



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

EVERSON RIBEIRO BASTOS

ELABORAÇÃO DE ARRANJO PARA PIANO SOLO A PARTIR DOS
PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS DE GILSON PERANZZETTA

*PREPARATION OF AN ARRANGEMENT FOR SOLO PIANO BASED ON THE
COMPOSITIONAL PROCEDURES OF GILSON PERANZZETTA*

CAMPINAS

2018

EVERSON RIBEIRO BASTOS

ELABORAÇÃO DE ARRANJO PARA PIANO SOLO A PARTIR DOS
PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS DE GILSON PERANZZETTA

*PREPARATION OF AN ARRANGEMENT FOR SOLO PIANO BASED ON THE
COMPOSITIONAL PROCEDURES OF GILSON PERANZZETTA*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do
título de Doutor em Música, na área de concentração em Música:
Teoria, Criação e Prática.

*Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in
partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in
Music, in the area of concentration in Music: Theory, Creation and
Practice.*

ORIENTADOR: ANTÔNIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
EVERSON RIBEIRO BASTOS, E ORIENTADO
PELO PROF. DR. ANTÔNIO RAFAEL
CARVALHO DOS SANTOS.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 1581070

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B297e Bastos, Everson Ribeiro, 1979-
Elaboração de arranjo para piano solo a partir dos procedimentos
composicionais de Gilson Peranzetta / Everson Ribeiro Bastos. – Campinas,
SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Peranzetta, Gilson, 1946-. 2. Arranjo (Música). 3. Música popular
brasileira. 4. Piano. 5. Pianistas - Brasil -Séc. XX. I. Santos, Antônio Rafael
Carvalho dos, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Preparation of an arrangement for solo piano based on the
compositional procedures of Gilson Peranzetta

Palavras-chave em inglês:

Peranzetta, Gilson, 1946-

Arrangement (Music)

Brazilian popular music

Piano

Pianists - Brazil - 20th century

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Antônio Rafael Carvalho dos Santos [Orientador]

Hermilson Garcia do Nascimento

Thaís Lima Nicodemo

Robervaldo Linhares Rosa

Clifford Hill Korman

Data de defesa: 04-07-2018

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

EVERSON RIBEIRO BASTOS

ORIENTADOR: ANTÔNIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS

MEMBROS:

1. PROF. DR. ANTÔNIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS
2. PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO
3. PROF(A). DR(A). THAÍS LIMA NICODEMO
4. PROF. DR. ROBERVALDO LINHARES ROSA
5. PROF. DR. CLIFFORD HILL KORMAN

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA DA DEFESA: 04.07.2018

*Dedico este trabalho aos meus pais,
Ciro Ribeiro Bastos Filho e
Juercina Lázara Ribeiro.
À minha esposa Gilsimeire Morais Bastos e
aos meus filhos Levi Morais Bastos e
Lucas Morais Bastos*

AGRADECIMENTOS

À Deus, minha fortaleza e esperança.

À Gil(simeire), minha esposa, companheira de jornada. Seu carinho, paciência e todo esforço empreendido nesta caminhada foram fundamentais.

Aos meus filhos, Levi e Lucas. Fontes inesgotáveis de alegria e energia.

Aos meus pais, Ciro Ribeiro Bastos Filho e Juvercina Lázara Ribeiro, pelo apoio constante. Aos meus irmãos Ciro Neto, Erikson e Anderson, sempre na torcida.

Aos meus sogros, João Batista Morais e Roseli Rodrigues Morais, pelo suporte.

Aos irmãos e pastores da Igreja Fé e Família, pelas intercessões e palavras de incentivo.

Ao meu orientador, Professor Dr. Rafael dos Santos, pelos valiosos ensinamentos. Um profissional dedicado e competente, que ao longo desta caminhada se tornou um amigo. Na minha época de graduação, há cerca de 15 anos, eu sonhava estudar com ele, e graças a Deus ainda tive esta oportunidade no doutorado

À Gilson Peranzzetta, pela preciosa música, e a disposição em me atender.

À Eliana Peranzzetta, por toda atenção e apoio às questões da pesquisa.

À Universidade Federal de Goiás, que me concedeu afastamento integral para que eu pudesse me dedicar exclusivamente à pesquisa.

Aos colegas docentes da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Aos professores Jarbas Cavendish e Silvana Rodrigues, pela colaboração no início do meu afastamento da UFG.

Ao amigo Robervaldo Linhares Rosa, pelas conversas e pertinentes sugestões durante a pesquisa.

Ao Professor Dr. Hermilson Garcia (Budi), pelo apoio e pela recomendação na qualificação.

Ao Professor Dr. Paulo Tiné, pelas relevantes observações na qualificação.

Aos outros professores do Programa de pós-graduação em Música da UNICAMP que, de alguma forma, contribuíram para esta pesquisa: José Roberto Zan, José Luiz Schroeder e José Alexandre Carvalho.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Cliff Korman, Prof. Dr. Robervaldo Linhares, Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento e Profa. Dra. Thaís Nicodemo, por todas as sugestões durante a defesa da tese.

Aos pesquisadores e pianistas que gentilmente disponibilizaram materiais para esta pesquisa, Dr. Rafael Tomazoni, Dra. Thaís Nicodemo, Alexandre Dias e Hercules Gomes

Aos amigos que disponibilizaram espaços para os ensaios: a Profa. Ivana Bontempo, a Profa. Priscila Caixeta e a Profa. Dr. Sonia Ray.

Ao acolhimento recebido em Campinas, pelos os amigos Helder Pinheiro, Lucas Caraça, Tábata, Tiago Gomes e Guilherme Freire.

À CAPES, pela bolsa concedida durante uma parte do curso.

Ao povo brasileiro, por custear toda minha formação em universidades públicas (UFU, UFG e UNICAMP).

