arranjo.

Holm-Hudson (1997, p. 18) apresenta em seu artigo sobre *Plunderphonics* um gráfico composicional que demonstra as colagens existentes numa peça baseada em trechos gravados. Apresentarei a seguir meu gráfico do arranjo de *Onde Preciso Chegar*, aos moldes do gráfico de Holm-Hudson.

A linha vertical de meu gráfico reflete quais peças foram usadas de inspiração para a criação do arranjo. A linha horizontal reflete em quais compassos do arranjo cada “inspiração” foi utilizada.

Gráfico 1 – Peças que inspiraram o arranjo da canção *Onde Preciso Chegar*



Fonte: elaborada pelo autor.

Através do gráfico pode-se perceber que *Onde Preciso Chegar* está contemplada durante toda a composição, visto que sua melodia é cantada integralmente durante o arranjo, além de estar referenciada na introdução (compassos 1 a 4) e finalização (compassos 58 a 61) dele.

Acalanto e *Lamento*, por sua vez, estão referenciadas em mais compassos do que as *Cirandinhas*, já que essas duas peças contemplam a primeira seção inteira do arranjo. As *Cirandinhas*, cada uma, estão referenciadas em pequenas partes de quatro compassos. *Carneirinho, Carneirão...* é a única peça que possui mais de uma aparição de referência no arranjo, totalizando para esta duas partes de quatro compassos cada uma.

Durante todas as referências buscou-se manter elementos inspirados nas notações musicais de cada peça utilizada. Cabe mencionar que na seção baseada em *Acalanto* e *Lamento*, assim como nas peças originais, a posição da mão esquerda e da mão direita no teclado é fixa, em graus conjuntos e para cada dedo está atribuída a responsabilidade por uma única nota. Seguindo a mesma abordagem de Fernández, na seção mencionada há somente notas diatônicas executadas pelo piano.

Abaixo mostrarei algumas comparações entre as peças que serviram de

inspiração para a criação do arranjo e o próprio arranjo em si.

Figura 2 – Amostra de comparação entre *Acalanto* e o arranjo

The image displays two musical excerpts side-by-side. The left excerpt, labeled 'Acalanto', consists of two staves of music. The right excerpt, labeled 'Onde Preciso Chegar', features a vocal line (Voz) and piano accompaniment (Pno). The vocal line includes the lyrics 'ar. Eu vi o' and is marked with a '7' above the first measure. The piano accompaniment includes chords F#m and A.

À esquerda, *Acalanto*; à direita, o arranjo. A armadura de clave de *Acalanto* é em dó maior/lá menor, a clave das vozes superior e inferior é de sol. Fonte: elaborada pelo autor com dados do *site* Lorenzo Fernández Digital.

Na figura acima, à esquerda pode-se ver os compassos 22 e 23 da peça *Acalanto* de Lorenzo Fernández. À direita, pode-se ver os compassos 7, 8 e 9 do arranjo didático da canção *Onde Preciso Chegar* de Clarissa Souza. Buscou-se incorporar elementos da notação musical de *Acalanto* para o arranjo, tal como se vê na figura. Adaptações foram necessárias, como a conversão da fórmula de compasso 2/4 de *Acalanto* para 4/4 do arranjo. Ações semelhantes foram empregadas em todo o arranjo, como será visto nas figuras seguintes.

Figura 3 – Amostra de comparação entre *Lamento* e o arranjo

The image displays two musical staves. The top staff shows the original piece 'Lamento' with piano accompaniment. The bottom staff shows the arrangement, including a vocal line and piano accompaniment.

Top Staff (Original Piece):

- Instrument: Piano
- Key Signature: C major
- Time Signature: 4/8
- Tempo/Markings: *p* (piano)
- Measures: 1, 2, 3, 4, 5
- Notes: Treble clef contains a melody with fingerings 1, 2, 3, 5, 1, 5. Bass clef contains chords: $\text{F}_3\text{A}_3\text{C}_4$, $\text{F}_2\text{A}_2\text{C}_3$, $\text{F}_3\text{A}_3\text{C}_4$, $\text{F}_2\text{A}_2\text{C}_3$, $\text{F}_3\text{A}_3\text{C}_4$.

Bottom Staff (Arrangement):

- Instrument: Voice and Piano
- Key Signature: D major
- Time Signature: 4/8
- Measures: 19, 20, 21
- Vocal Line:
 - Measure 19: rei - a. Pe - ço li - cen - ça ao mar.
 - Measure 20: Co - mo quem se la - va e se de -
- Piano Accompaniment:
 - Measure 19: $\text{F}\sharp\text{m}$
 - Measure 20: $\text{Dm}7^{\text{M}}/\text{A}$
 - Measure 21: $\text{F}\sharp\text{m}7$ and $\text{Bm}7/\text{F}\sharp$

Na parte superior, *Lamento*; na parte inferior, o arranjo. Fonte: elaborada pelo autor com dados do site Lorenzo Fernández Digital.

Nesta figura, em sua parte superior pode-se ver os compassos 1, 2, 3, 4 e 5 da peça *Lamento* de Lorenzo Fernández. Na parte inferior, pode-se ver os compassos 19, 20 e 21 do arranjo.

Figura 4 – Contraste entre seções do arranjo

The image displays two musical staves for voice and piano. The top staff, labeled 'Voz', shows a vocal line starting at measure 31 with the lyrics 'ai...'. The bottom staff, labeled 'Pno', shows piano accompaniment with chords F#m and F#m7. The second section, starting at measure 34, is marked 'Subitamente' with a tempo of 90 bpm. The vocal line has lyrics 'Eu vi o mar pra-te-ar.' and the piano accompaniment features complex textures with chords A, E, and F#m.