RESUMO

O assunto desta tese é o piano solo de Gilson Peranzetta, e o objetivo central é desenvolver um arranjo a partir dos recursos composicionais utilizados por ele. Para alcançar esta meta, a pesquisa tratou do conceito de arranjo na música popular brasileira e o seu processo de produção; apresentou um breve histórico do piano na música popular instrumental brasileira, incluindo a produção de Gilson Peranzetta neste campo; reconheceu os procedimentos composicionais que ele utiliza em 7 arranjos para piano solo; e por fim elaborou-se um arranjo baseado nesta identificação de recursos musicais, para o qual também foi fundamental as reflexões conceituais sobre o arranjo na música popular brasileira e os dados histórico/discográficos estudados.

Para a realização destas etapas, utilizou-se diferentes ferramentas metodológicas: o período delimitado para a seleção dos arranjos analisados foi entre 2007 e 2015, considerando a produção mais recente de Peranzetta; entre os sete arranjos selecionados, foi necessário realizar a transcrição e edição musical de seis deles; consultou-se diferentes entrevistas concedidas por ele, incluindo duas exclusivas para esta pesquisa; revisão bibliográfica do arranjo na música popular brasileira, com a eleição dos conceitos de *arranjo inaugural* e a *rede interpoética*; um levantamento discográfico do piano solo na música popular brasileira entre 1980 e 2015, importante material para o reconhecimento geral desta campo musical; a análise musical pautada em diferentes referências bibliográficas; e a performance de todos os arranjos estudados.

Como resultado, apresenta-se uma coleção de ferramentas composicionais que podem colaborar no processo criativo autoral de outros pianistas e músicos em geral, o que é exemplificado através da elaboração de um arranjo para piano solo.

Palavras-chave: Peranzetta, Gilson, 1946-; Arranjo (Música); Música popular brasileira; Piano; Pianistas - Brasil - Séc. XX.

ABSTRACT

The subject of this thesis is the piano solo of Gilson Peranzzetta, and the central objective is to develop an arrangement from the compositional resources used by him. To reach this goal, the research dealt with the concept of arrangement in Brazilian Popular Music and its production process; presented a brief history of the piano in Brazilian Popular Instrumental Music, including the production of Gilson Peranzzetta in this field; recognized the compositional procedures that he uses in 7 arrangements for solo piano; and finally an arrangement based on this identification of musical resources was elaborated, for which also the conceptual reflections on the arrangement in Brazilian Popular Music and the historical/discographic data studied were fundamental.

In order to carry out all these steps, different methodological tools were used: the period delimited for the selection of the analyzed arrangements was between 2007 and 2015, considering the most recent production of Peranzzetta; among the seven selected arrangements, it was necessary the transcription and musical edition of six of them; I consulted different interviews granted by him, including two exclusive ones for this research; bibliographical review of the arrangement in Popular Brazilian Music, with the election of the concepts of “*inaugural arrangement*” and the “*interpoetic network*”; I did an album research for solo piano in Brazilian Popular Instrumental Music between 1980 and 2017, an important material for the general recognition of this musical field; the musical analysis based on different bibliographical references; and the performance of all the arrangements studied.

As a result, we present a collection of compositional tools that can collaborate in the authorial creative process of other pianists and musicians in general, which is exemplified by the elaboration of an arrangement for solo piano.

Keywords: Peranzzetta, Gilson, 1946-; Arrangement (Music); Brazilian Popular Music; Piano; Pianists - Brazil - 20th century.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Gilson Peranzzetta ao piano na introdução de “Razão de Viver” (Eumir Deodato e Paulo Sérgio Valle), no disco <i>Tema Três</i> (1967, Selo Atonal).....	48
Fig. 2 - Contracapa do LP <i>Novo Tempo</i> (1980, EMI), Gilson Peranzzetta, Ivan Lins e Vitor Martins.....	62
Fig. 3 - Contracapa do LP <i>Cantos da Vida</i> (1988, L’Art Produções Artísticas).....	64
Fig. 4 - Fotografia da contracapa do CD <i>Metamorfose</i> (2001, Marari Discos).....	66
Fig. 5 - Fotografia da contracapa do CD <i>Bandeira do Divino</i> (2003, Delira Música)	67
Fig. 6 - Trecho do arranjo de Gilson Peranzzetta para “Asa Branca” (H. Teixeira e L. Gonzaga).....	70
Fig.7 - Trecho do arranjo de G. Peranzzetta para “Ponteio” (E. Lobo e Capinan) baseado na rearmonização de Nelson Ayres (Songbook de Edu Lobo, 1994).....	73
Fig. 8 – Exemplo da exploração de estrutura modelo na introdução de “Braz de Pina” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	78
Fig. 9 – Exemplo da exploração de estrutura modelo na introdução de “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gilette), Arr. G. Peranzzetta.....	78
Fig. 10 - Introdução de Gilson Peranzzetta para “Ponteio” (E. Lobo e Capinan).....	79
Fig. 11 - Variação da introdução do arranjo inaugural de “Ponteio” (E. Lobo e Capinan) no arranjo de G. Peranzzetta.....	80
Fig. 12 – Exemplo da exploração de estrutura modelo na finalização de “Braz de Pina” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	81
Fig. 13 – Exemplo da exploração de estrutura modelo na finalização de “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta.....	82
Fig. 14 – Exemplo da exploração de estrutura modelo na finalização de “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta.....	82
Fig. 15 - Aspectos harmônicos na introdução de “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gilette), Arr. G. Peranzzetta.....	84
Fig. 16 - Aspectos harmônicos na ponte de “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gilette), Arr. G. Peranzzetta.....	85
Fig. 17 - Cadência plagal na introdução de “Lá vai o Cara” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	85

Fig. 18 - Harmonia na finalização da seção D de “Lá vai o Cara” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	86
Fig. 19- Rearmonização do refrão de “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta.....	87
Fig. 20 - Comparação entre a harmonia de Cesar C. Mariano (LP <i>Elis Regina</i> , 1972, CDB-Philips) e a rearmonização de G. Peranzzetta (2007) em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc)	88
Fig. 21 - Comparação entre a harmonia de Luiz Chaves (1963, LP <i>Projeção</i> , RGE) e a rearmonização de G. Peranzzetta em “Estamos Aí” (D. Ferreira, M. Einhorn e R. Wenerck)	89
Fig. 22 - “Exploração melódica da harmonia” em “Estamos Aí” (D. Ferreira, M. Einhorn e R. Wenerck), Arr. G. Peranzzetta.....	90
Fig.23 - Comparação entre a harmonia de Luiz Gonzaga e a rearmonização de G. Peranzzetta em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira).....	91
Fig. 24 - Exemplo de <i>voicings</i> em quartas na introdução de “Bala com Bala” (João Bosco e Aldir Blanc), Arr. G. Peranzzetta.....	92
Fig. 25 - Exemplo de modalização realizada por Gilson Peranzzetta em “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gilette).....	92
Fig. 26 - Exemplo de modalização realizada por Gilson Peranzzetta em “Braz de Pina” (G. Peranzzetta).....	93
Fig. 27 – Exemplo de passagem cromática utilizando acordes quartais em “Lá Vai o Cara” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	93
Fig. 28 – Exemplo de passagem cromática utilizando acordes quartais em “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gilette), Arr. G. Peranzzetta.....	93
Fig. 29 - Exemplo de <i>voicings</i> utilizados por Gilson Peranzzetta em “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan)	94
Fig. 30 – Exemplo da variação de <i>voicing drop 2</i> em “Lá Vai o Cara” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	95
Fig. 31 – Exemplo da variação (2) de <i>voicing drop 2</i> em “Lá Vai o Cara” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	91
Fig. 32 – Comparação entre dois padrões rítmicos de acompanhamento utilizados por Gilson Peranzzetta.....	96
Fig. 33 - Exemplo de acompanhamento utilizando contratempo de semicolcheia em “Bala com Bala” (João Bosco e Aldir Blanc), Arr. G. Peranzzetta.....	97

Fig. 34 - Exemplo de acompanhamento utilizando contratempo de semicolcheia em “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta.....	97
Fig. 35 - Exemplo de acompanhamento com figuração rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia com ligadura em “Obsession” (D. Caymmi, G. Peranzzetta e T. Gilette), Arr.G. Peranzzetta.....	97
Fig. 36 - Exemplo de acompanhamento com figuração rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia com ligadura em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta.....	98
Fig. 37 - Exemplo de acompanhamento com regularidade rítmica em “Braz de Pina” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	98
Fig. 38 – Exemplo de acordes quebrados em “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gilette), Arr. G. Peranzzetta.....	98
Fig. 39 – Exemplo de acompanhamento com irregularidade rítmica em “Obsession” (Peranzzetta, D. Caymmi, T. Gilette), Arr. G. Peranzzetta.....	99
Fig. 40– Exemplo de acompanhamento com irregularidade rítmica em “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta.....	99
Fig. 41 – Exemplo de acompanhamento com irregularidade rítmica em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta.....	100
Fig. 42 – Exemplo de linhas de baixo “descontínuas” em “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta.....	100
Fig. 43 – Exemplo de acordes quebrados e parcialmente quebrados em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta.....	101
Fig. 44 - Exemplo de baixo <i>boogie-woogie</i> em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc). Arr. G. Peranzzetta.....	101
Fig. 45 - Exemplo de baixo <i>boogie-woogie</i> em “Lá vai o cara” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	102
Fig. 46 - Exemplo de baixo <i>boogie-woogie</i> em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta.....	102
Fig. 47 – Exemplo de “baixaria” utilizando arpejo descendente em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc). Arr. G. Peranzzetta.....	103
Fig. 48 – Exemplo de “baixaria” utilizando arpejo descendente em “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta.....	103
Fig. 49 – Exemplo de “baixaria” em “Braz de Pina” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	103

Fig. 50 – Exemplo de “baixaria” a partir da abertura de décima em “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta.....	104
Fig. 51 – Exemplo de “baixaria” a partir da abertura de décima em “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta.....	104
Fig. 52 – Exemplo de linhas intermediárias em “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta.....	105
Fig. 53 – Exemplo de linhas intermediária em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta.....	105
Fig. 54 – Exemplo de linhas intermediária em “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gilette), Arr. G. Peranzzetta.....	105
Fig. 55 – Exemplo de passagem virtuosística em “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta.....	106
Fig. 56 – Exemplo de passagem virtuosística em “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gilette), Arr. G. Peranzzetta.....	106
Fig. 57 – Exemplo de passagem virtuosística em “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta.....	106
Fig. 58 – Exemplo de paralelismo em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta.....	107
Fig. 59 – Exemplo de paralelismo em “Bala com bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta.....	107
Fig. 60 - Exemplo de paralelismo em “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta.....	107
Fig. 61 - Trecho do exercício número 1 dos “50 Estudos de Cramer” para piano.....	108
Fig. 62 - Exemplo de paralelismo em “Lá Vai o Cara” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta.....	108
Fig. 63 – Exemplo da exploração das técnicas de aumento e diminuição livre em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta.....	109
Fig. 64 – Exemplo da omissão de notas melódicas em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta.....	110
Fig. 65 – Exemplo da omissão de notas melódicas em “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta.....	111
Fig. 66 – Exemplo de alteração melódica em “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta.....	112

Fig. 67 – Exemplo de elementos melódicos do jazz presentes na composição “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck).....	113
Fig. 68 - Exemplo de elementos melódicos do jazz presentes na composição “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta.....	113
Fig. 69- Exemplo de fraseado jazzístico em “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta.....	114
Fig. 70 - Elementos do blues presentes na composição “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc).....	115
Fig. 71 - Exemplo de melodia blues em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta.....	116
Fig. 72 - Exemplo de elementos melódicos do jazz em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta.....	117
Fig. 73 - Exemplo de fraseado jazzístico em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta.....	117
Fig. 74 - Exploração de 4 vozes na seção A de “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta.....	118
Fig. 75 - Homofonia na seção de “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta.....	119
Fig. 76 - Exemplo de contrastes entre a seção A e a seção B de “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gillette), Arr. G. Peranzzetta.....	120
Fig. 77 - Exemplo de contrastes entre a seção A e a seção B de “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta.....	120
Fig. 78 - Exemplo de contrastes entre a seção A e a seção B de “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta.....	121
Fig. 79 - Forma, melodia e cifra do <i>arranjo inaugural</i> (Claus Ogerman) de “Triste” (Tom Jobim, 1967, Albúm <i>Wave</i> , A&M Records).....	124
Fig. 80 - Figuras rítmico/melódicas extraídas da composição “Triste” (Tom Jobim)	125
Fig. 81 - Introdução de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos).....	126
Fig. 82 - Trecho final da introdução de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)..	127
Fig. 83 - Finalização de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos).....	128
Fig. 84 - Exemplo do uso de acordes em quartas na seção A de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos).....	129