Fonte: elaborada pelo autor.

Acima, pode-se notar o contraste entre as duas seções principais do arranjo: em azul, o contraste está prestes a acontecer e, em vermelho, o contraste já aconteceu. Nesse espaço acontece a transição entre as referências das peças de Lorenzo Fernández no arranjo e as peças de Villa-Lobos. Tal elemento foi intencionalmente inspirado nos contrastes característicos das *Cirandinhas*. O arranjo seguia um tempo de semínimas em 75 batidas por minuto, com pouca dinâmica. Subitamente, seu tempo passou para semínimas em 90 batidas por minuto, com dinâmicas e texturas mais marcadas.

Figura 5 – Primeira amostra de comparação entre *Carneirinho, Carneirão...* e o arranjo

The image displays two musical excerpts side-by-side for comparison. The top excerpt shows measures 5, 6, 7, and 8 of *Carneirinho, Carneirão...* by Villa-Lobos. It features a treble clef with a 3/2 time signature and a bass clef with a complex, rhythmic accompaniment. The bottom excerpt shows measures 34, 35, and 36 of an arrangement. It includes a vocal line (Voz) in treble clef with lyrics 'Eu vi o mar pra-te-ar.' and a piano accompaniment (Pno) in treble and bass clefs. The tempo is marked '♩ = 90 Subitamente' and the dynamics are 'mf'. The piano part includes chord changes from A to E to F#m and specific fingering instructions.

Na parte superior, a cirandinha; na parte inferior, o arranjo. Fonte: elaborada pelo autor com dados do site IMSLP.

Na figura acima, em sua parte superior nota-se os compassos 5, 6, 7 e 8 de *Carneirinho, Carneirão...* de Villa-Lobos. Na parte inferior, pode-se ver os compassos 34, 35 e 36 do arranjo. Houve uma modificação significativa entre o ostinato da cirandinha e as vozes superiores do piano no arranjo, as quais seguiram um padrão muito mais melódico e harmônico na adaptação, afastando-se do ostinato.

Figura 6 – Segunda amostra de comparação entre *Carneirinho, Carneirão...* e o arranjo

The image displays two musical systems. The upper system, representing the original cirandinha, consists of two staves: a treble clef staff with a complex melodic line featuring various fingerings (e.g., 3 2 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 4 3, 2 1 2 3 4, 2 3 4, 5) and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The lower system, representing the piano arrangement, starts at measure 43. It features a 'Voz' (voice) staff with a treble clef and a grand staff for the piano ('Pno'). The piano part includes a bass line with chords (E, F#m, Dm) and a treble line with a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part is numbered 43.

Na parte superior, a cirandinha; na parte inferior, o arranjo. Fonte: elaborada pelo autor com dados do *site* IMSLP.

Já nesta figura, pode-se ver em sua parte superior os compassos 25, 26, 27 e 28 de *Carneirinho, Carneirão...*. Na parte inferior, pode-se ver os compassos 43, 44 e 45 do arranjo. Houve uma inversão: na cirandinha, a voz inferior do piano executa elementos semelhantes ao que está destinado à voz superior do piano no arranjo. No arranjo, a voz inferior está encarregada apenas de executar blocos de acordes, para fins de adaptação.

Figura 7 – Amostra de comparação entre *Adeus, Bela Morena!* e o arranjo

The image displays a musical score comparing the original melody of "Adeus, Bela Morena!" with an arrangement. The top section shows the original melody in 3/4 time, with fingerings (1, 2, 1, 2, 3, 4, 3) and a dynamic marking of *mf*. The bottom section shows the arrangement in 4/4 time, with lyrics "Eu vi o mar pra - te -" and guitar chords A and E. The arrangement includes fingerings for the guitar and a dynamic marking of *mf*.

Na parte superior, a cirandinha; na parte inferior, o arranjo. A armadura de clave do arranjo é em lá maior/fá sustenido menor, a clave da voz superior é de sol e a da voz inferior é de fá. Fonte: elaborada pelo autor com dados do site IMSLP.

Acima, nota-se na parte superior da figura os compassos 1, 2, 3 e 4 de *Adeus, Bela Morena!*. Na parte inferior, nota-se os compassos 38 e 39 do arranjo. Neste caso, a adaptação mais significativa foi a conversão da fórmula de compasso 3/4 da cirandinha para 4/4 do arranjo.

Figura 8 – Amostra de comparação entre *Cae, Cae, Balão...* e o arranjo

The image displays two musical staves. The upper staff shows the original notation for the cirandinha, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It includes fingerings for the right hand (5, 3, 1, 5, 3, 1, 5, 3, 1) and a complex bass line with fingerings (5 4 3 2 1 2 3 4, 5 4 3 2 1 2 3 4, 5 4 3 2 1 2 3 4). The lower staff shows the piano arrangement, starting at measure 46. It includes a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno). The vocal line has lyrics: 'Eu me des-fa - ço, sal, a - rei - a. Can - to can - to de se -'. The piano accompaniment includes a 'Cantando' instruction and a chord 'A'.

Na parte superior, a cirandinha; na parte inferior, o arranjo. A armadura de clave de *Cae, Cae, Balão...* é em fá maior/ré menor, a clave da voz superior é de sol e a da voz inferior é de fá. Fonte: elaborada pelo autor com dados do *site* IMSLP.