Fig. 85 - Exemplo do uso de acordes em quartas na seção B de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)	129
Fig. 86 - Rearmonização na parte final da seção B de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)	130
Fig. 87 - Rearmonização na seção A` de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)	131
Fig. 88 - Rearmonização na seção C` de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)	132
Fig. 89 - Modelos de acompanhamento na introdução de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)	133
Fig. 90 - Exemplo de “baixaria” e contrametricidade no baixo em “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)	134
Fig. 91 - Exemplo de baixo <i>boogie-woogie</i> e “baixaria” em “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)	134
Fig. 92 - Aplicação de passagem “vistosística” na seção B de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)	135
Fig. 93 - Linha intermediária com nota longa na melodia principal em “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)	136
Fig. 94 - Linha intermediária com omissão de notas da melodia principal em “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos).....	136
Fig. 95 - Exemplo da utilização de quartas em blocos à duas vezes na introdução de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos).....	137
Fig. 96 - Exemplo da utilização de quartas em blocos à três vezes na seção B de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos).....	137
Fig. 97 - Exemplo da utilização de quartas em blocos à três vezes na seção C de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos).....	137
Fig. 98 - Exemplo da utilização de quartas em blocos à duas e três vezes na seção A.....	138

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Os 7 arranjos de Gilson Peranzetta selecionados para pesquisa.....	22
Tabela 2 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira: 1980-1989.....	52
Tabela 3 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira: 1990-1999.....	53
Tabela 4 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira: 2000-2009.....	55
Tabela 5 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira: 2010-2015.....	56
Tabela 6 - Estrutura formal dos arranjos de Gilson Peranzetta para piano solo.....	75
Tabela 7 - Comparação Formal entre o arranjo de Edu Lobo (Quarteto Novo e Momento Quatro) e o arranjo de G. Peranzetta.....	76
Tabela 8 - Estrutura Formal do arranjo de G. Peranzetta para a sua composição “Lá Vai o Cara”	77
Tabela 9 - Forma do arranjo de Everson Bastos sobre a composição “Triste” (Tom Jobim)	125

SUMÁRIO

Introdução.....	19
1. O ARRANJO.....	25
1.1. Questões sobre o conceito de arranjo.....	25
1.2. O processo de produção dos arranjos na música popular.....	26
1.3. O arranjo para piano solo na música popular brasileira.....	32
2. O PIANO NA MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL BRASILEIRA.....	33
2.1. Os pianeiros.....	33
2.2. O piano nos anos de 1960: o jazz, a bossa nova e o samba jazz.....	39
3. O PIANO SOLO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ENTRE 1980-2017 E GILSON PERANZZETTA.....	49
3.1. Um levantamento discográfico do piano solo na música popular brasileira: 1980 a 2017.....	49
3.2. Gilson Peranzetta: formação e produção.....	59
4. PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NOS ARRANJOS DE GILSON PERANZZETTA PARA PIANO SOLO.....	69
4.1. As partituras e a questão do grau de predeterminação dos arranjos.....	69
4.2. O processo criativo de Gilson Peranzetta.....	71
4.3. Uma categorização dos procedimentos composicionais nos arranjos de Gilson Peranzetta para piano solo.....	75
4.3.1. Formas.....	75
4.3.2. Introduções e Finalizações.....	77
4.3.3. Harmonizações e Rearmonizações.....	83
4.3.4. <i>Voicings</i>	91
4.3.5. Acompanhamentos.....	95
a) Acompanhamentos com regularidade rítmica.....	95
b) Acompanhamentos com irregularidade rítmica.....	99
c) Acordes quebrados e linhas de baixo “descontínuas”.....	100
d) Linhas de baixo <i>Boogie-Woogie</i>	101
e) “Baixaria”.	102
4.3.6. Recursos melódicos.....	104
a) Linhas intermediárias.....	104
b) Passagens virtuosísticas.....	105

c) Paralelismo (Bloco à 2 vozes)	107
d) Modificações na melodia principal: aumento, diminuição, omissão ou alteração de notas.....	108
e) Fraseado jazzístico.....	112
4.3.7. Texturas e contrastes entre as seções.....	118
5. A ELABORAÇÃO DE UM ARRANJO PARA PIANO SOLO A PARTIR DOS PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS UTILIZADOS POR GILSON PERANZZETTA.....	122
5.1. O processo criativo.....	122
5.2. Procedimentos composicionais no arranjo para “Triste” (Tom Jobim)	123
5.2.1. Forma.....	123
5.2.2. Introdução e finalização.....	125
5.2.3. <i>Voicings</i>	128
5.2.4. Rearmonizações.....	129
5.2.5. Acompanhamentos.....	132
5.2.6. Recursos melódicos.....	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS.....	127
a) Entrevistas.....	132
b) Referências Sonoras.....	133
ANEXO 1 – PARTITURA DE “TRISTE” (TOM JOBIM, ARRANJO: EVERSON BASTOS)	154
ANEXO 2 - DISCOGRAFIA DO PIANO SOLO NA MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL BRASILEIRA (1980-2015).....	159
ANEXO 3 - DISCOGRAFIA DE GILSON PERANZZETTA.....	163

INTRODUÇÃO

A música popular brasileira, a partir de meados do século XIX até a atualidade, apresenta um acervo pianístico que inclui vários nomes como Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934), Radamés Gnattali (1906-1988), Tom Jobim (1927-1994), Luiz Eça (1936-1992), Laércio de Freitas (1941), Cesar Camargo Mariano (1943), Amilton Godoy (1941), Gilson Peranzetta (1946), Cristóvão Bastos (1946), Egberto Gismonti (1947), André Mehmar (1977), entre outros. Evidentemente, esta é uma lista limitada e apenas ilustrativa, sem o intuito de diminuir a atuação de outros pianistas não citados.