Na parte superior da figura acima existem os compassos 2, 3 e 4 de *Cae, Cae, Balão...*. Na parte inferior, há os compassos 46 e 47 do arranjo, inspirados na notação musical da voz inferior da cirandinha.

Percebe-se, no arranjo, a expressão “cantando”, destinada à voz superior do piano. Essa expressão foi colocada para atingir os compassos 46 ao 54 do arranjo, visto que neles o piano cria um contracanto com a voz do intérprete vocal.

Figura 9 – Amostra de comparação entre *A Canoa Virou...* e o arranjo

The image displays a musical score for the piece "A Canoa Virou...". It is divided into three horizontal sections. The top section shows a piano accompaniment for the original cirandinha, featuring a treble and bass clef with various fingerings (e.g., 2 1 2 2, 1 2 3 1, 2 1 2 2, 1 2 3 1) and accents. The middle section shows the vocal line with lyrics: "Co-mo quem se la-va, e se de - sá-gua, eu não fi - co no lu -". Below the lyrics are guitar chords and fingerings for the guitar part. The bottom section shows the piano accompaniment for the arrangement, with a treble clef and guitar chords A and E. The dynamic marking *mf* is present in the vocal and arrangement parts.

Na parte superior, a cirandinha; na parte inferior, o arranjo. A armadura de clave do arranjo é em lá maior/fá sustenido menor, a clave da voz superior é de sol e a da voz inferior é de fá. Fonte: elaborada pelo autor com dados do *site* IMSLP.

Nesta figura, em sua parte superior, pode-se ver os compassos 25 e 26 de *A Canoa Virou...*. Na parte inferior, pode-se ver os compassos 50 e 51 do arranjo. O elemento de notação musical aproveitado da cirandinha, nesse caso, foi o ritmo marcado da voz inferior do piano. Nota-se mais uma vez o contracanto executado pela voz superior do piano.

Figura 10 – Amostra de comparação entre *Vamos Ver a Mulatinha* e o arranjo

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'cirandinha', shows a melody in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It includes fingerings (1-5) and accents. The lower staff, labeled 'arranjo', is divided into three systems. The first system is for the voice ('Voz') and piano ('Pno'). The voice part has lyrics 'Ai, ai, ai...' and 'On - de pre - ci - so che -'. The piano part has a bass line with fingerings and chords E, F#m, and Dm. The second system continues the piano accompaniment with similar fingerings and chords. The third system shows the piano part with chords E, F#m, and Dm, and fingerings.

Na parte superior, a cirandinha; na parte inferior, o arranjo. Fonte: elaborada pelo autor com dados do site IMSLP.

Por último, nesta figura, em sua parte superior, nota-se os compassos 5, 6 e 7 de *Vamos Ver a Mulatinha*. Na parte inferior, pode-se ver os compassos 55, 56 e 57 do arranjo. Nele, o elemento de notação musical aproveitado da cirandinha foi a voz inferior do piano. Além disso, para fins de melhor leitura, foram usadas ligaduras em algumas das notas da voz superior do piano, característica que não aconteceu na cirandinha.

Para uma visualização integral do arranjo e de todas as peças usadas em sua composição, dirigir-se à seção de anexos ao final desta monografia.

3.5 UM MÉTODO PARA ANÁLISE FUNCIONAL DO ARRANJO

O arranjo da composição *Onde Preciso Chegar* de Clarissa Souza foi composto sob a ótica da harmonia da música *pop* da década de 2010, sendo consoante com a investigação descrita no artigo *Harmony and Syntax in Contemporary Pop Music*, de Brendan Blendell (2015).

De acordo com Blendell (2015, p. 1), nos últimos anos, o estudo da

música popular tem se expandido em várias áreas acadêmicas, como a musicologia, etnomusicologia, antropologia, sociologia e estudos culturais. No entanto, a pesquisa sobre o *pop* dentro da teoria musical tem sido limitada, focando principalmente em gêneros como o *rock* clássico e o metal. Pouca atenção tem sido dada às estruturas harmônicas do *pop* contemporâneo. O artigo de Blendell busca investigar a estrutura de harmonias e a sintaxe harmônica do *pop* atual, argumentando que existem padrões sintáticos distintos que definem uma "harmonia funcional" única, diferente das tradições do *jazz* e da música clássica. (BLENDELL, 2015, p. 1)

O autor afirma que é evidente que o *pop* contemporâneo é predominantemente diatônico, apresentando progressões de acordes que podem se repetir ao longo da peça, indefinidamente. Uma de suas progressões mais comuns é a I-V-vi-IV, a qual possui sintaxe cíclica. (BLENDELL, 2015, p. 1)

Além disso, Blendell (2015, p.1) também constata que a música *pop* permite maior flexibilidade na sintaxe devido aos seus padrões principalmente diatônicos, criando "modos de acordes". Ele define os modos de acordes como um conjunto de acordes com sintaxe cíclica que pode ser iniciado com qualquer acorde da sequência, sem comprometer a própria sintaxe. (BLENDELL, 2015, p. 1)

O autor, ao analisar 97 obras variadas do *pop*, lançadas entre os anos 2009 e 2013 (BLENDELL, 2015, p. 8-15), afirmou:

"Como a música *pop* provavelmente deve parte de seu conteúdo harmônico às tradições iniciadas no período de prática comum, o modelo que projetei é baseado na teoria geralmente composta por três funções: tônica (T), predominante (pD; frequentemente chamada de subdominante) e dominante (D). No entanto, afirmo que a música *pop* possui quatro funções adicionais: substituta tônica (Ts), pseudodominante (psD), plagal (P) e preplagal (pP)." (BLENDELL, 2015, p. 18, tradução nossa)

Definindo as funções harmônicas adicionais, o autor diz:

"A função plagal ocorre quando os acordes IV ou iv são usados em cadências. A função preplagal incorpora qualquer acorde que seja mostrado antes de uma cadência plagal. A função de pseudodominante contém acordes cadenciais que utilizam o sétimo grau bemol sobre a sensível. Por fim, o substituto tônico é qualquer acorde que contenha o primeiro grau onde se esperaria a tônica!" (BLENDELL, 2015, p. 18, tradução nossa)

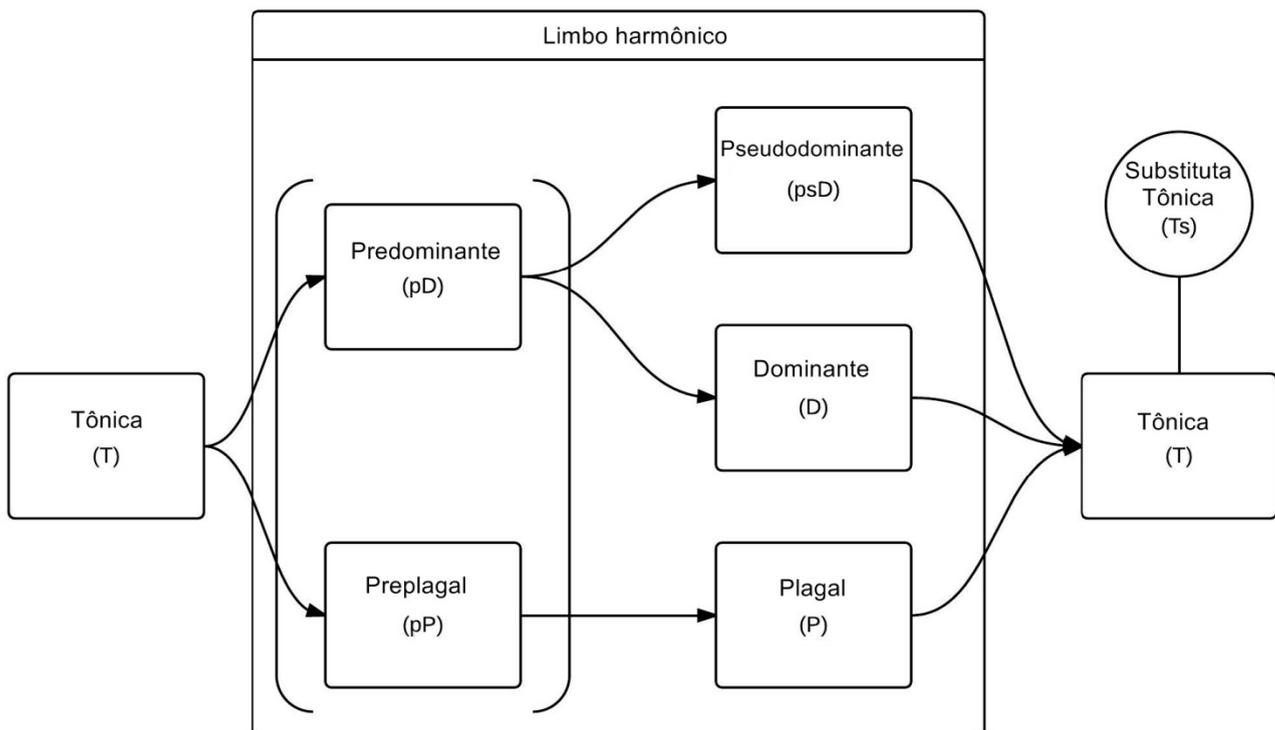
Blendell criou uma tabela onde demonstra as funções harmônicas que alguns acordes podem adotar na música *pop* contemporânea:

Tabela 1 – Funções harmônicas na música *pop* segundo Blendell

FUNÇÃO DOS ACORDES	MÚSICA EM CENTRO TONAL	
	MAIOR	MENOR
Tônica	I	i
Predominante	IV, ii, vi	iv, ii°, VI
Dominante	V, vii°	V, vii°
Pseudodominante	♭ VII, v	VII, v
Preplagal	II, ii, III, iii, ♭ VII, vi	VI, III
Plagal	IV, iv	iv, IV
Substituta Tônica	vi, ♭ VI, i	VI, I

Fonte: BLENDPELL, 2015, p. 19, adaptação e tradução nossa.

Baseado em sua investigação, Blendell desenvolveu o seguinte modelo de análise funcional, o qual será aplicado sobre nosso arranjo:

Figura 11 – Modelo de análise funcional para a música *pop* segundo Blendell

Fonte: BLENDPELL, 2015, p. 20, adaptação e tradução nossa.

Para a análise funcional do arranjo de *Onde Preciso Chegar* sob essa abordagem, ignorarei as tensões, sétima menor, sétima maior e nonas nos acordes. Estas foram formadas devido à melodia vocal da obra, porém não possuem função sintática real

neste contexto. De acordo com Blendell, "a melodia na música *pop* não está mais restrita à harmonia." (BLENDELL, 2015, p. 22, tradução nossa). Os acordes nos "tempos fracos", os quais neste arranjo específico não interferem na sintaxe, também serão desprezados, consoante ao que Blendell descreveu: "se um acorde adicional estivesse presente, mas caísse em um tempo fraco, ele era ignorado ao juntar-se em uma das sequências [de acordes] predefinidas" (BLENDELL, 2015, p. 16, tradução nossa).

A seguir, a análise funcional do arranjo:

Figura 12 – Análise funcional de *Onde Preciso Chegar*

Onde Preciso Chegar

Arranjo: Felipe Lima

Clarissa Souza

♩ = 75

Voz

Mão esquerda e direita em fôrma fixa

Piano

pp A I F#m7 vi A I

1/3 T 3/5 P T

4

Voz

p Eu vi o mar pra - te -

Pno

vi F#m7 p A I E/G# V

P T D

7

Voz

ar. Eu vi o

Pno

F#m vi vi A I

Ts P T

Onde Preciso Chegar

2

10

Voz

mar — pra - te - ar em noi-te de lu - a

Pno

E/G# V F#m vi E/G# V

D Ts D

13

Voz

chei - a.

Pno

F#m7 vi A I

Ts P T

16

Voz

mp Eu me des-fa - ço, sal, a - rei - a. Can - to can - to de se -

Mudança de posição da mão direita

Pno

F#m vi *mp* A I E/G# V

P T D

Onde Preciso Chegar

3

19

Voz

rei - a. Pe - ço li - cen - ça ao mar. Co - mo quem se la - va, ese de -

Pno

$F\#_m$ **vi** $Dm7^M/A$ **iv** $F\#_m7$ **vi** $Bm7/F\#$

Ts P Ts

22

Voz

sá - gua, eu não fi - co no lu - gar. Omar me le - va on - de pre - ci - so che -

Pno

$E/G\#$ **V** $E6/G\#$ $F\#_m$ **vi** $Bm7/F\#$ $Dm7^M/A$ **iv** $C\#_m/G\#$

D Ts P

25

Voz

p gar. Ai, ai, ai... On - de

Pno

p $F\#_m$ **vi** $E/G\#$ **V** $F\#_m$ **vi**

Ts D Ts

Onde Preciso Chegar

4

28

Voz

pre - ci - so che - gar. *pp* morrendo Ai, ai,

Pno

Dm7M/A **iv** *pp* *F#m* **vi** morrendo *E/G#* **V**

P **Ts** **D**

31

Voz

ai...

Pno

F#m **vi** *F#m7* **vi**

Ts **P**

34

♩ = 90 Subitamente

Voz

mf Eu vi o mar pra - te - ar.

Pno

mf *A* **I** *E* **V** *F#m* **vi**

T **D** **Ts**

Onde Preciso Chegar

37

Voz

Eu vi o mar pra - te -

Pno

Dm **iv** *A* **I** *E* **V**

P *T* *D*

40

Voz

ar em noi-te de lu - a chei - a.

Pno

F#m **vi** *Dm^{odd7}* **iv** *p* *A* **I**

Ts *P* *T*

43

Voz

Pno

E **V** *F#m* **vi** *Dm* **iv**

D *Ts* *P*

Onde Preciso Chegar

6

46

Voz *mp*
Eu me des-fa - ço, sal, a - rei - a. Can - to can - to de se -

Pno *mp*
Cantando
A

1 2 3 4 5 T 1 5 D

48

Voz
rei - a. Pe - ço li - cen - ça ao

Pno *F#m*
vi

Ts

49

Voz *mf*
mar. Co - mo quem se la - va, e se de - sá - gua, eu não fi - co no lu -

Pno *iv*
Dm
mf
Cantando
A

1 P 1 3 5 T 1 5 V 1 5 D

Onde Preciso Chegar

7

52

Voz

gar. Omar me le - va on - de pre - ci - so che - gar. *mp*

Pno

F#m **vi** *Dm* **iv** *mp* **A** **I**

Ts **P** **T**

55

Voz

Ai, ai, ai... On - de pre - ci - so che -

Pno

E **V** *F#m* **vi** *Dm* **iv**

D **Ts** **P**

58

Voz

p gar. Ai, ai, ai...

Pno

p **A** **I** **E** **V** *F#m* **vi**

T **D** **Ts**

Onde Preciso Chegar

8

61

Voz

Pno

Dm^{add9}

iv

P

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The voice part (Voz) is on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a whole rest. The piano part (Pno) is on two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. The right hand has a chord with fingering 5 3 2 1. The left hand has a chord with fingering 1 5. The chords are labeled *Dm^{add9}*, **iv**, and **P**.

Onde Preciso Chegar

Fonte: elaborada pelo autor.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste trabalho, pude destacar a importância do acompanhamento de alunos que estudam canto e ressaltar a nobreza dessa atividade muitas vezes subestimada. Ao longo deste trabalho, busquei incentivar os possíveis leitores a se aventurarem no mundo do acompanhamento de cantores, reconhecendo-o como uma valiosa forma de expressão e crescimento musical.

Ao explorar minhas experiências como pianista acompanhador no curso de Música da UNILA, foi possível compreender os desafios e aprendizados decorrentes dessa atividade. O papel do pianista acompanhador na formação dos músicos foi ressaltado, demonstrando sua importância na criação de uma performance coesa e harmoniosa.