Uma das importantes atividades destes músicos é o piano solo, um trabalho recorrente entre o final do século XIX e início do século XX, já que o piano era o principal sonorizador dos diferentes ambientes urbanos e propagador das novidades musicais da época (ROSA, 2014, p.39-60). O pianista popular deste período ficou conhecido como planeiro, termo que será tratado de forma mais apropriada no capítulo 2 deste trabalho. De acordo com Tinhorão (2005, p.169), estes instrumentistas demoraram para serem gravados como solistas. No entanto, o crescimento da produção musical independente na década de 1980, incentivado pela reorganização da indústria fonográfica e a queda nos preços dos equipamentos de gravação (VICENTE, 2002, p.90-134), possibilitaram uma ampliação da discografia para piano solo na música popular brasileira.

Apesar da importância do trabalho solo destes pianistas, as pesquisas neste âmbito ainda são escassas, principalmente em relação a produção pós-década de 1980. No entanto, de forma gradativa está sendo realizada a construção de um corpo bibliográfico, como é perceptível no levantamento alcançado: “Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro”, de Almeida (1999); “Mistura de tradições musicais: semiose e representação mental na performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime”, de Fortes Filho (2008); “O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano”, de Gomes (2012); “Alma: o estilo pianístico de Egberto Gismonti”, de Gomes (2015); “Frevo para piano de Egberto Gismonti: Uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance”, de Magalhães Pinto (2009); “Os choros para piano solo “Canhoto” e “Manhosamente” de Radamés Gnattali: um estudo sobre as relações entre a música erudita e a música popular”, de Pronsato (2013); “Música Popular Instrumental Brasileira (1970-2005): uma abordagem subsidiada pelo estudo da vida e obra de oito pianistas”, de Rodrigues (2006); “Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de

Radamés Gnattali”, de Santos (2002); “A Interpretação e o Pianismo de Egberto Gismonti em sua obra “Sonhos de Recife””, de Silva (2005).

Entre os importantes pianistas brasileiros, destaca-se Gilson Peranzzetta, que também é arranjador, orquestrador, compositor, diretor musical e multi-instrumentista (piano, acordeon e clarinete). Este músico nasceu no ano de 1946, no estado do Rio de Janeiro, e desenvolveu trabalhos ao lado de vários artistas da música popular brasileira, entre eles: Ivan Lins, Gonzaguinha, Simone, Djavan e Edu Lobo. A partir da década de 1980, passou a priorizar a sua produção autoral, somando-se até a atualidade mais de 40 discos. Ele é um reconhecido arranjador e orquestrador, elogiado por nomes como Tom Jobim e Quincy Jones (GILSON PERANZZETTA¹).

Peranzzetta apresenta uma atuação muito versátil, tanto na performance quanto instrumentista, tal como nos arranjos e composições, que exploram diferentes formações instrumentais, como piano solo, duos (com violão, sax, voz e outros), trios (piano, baixo, bateria), *big bands* e orquestras. Possui uma discografia densa e trabalhos de destaque internacional. No entanto, as pesquisas sobre a sua produção ainda são escassas, e até o momento foi encontrado somente uma dissertação que estuda três pianistas, incluindo seu nome: “César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzzetta: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do séc. XX” (GAROTTI JUNIOR, 2007). Não foi encontrada nenhuma pesquisa sobre o piano solo de Gilson Peranzzetta, que é um dos pilares no desenvolvimento desta tese.

Minhas primeiras performances dos arranjos de Peranzzetta ocorreram no ano de 2012, quando formei um duo com o saxofonista Antônio Alves (Foka). Nesta época, eu pesquisava por gravações com a formação instrumental de piano e sax, quando encontrei o trabalho de Peranzzetta com o flautista e saxofonista Mauro Senise. Após transcrever e tocar alguns arranjos do duo, percebi que o trabalho pianísticos de Peranzzetta nesta formação instrumental se aproximava muito do piano solo e com ênfase na mão esquerda. Motivado pelo duo, também busquei aprimorar a minha performance e o meu processo criativo voltado para o piano solo.

Um arranjo para piano solo envolve diferentes questões como, o reconhecimento das possibilidades sonoras do instrumento, as ferramentas composicionais a serem aplicadas e o domínio técnico para performance ao piano. Geralmente, o instrumentista de música popular

¹ GILSON PERANZZETTA. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. 2002-2014. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/gilson-peranzzetta>>. Acesso em 05 de mar. de 2014.

realiza todas estas atividades (CIRINO, 2009, p.43), no entanto, o piano solo exige um maior domínio técnico para performance, principalmente pela movimentação mais intensa da mão esquerda. Diante destas questões importantes e profundas, minha pesquisa se restringiu em reconhecer os procedimentos composicionais do piano solo de Gilson Peranzetta e aplica-lo na elaboração de um arranjo. Em outras palavras, o objetivo principal deste estudo é adquirir ferramentas musicais para arranjos autorais a partir de Peranzetta, o que pode colaborar no processo criativo de outros pianistas e músicos.

Para alcançar este propósito foi necessário o estudo de outras questões que complementam e possibilitam um olhar mais apropriado ao objeto de pesquisa: a identificação dos procedimentos composicionais utilizados por Gilson Peranzetta em seus arranjos para piano solo; a eleição de conceitos que examinam o arranjo na música popular; a apresentação de um panorama histórico do piano solo na música popular brasileira; a formação e a produção de Gilson Peranzetta com o foco no piano solo; e finalmente a elaboração de um arranjo para piano solo. Estes assuntos foram tratados no decorrer desta tese, que foi estruturada em cinco capítulos.

A seleção dos arranjos de Peranzetta a serem estudados foi iniciada a partir da audição dos seus três álbuns para piano solo: *Cantos da Vida* (1988), *Metamorfose* (2001) e *Bandeira do Divino* (2007). Além destes trabalhos, ele também participou de três CDs que incluem vários pianistas: *Meus Caros Pianistas* (2001), *A Música de Chaplin* (2004) e o *Album Pitoresco Musical* (2014). Em entrevista ao site “Músicos do Brasil”², Peranzetta pontua alguns aspectos estilísticos importantes, “na forma e na duração não sei definir, mas na harmonia e no ritmo com certeza. Uso uma forma de harmonização bem pessoal e, no ritmo, utilizo muito a mão esquerda para que, mesmo quando toco solo, não fiquem faltando as pulsações e o baixo”.

Verifiquei estas informações ouvindo a discografia de Peranzetta para piano solo, e dentre os elementos mencionados por ele, destacou-se a maior ênfase rítmica e movimentação da mão esquerda. Seguindo estes indícios estilísticos, optei pela seleção de arranjos com maior realce destes aspectos e delimito esta pesquisa às suas produções mais recentes, de 2007 a 2015. Há arranjos em andamentos mais lentos e com menor ênfase rítmica que também apresentam aspectos pessoais que merecem um estudo, contudo para esta pesquisa escolhi apenas a sua faceta mais rítmica e com maior movimentação da mão esquerda.

² Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>>. Acesso em 04 de mar. de 2014.

Foram selecionados sete arranjos, dos quais quatro deles estão presentes no CD *Bandeira do Divino* (2007), que foi o último trabalho de Gilson Peranzetta dedicado ao piano solo no período do início desta pesquisa:

Tabela 1 - Os 7 arranjos de Gilson Peranzetta selecionados para pesquisa

7 Arranjos selecionados	
Álbum/Show (ano, gravadora)	Arranjos/composições
<i>CD Bandeira do Divino</i> (2007, Delíra Música)	“Asa Branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) “Estamos Aí” (D. Ferreira, M. Einhorn e R. Werneck) “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan) “Obsession” (G. Peranzetta, D. Caymmi e T. Gilette)
Apresentação no “Programa do Jô” (2011)	“Bala com Bala” (João Bosco e Aldir Blanc),
<i>Livro CD Album Pitoresco Musical</i> (2014, Edições de Janeiro)	“Braz de Pina” (composição e arr. de G. Peranzetta)
<i>CD Repercutindo</i> (2015, Fina Flor), gravado em duo com o percussionista Amoy Ribas.	“Lá vai o cara” (composição e arr. de G. Peranzetta)

Neste último arranjo, “Lá Vai o Cara”, considerei que a atuação em duo de piano e percussão, não interfere na concepção geral do piano solo de Gilson Peranzetta, como ele mesmo me afirmou em entrevista (PERANZZETTA, 2016). Além disto, a composição “Lá vai o cara”, já esteve presente nos shows de Peranzetta, e era apresentada ao piano solo³.

No primeiro capítulo desta tese, são apresentadas questões conceituais sobre o arranjo e a sua produção na música popular. A noção de arranjo e os aspectos que integram a sua prática tem sido revistas, como pode ser verificado nos estudos de Aragão (2001), Lima (2003), Protásio (2005) e Nascimento (2010). Esta atividade ocupa um papel muito importante na música popular, geralmente toda composição neste âmbito inclui a elaboração de um arranjo (ARAGÃO, 2001). Na busca de adequar os conceitos de arranjo com a prática deste ofício na música popular, alguns pesquisadores desenvolveram ferramentas teóricas que

³ De acordo com as notícias de divulgação de shows disponíveis na internet (CORBETT, 2009): <https://www.baressp.com.br/noticias/e-hoje-gilson-peranzetta-entre-amigos-no-sesc-pinheiros-em-sao-paulo>

nos auxiliam na compreensão deste campo, como a dissertação de Aragão (2001), “Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)”, que propõe o conceito de original virtual, e a tese de Nascimento (2011), “Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e interpoética na música popular”, que dentre os vários conceitos desenvolvidos apresenta: enunciado simples, enunciado ampliado, arranjo inaugural, rede interpoética e *continuum* criativo.

No segundo capítulo, apresento um breve histórico do piano na música popular instrumental brasileira, desde os pianeiros, os primeiros representantes do piano solo neste âmbito, até a década de 1960, quando o piano se destaca nos trios instrumentais ao lado do contrabaixo e da bateria, e é impactado pelo jazz e pela bossa nova. As principais referências para explanação sobre os pianeiros foram: o livro de Rosa (2014), “Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana brasileira”; e o livro de Tinhorão (2005), “Música popular: os sons que vêm da rua”. Dentre as referências utilizadas para a construção do tópico “O piano nos anos de 1960: o jazz, a bossa nova e o samba jazz” foram centrais as seguintes teses: “Samba-jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf” (GOMES, 2010), e “O estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano entre 1964 e 1981 através de sua atuação nos piano-trios, como *sideman* e no duo Samambaia” (GOMES, 2017).

A partir da década de 1980, observa-se o crescimento de registros fonográficos voltados para o piano solo na música popular brasileira, devido ao crescimento do mercado independente (VICENTE, 2002, 90-134), como foi mencionado no início desta introdução. Para compreender o cenário desta produção, que incluiu Gilson Peranzetta, realizei um levantamento discográfico do piano solo na música popular instrumental brasileira entre 1980 e 2015, o qual é sucintamente relacionado com as transformações ocorridas na indústria fonográfica, e é apresentado no capítulo 3. Este levantamento foi realizado a partir de pesquisas nos sites de diversos pianistas, em lojas de discos virtuais e principalmente no site “Discos do Brasil”. A quantidade de álbuns encontrados me surpreendeu; foram 76 trabalhos (LPs e CDs), principalmente porque apenas um número restrito destas gravações se tornou mais conhecido. Neste capítulo também discorro sobre a formação e produção musical de Gilson Peranzetta, para isto me alicercei em diferentes entrevistas que ele concedeu, incluindo duas em que fui o entrevistador.