Além disso, o desenvolvimento do arranjo no formato piano e voz da composição *Onde Preciso Chegar* de Clarissa Souza mostrou-se uma abordagem criativa e inovadora. A inspiração pelas notações musicais em partituras existentes permitiu a criação de um arranjo único, que explorou possibilidades de combinação e interpretação.

A análise desse arranjo com o método de análise de músicas *pop* contemporâneas desenvolvido por Brendan Blendell proporcionou uma compreensão mais profunda das escolhas musicais e técnicas utilizadas. Essa análise demonstrou como a combinação de elementos de diferentes composições, como as de Heitor Villa-Lobos e Oscar Lorenzo Fernández, pode resultar em uma obra única.

A seleção das composições de Villa-Lobos e Fernández, direcionadas a pianistas iniciantes, mostrou-se acertada ao proporcionar um desafio adequado ao nível de habilidade dos estudantes. Além disso, enfatizou a importância de considerar o repertório existente como uma fonte de inspiração e aprendizado.

Ao reconhecer o valor do acompanhamento de cantores e a importância da criatividade na criação de arranjos, espero que mais pianistas e estudantes de música se sintam encorajados a se envolverem nessa área e a explorarem novas possibilidades musicais. Espero que esta monografia tenha servido como um ponto de partida para esse engajamento. A parceria entre pianistas e cantores é uma fonte inesgotável de aprendizado mútuo e crescimento artístico, e tenho a convicção de que seu fortalecimento contribui para a evolução da música como um todo.

REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gérard. Folk and Traditional Music of Latin America: General Prospect and Research Problems. **The World of Music**, vol. 24, no. 2, p. 3-21, 1982.

BLENDELL, Brandan. Harmony and Syntax in Contemporary Pop Music. **Senior Capstone Projects**, paper 389, 2015.

CLASS, Kevin. **Why Collaborate?**. Disponível em: <https://www.kevinclass.com/why-collaborate>. Acesso em: 21 mai. 2023.

FARIAS, Eldia Carla. **Creative Treatment of Folk Melodies in Selected Cirandinhas and Cirandas of Heitor Villa-Lobos**. 2015. 74. Dissertação (Doutorado). College of fine arts, University of Kentucky.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. **Suíte das 5 notas** [Arquivo PDF]. Disponível em: <https://lorenzofernandez.org/wp-content/uploads/2016/05/LF-8.30-Suite-das-5-notas.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023.

HOLM-HUDSON, Kevin. Quotation and Context: Sampling and John Oswald's *Plunderphonics*. **Leonardo Music Journal**, vol. 7, p. 17-25, 1997.

KIEFER, Bruno. Oscar Lorenzo Fernández: Música para Piano Solo, Canções para Voz e Piano. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, vol. 7, no. 1, p. 81-98, 1986.

OSWALD, John; IGMA, Norman. Plunderphonics. **Interviews**. Disponível em: <https://www.plunderphonics.com/xhtml/xinterviews.html>. Acesso em: 21 mai. 2023.

PIRES-MOTA, Gisele. A formação do pianista colaborador no curso de bacharelado em piano: realidade e proposições para inserção no mercado de trabalho. In: **Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Vitória, 2015.

ROLDÁN, Nancy. The Collaborative Experience: Ensemble Performance in Music Studies. **American Music Teacher**, vol. 54, no. 6, p. 102, jun./jul. 2005.

ROSA, Francisco de Assis Soares. Oficinas de música na comunidade de São Sebastião – DF: uma perspectiva inclusiva para o processo de ensino e aprendizagem musical. 2014. 25. Monografia (Licenciatura em Música), Universidade de Brasília, Departamento de Música.

SANDEN, Paul. Virtual liveness and sounding cyborgs: John Oswald's 'Vane'. **Popular Music**, vol. 31, no. 1, p. 45-68, jan. 2012.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. **Cirandinhas de Heitor Villa-Lobos: inventividade textural em restrições impostas por propósitos didáticos**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA. **Projeto Pedagógico do Curso de Música**. Foz do Iguaçu: UNILA, 2016.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Cirandinhas** [Arquivo PDF]. Disponível em:
<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP68535-PMLP138284-Villa-Lobos-Cirandinhas.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023.

ANEXOS

ANEXO A – PARTITURA DO ARRANJO DE ONDE PRECISO CHEGAR

Onde Preciso Chegar

Arranjo: Felipe Lima

Clarissa Souza

$\text{♩} = 75$

Voz

Mão esquerda e direita em fôrma fixa

Piano

pp
A

F#m7

A

1
3

3

2

5

1

4

Voz

p
Eu _____ vi o mar _____ pra - te -

Pno

F#m7

p
A

E/G#

2

4

7

Voz

ar. _____ Eu _____ vi o

Pno

F#m

A

Onde Preciso Chegar

2

10

Voz

mar — pra - te - ar em noi-te de lu - a

Pno

E/G# F#m E/G#

13

Voz

chei - a

Pno

F#m7 A

16

Voz

mp
Eu me des-fá - ço, sal, a - rei - a. Can - to can - to de se -

Pno

F#m *mp* A E/G#

Mudança de posição da mão direita

5 4

Onde Preciso Chegar

3

19

Voz

rei - a. Pe - ço li - cen - ça ao mar. Co - mo quem se la - va, e se de -

Pno

$F\#_m$ D_m7^M/A $F\#_m7$ $B_m7/F\#$

22

Voz

sá - gua, eu não fi - co no lu - gar. O mar me le - va on - de pre - ci - so che -

Pno

$E/G\#$ $E^6/G\#$ $F\#_m$ $B_m7/F\#$ D_m7^M/A $C\#_m/G\#$

25

Voz

p gar. Ai, ai, ai... On - de

Pno

p $F\#_m$ $E/G\#$ $F\#_m$

Onde Preciso Chegar

4

28

Voz

pre - ci - so che - gar. *pp* morrendo Ai, ai,

Pno

Dm7^M/A *pp* *F#m* morrendo *E/G#*

31

Voz

ai...