No capítulo 4, trato dos procedimentos composicionais nos arranjos de Gilson Peranzetta para piano solo. Inauguro esta seção apresentando as questões referentes as partituras que ele disponibilizou e o grau de predeterminação dos seus arranjos, ou seja, o

quanto o arranjo foi planejado antes da performance. Depois discorro sobre o seu processo criativo e em seguida explico de forma categorizada os procedimentos composicionais que identifiquei nos seus arranjos. Para realização desta etapa, o primeiro passo foi a transcrição e edição de seis dos sete arranjos selecionados, com uso dos programas *Transcribe* (versão 8.65.0) e *Finale* (versão 2014.5). A partitura do arranjo para música “Braz de Pina” (Gilson Peranzetta) presente no livro/CD *Album Pitoresco Musical* (ALZUGUIR, 2014), foi utilizada devido a grande proximidade com a gravação em áudio. A partir destes materiais foi feita a análise e o reconhecimento dos recursos utilizados por Gilson Peranzetta. Dentre as várias referências utilizadas nestas análises destaco as seguintes: Freitas (2010), Guest (2009 e 2010), Almada (2000), Sandroni (2001), Valério (2005), Levine (1989, 1995) e Baker (1998). Também realizei comparações entre o arranjo de Peranzetta e outros arranjos, porém sem a intenção de realizar uma análise estritamente comparativa. A ideia foi apenas referenciar minimamente um arranjo anterior ao do Peranzetta (original virtual ou arranjo inaugural, como será apresentado) para melhor compreensão do que ele desenvolveu, incluindo as interferências destes trabalhos precedentes. Neste sentido, os conceitos desenvolvidos por Nascimento (2005 e 2010), arranjo inaugural, rede interpoética e *continuum* criativo, foram fundamentais.

No quinto e último capítulo, elaborei um arranjo para piano solo sobre a composição “Triste” (Tom Jobim), a partir dos elementos composicionais de Peranzetta apresentados no capítulo 4. Nesta parte final da pesquisa, ocorreu a conversão de dados teóricos em processo criativo, onde convergiram todas as reflexões realizadas nos capítulos anteriores. Além disto, foi fundamental a performance de todos os arranjos analisados, o que colaborou na compreensão “tátil” dos procedimentos pianísticos utilizados, apesar de não estarem descritos de maneira direta no texto. Muitos elementos utilizados por Peranzetta aparecem no arranjo de forma sugestiva, não como colagens, pois apesar da possibilidade de soar “peranzzetístico”, não se trata de um “cover” estilístico, reiterando que o propósito é a produção autoral. Foi uma experiência interessante e provavelmente pode colaborar na produção de arranjos para piano solo de outros pianistas, bem como ampliar as ferramentas composicionais que podemos utilizar neste tipo de arranjo.

1. O ARRANJO

1.1. Questões sobre o conceito de arranjo

O termo “arranjo musical” apresenta vários significados e usos de acordo com seu contexto musical, social e histórico. Alguns autores já problematizaram este tema e apresentaram perspectivas interessantes, como Aragão (2001), Lima (2003), Protásio (2005) e Nascimento (2011). A partir destes estudos abordarei alguns aspectos sobre o termo “arranjo” e o seu processo de produção na música popular, os quais são fundamentais para compreensão dos arranjos para piano solo de Gilson Peranzetta.

A definição do termo “arranjo” nos diversos dicionários musicais não revelam totalmente o sentido prático deste ofício, ou ainda apresentam confusões sobre ele, como demonstram os estudos de Lima (2003) e Protásio (2005). Entre os problemas conceituais expostos por estes autores, destaco duas questões: a confusão entre arranjo e transcrição, e a proximidade entre a atividade do arranjador e a do compositor. Lima (2003) procura esclarecer a expressão transcrição musical a partir de duas definições:

“[...] a expressão transcrição musical é compreendida como o processo de modificação do meio fônico original de uma determinada composição, significando também a passagem de obras escritas em notações antigas para a notação moderna ou ainda, o registro, em notação musical, de obras ouvidas em discos ou em apresentações ao vivo” (LIMA, 2003, p.21)

A primeira definição de “transcrição” apresentada acima, “[...] o processo de modificação do meio fônico original de uma determinada composição [...]”, é realizada a partir da partitura original da composição. Trata-se de uma atividade usual na música erudita e a sua realização implica na manutenção da “essência” da obra, ou seja, não é o caso de um trabalho que envolve criação musical como no arranjo (LIMA, 2003, p.22; PROTÁSIO, 2005, p.68). A segunda abordagem do termo “transcrição” apresentada na citação anterior está mais ligada à música popular, que é a transcrição de uma obra musical a partir de um áudio gravado. Esta tarefa requer um bom desempenho auditivo para o reconhecimento dos elementos musicais, além do conhecimento necessário para adequação destes dados em grafia musical, a partitura. No decorrer desta tese utilizaremos o termo transcrição neste sentido.

A proximidade entre a atividade do arranjador e do compositor é outra questão apresentada por Lima (2003). De acordo com este autor, a única distinção entre estes ofícios, composição e arranjo, é o fato do compositor ser o responsável pela concepção ou *insight* inicial da obra, a partir da qual ela será desenvolvida (LIMA, 2003, p. 18). A visão do pesquisador Nascimento (2011) é muito parecida. O arranjador, de acordo com ele, precisa de conhecimentos composicionais para a realização do seu *metiê*, o que inclui atividades como desenvolvimento de melodias, texturas, harmonização, rearmonização e estruturas complementares. O maestro, pianista, compositor e arranjador Nelson Ayres também aproxima as atividades do arranjador com a do compositor:

Arranjo você é praticamente um co-compositor, ou seja, você interfere na música do cara, você bola uma introdução ou um contra-canto pra melodia, você tem um pouco mais de liberdade. Você só tem uma linha melódica e uma harmonia básica, em torno disso, você cria, você recompõe a musica. (BASTOS, 2010, p.225)