Pno

F#m *F#m7*

34

♩ = 90 Subitamente

Voz

mf Eu vi o mar pra - te - ar.

Pno

mf *A* *E* *F#m*

Onde Preciso Chegar

5

37

Voz

Eu vi o mar pra - te -

Pno

D_m *A* *E*

40

Voz

ar em noi-te de lu - a chei - a.

p

Pno

F[♯]_m *D_m^{add9}* *P A*

43

Voz

Pno

E *F[♯]_m* *D_m*

Onde Preciso Chegar

6

46

Voz

mp

Eu me des-fa - ço, sal, a - rei - a. Can - to can - to de se -

Pno

mp
Cantando
A

E

48

Voz

rei - a. Pe - ço li - cen - ça, ao

Pno

F#m

49

Voz

mf

mar. Co - mo quem se la - va, e se de - sá - gua, eu não fi - co no lu -

Pno

mf
Cantando
A

Dm E

Onde Preciso Chegar

52

Voz

gar. O mar me le - va on - de pre - ci - so che - gar. *mp*

Pno

F#m *Dm* *mp*
A

55

Voz

Ai, ai, ai... On - de pre - ci - so che -

Pno

E *F#m* *Dm*

58

Voz

p
gar. Ai, ai, ai...

Pno

p
A *E* *F#m*

Onde Preciso Chegar

8

The image shows a musical score for a piece titled "Onde Preciso Chegar". It consists of two staves: a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno). The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 6/8. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The piano accompaniment is written for both hands, with a grand staff. The right hand starts with a treble clef and a key signature of two sharps, while the left hand starts with a bass clef and a key signature of two sharps. The piano part begins with a D major chord (D4, F#4, A4) in the right hand and a D major chord (D3, F#3, A3) in the left hand. The right hand has a fingering of 5, 3, 2, 1 for the notes D, F#, A, and D respectively. The left hand has a fingering of 1, 5 for the notes D and F# respectively. The piece ends with a double bar line.

Onde Preciso Chegar

Fonte: elaborada pelo autor.

ANEXO B – PARTITURA DE ACALANTO

Suite das 5 notas

5

* Extensão da música

3. Acalanto

O. Lorenzo Fernández
Rio de Janeiro, 1942

Moderado e com suavidade

* Nota do compositor: O professor poderá a destinar o aluno fazendo-o praticar exercícios de ritmos diferentes inventados sobre as notas indicadas no começo da música para cada mão.

LF B.30a

Edição: Romeu Rabelo e Simonne Fonseca
Revisão: Antonieta Silva e Silvério e Marcos Filho

lorenzofernandez.org
sesc.com.br/SescPartituras

Fonte: site Lorenzo Fernández Digital. Disponível em: <https://lorenzofernandez.org/wp-content/uploads/2016/05/LF-8.30-Suite-das-5-notas.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023.

ANEXO C – PARTITURA DE LAMENTO

8

Suite das 5 notas

* Extensão da música

6. Lamento

O. Lorenzo Fernández
Rio de Janeiro, 1942

Com tristeza

* Nota do compositor: O professor poderá adestrar o aluno fazendo-o praticar exercícios de ritmos diferentes inventados sobre as notas indicadas no começo da música para cada mão.

LF B.30a

Edição: Romeu Rabelo e Simonne Fonseca
Revisão: Antonieta Silva e Silvério e Marcos Filho

lorenzofernandez.org
sesc.com.br/SescPartituras

Fonte: [site Lorenzo Fernández Digital](https://lorenzofernandez.org/wp-content/uploads/2016/05/LF-8.30-Suite-das-5-notas.pdf). Disponível em: <https://lorenzofernandez.org/wp-content/uploads/2016/05/LF-8.30-Suite-das-5-notas.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023.

ANEXO D – PARTITURA DE CARNEIRINHO, CARNEIRÃO...

Carneirinho, Carneirão...

CIRANDINHAS N.º 9

Rio, 1926
H. VILLA-LOBOS

Pouco apressado $\text{♩} = 104$

PIANO *P*

P *mf* *f*

Menos ♩ = 88

Fonte: site IMSLP. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP68535-PMLP138284-Villa-Lobos-Cirandinhas.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023.

ANEXO E – PARTITURA DE ADEUS, BELA MORENA!

Adeus, Bela Morena!

CIRANDINHAS N.º 2

Rio, 1926
H. VILLA-LOBOS

Pouco moderado (M. ♩ = 88)

PIANO. *mf*

poco rall. *a tempo*

Muito animado

rall. *f*

rall. *mf*

Pouco moderado.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *rall.*, *a tempo*, and *pouco rall.*. The piece concludes with a final cadence.

Fonte: site IMSLP. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP68535-PMLP138284-Villa-Lobos-Cirandinhas.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023.

ANEXO F – PARTITURA DE CAE, CAE, BALÃO...

CAE, CAE, BALÃO...

CIRANDINHAS N.º 6

Rio, 1926
H. VILLA-LOBOS

Pouco moderado (M. ♩ = 120)

PIANO. *p*

cresc. anim.

rall. *mf a tempo*

Menos (M. ♩ = 100)

rall. *mf*

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Performance instructions are written in italics.

System 1: Contains fingering numbers for the first system of notes.

System 2: Includes the instruction *rall.* followed by a fermata, then *p*. The tempo marking *Tempo I^o* is placed above the staff. The second system of notes begins.

System 3: Includes the instruction *cresc. anim.* above the staff. The third system of notes begins.

System 4: Includes the instruction *rall.* above the staff. The fourth system of notes begins.

System 5: Includes the instruction *mf e tempo*, followed by *cresc. poco a pouco*, and finally *f* with *poco rall.* below it. The fifth system of notes begins.

Fonte: site IMSLP. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP68535-PMLP138284-Villa-Lobos-Cirandinhas.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023.

ANEXO G – PARTITURA DE A CANOA VIROU...

A' Miguy Azevedo

A CANOA VIROU...

Rio, 1926

Dedilhada pela professora Lucilia Eugenia de Melto

H. VILLA-LOBOS

Andantino

PIANO

p

mf cantando

p

rall.

moderado

Andantino

rall.

rall.

Moderato

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked Moderato. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues with *mf*. The third system features a forte (*f*) dynamic in the bass and a piano-piano (*pp*) dynamic in the treble. The fourth system includes dynamics of *mf*, *p*, *sfz*, and ends with a *rall.* marking. The piece concludes with a key signature change to three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

Andantino

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system is marked "Andantino" and "mf cantando". The second system continues the piece. The third system includes markings "p", "rall.", and "moderato". The fourth system is marked "Andantino" and "rall.". The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: site IMSLP. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP68535-PMLP138284-Villa-Lobos-Cirandinhas.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023.

ANEXO H – PARTITURA DE VAMOS VER A MULATINHA

VAMOS VER A MULATINHA

CIRANDINHAS N.º 8

Rio, 1926
H. VILLA-LOBOS

PIANO

Pouco andante $\text{♩} = 100$

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is 'Pouco andante' with a metronome marking of quarter note = 100. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are also performance instructions like 'rall.' and 'a tempo'.

Quasi animado $\text{♩} = 72$

Tempo I^o

Fonte: site IMSLP. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP68535-PMLP138284-Villa-Lobos-Cirandinhas.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2023.

ANEXO I – LEADSHEET DE ONDE PRECISO CHEGAR

Onde Preciso Chegar

Clarissa Souza

Baião/Similar/Livre

A F#m7 F5+

Eu _____ vi o mar _____ pra - te - ar.

5 A F#m7 F5+

Eu _____ vi o mar _____ pra - te - ar em noi-te de lu - a

9 A F#m7 F5+ E7

chei - a.

13 A F#m7 F5+

Eu me des-fa - ço, sal, a - rei - a. Can-to can - to de se - rei - a. Pe - ço li - cen-ça, ao mar.

17 A F#m7

Co - mo quem se la - va, ese de - sá-gua, eu não fi - cono lu - gar. O mar me le - va on - de

20 F5+

pre - ci - so che -

21 A F#m7 F5+

gar. Ai, ai, ai... On - de pre - ci - so che -

25 A F#m7 F5+ E7

gar. Ai, ai, ai...

Felipe Lima

Fonte: elaborada pelo autor.

ANEXO J – TERMO DE CONSENTIMENTO DE CLARISSA SOUZA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, Clarissa Lotufo de Souza, neste ato, **autorizo** Felipe de Almeida Lima a utilizar meu nome e as partituras da música intitulada *Onde Preciso Chegar*, de minha autoria, em sua monografia de título "O pianista acompanhador no curso de Música na UNILA: Arranjo para piano e voz de *Onde Preciso Chegar* de Clarissa Souza".

1. Declaro que Felipe de Almeida Lima possui permissão para utilizar meu nome como referência na monografia em questão.
2. Autorizo expressamente Felipe de Almeida Lima a utilizar a partitura da música *Onde Preciso Chegar*, que foi convertida em partitura pelo próprio, e o arranjo criado para ela, também em partitura, com o propósito de ilustrar e embasar o conteúdo da monografia.
3. Ratifico que a autoria da música *Onde Preciso Chegar* permanece sendo exclusivamente minha, não transferindo quaisquer direitos autorais a Felipe de Almeida Lima.
4. Reconheço que Felipe de Almeida Lima utilizará meu nome e as partituras mencionadas única e exclusivamente para fins acadêmicos relacionados à monografia em questão.
5. Declaro que Felipe de Almeida Lima deverá fornecer os devidos créditos ao meu nome como compositora da música *Onde Preciso Chegar* na monografia.
6. Comprometo-me a não responsabilizar Felipe de Almeida Lima, a instituição de ensino ou quaisquer outros envolvidos pelo **uso adequado e legítimo** do meu nome e das partituras da música *Onde Preciso Chegar* na monografia em questão.

Este termo de consentimento é válido a partir da data de assinatura e vigorará durante o período de elaboração e apresentação da monografia "O pianista acompanhador no curso de Música na UNILA: Arranjo para piano e voz de *Onde Preciso Chegar* de Clarissa Souza", permanecendo também em vigor durante os possíveis usos futuros da monografia, desde que estes sejam exclusivamente acadêmicos.

Foz do Iguaçu, 02 de maio de 2023.

Clarissa Lotufo de Souza