O músico, cujo trabalho é foco deste estudo, Gilson Peranzetta, reafirma a similaridade entre arranjar e compor:

Eu acho que os arranjadores deveriam participar da peça como co-autores em muitos, muitos casos. Porque o arranjador faz uma introdução, faz uma ponte, um final, rearmoniza... Eu tenho isso na minha cabeça: não adianta você tentar ser um grande arranjador sem ser compositor. Essas duas coisas têm que andar juntas. [...] às vezes, você tem que compor outra melodia – até várias melodias encadeadas entre si – e, você precisa ter algum conhecimento de composição para que isso realmente funcione. (GAROTTI JUNIOR, 2007, p.124)

Nesta pesquisa, o termo arranjo será apresentado como um processo criativo que possibilita um novo desfecho para uma obra pré-existente, com liberdade para alterar, adicionar ou suprimir elementos da mesma. Ou seja, totalmente em concordância com as perspectivas apresentadas acima, onde o arranjador se utiliza de ferramentas composicionais para realização do seu ofício.

1.2. O processo de produção dos arranjos na música popular

No final da década de 1920 e durante a década seguinte, ocorreram alguns fatos que

colaboraram na ampliação da indústria de discos no Brasil, como a chegada do sistema elétrico de gravação em 1927, a ampliação da concorrência no mercado nacional com a instalação de gravadoras internacionais entre 1928 e 1930 (como a Columbia, a RCA-Victor e Brunswick), e a partir de 1932 a rádio comercial. Neste contexto, a figura do arranjador ganha destaque no desenvolvimento da música popular urbana, e o seu êxito em rádios colaborava para a sua atuação na indústria fonográfica (VICENTE e MARCHI, 2014). A partir desta época, o arranjador torna-se imprescindível na produção da música popular urbana brasileira. (ARAGÃO, 2001, p.2).

Até meados dos anos de 1960, os arranjadores desempenhavam a sua função de maneira quase independente do compositor ou cantor. De acordo com Edu Lobo (1976), a partir da bossa nova alguns músicos começaram a realizar ou a participar efetivamente na elaboração dos arranjos, como Dori Caymmi, Theo de Barros, Marcos Valle e Milton Nascimento, pois “[...] não é como antigamente, em que o sujeito cantarolava a música, o maestro escrevia e depois ela era gravada no estúdio ” (LOBO, 1976, p.210). Esta afirmação sugere que até então os cantores e compositores de música popular não tinham liberdade ou conhecimento necessário para intervir na elaboração dos arranjos, uma questão que ultrapassa o escopo desta pesquisa.

Após esta breve apresentação histórica do arranjo na música popular brasileira vejamos algumas questões que constituem o seu processo de produção: a estruturação do arranjo, o trabalho coletivo, o arranjo “original” e as diferentes gravações como parâmetro para outros arranjos. As principais referências para estes aspectos foram a dissertação de Aragão (2001), “Pixinguinha e a gênese o arranjo musical brasileiro”, e a tese de Nascimento (2011), “Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular”. Estes pesquisadores desenvolveram conceitos como: “original virtual” (ARAGÃO, 2001), “enunciado simples”, “enunciado ampliado”, “arranjo inaugural”, “rede interpoética” e “*continuum* criativo” (NASCIMENTO, 2011).

Geralmente qualquer performance no campo da música popular inclui a existência de um arranjo, já “[...] que na maior parte das vezes o compositor não determina a priori (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução”. (ARAGÃO, 2001, p.18). Devido a esta especificidade, a composição em música popular “[...] permanece um tanto potencial, aberta a novos arremates”, os quais geralmente ficam a cargo do arranjador (NASCIMENTO, 2011, p.19). Lembrando ainda que ele contará com a contribuição dos músicos (instrumentistas ou cantores), cujo grau de interferência dependerá da concepção do arranjo. Aliás, é muito comum a elaboração de arranjos pensados especificamente para um determinado intérprete ou grupo musical, como citou Gilson Peranzetta em entrevista:

Eu vou escrevendo desta forma, pensando pra quem eu estou escrevendo. Eu acho que quanto mais você facilitar, não tirando a sua criatividade, tem um rendimento muito maior, no estúdio, ou mesmo ao vivo. Então é isto que o arranjador tem que pensar, não é olha como eu sou demais, quero ver você tocar isto aí que eu escrevi. É bobagem, não funciona. (PERANZZETTA, 2016)

O processo de produção da música popular é frequentemente coletivo. Se tomarmos a canção como exemplo, perceberemos que há diferentes passos até a gravação ou performance. Primeiro o artista compõe a canção, que será escrita em partitura por um músico (caso o compositor não tenha este conhecimento), instituindo o que Nascimento (2011) chamou de “enunciado simples”, ou seja, “[...] a extensão que vai do início da melodia até o ponto em que começaria tudo outra vez numa hipotética repetição da letra” (p.24), o que também é chamado de *chorus* no jazz. Depois é definido o “enunciado ampliado”, imaginado pelo compositor ou proposto pelo arranjador, que é o “enunciado simples” acrescido das “repetições integrais e/ou parciais, introdução e demais passagens complementares” (NASCIMENTO, 2011, p.24).

Na próxima etapa da produção de uma canção o arranjador elabora os detalhes musicais do “enunciado ampliado”. Depois ocorre a realização dos ensaios, a contribuição dos músicos (de acordo com o grau de liberdade proposto no arranjo) e finalmente acontece a gravação ou apenas a apresentação da obra.

O arranjo de uma canção pode ser tão marcante, a ponto de se tornar uma parte integrante da mesma, quase inseparável. Nestes casos, o músico Eduardo Souto Neto argumenta que “[...] o artista reproduz o que foi escrito até com outros instrumentos ou com a própria voz” (SÁ, s/d, p.82). Isto é bem claro na canção “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, com o arranjo de Radamés Gnattali. É muito comum quando ouvimos o início da letra “Brasil”, esperarmos o contracanto “tan-tan-tan, meu Brasil brasileiro, tan-tan-tan”. Na época (1939), muitas pessoas chegaram a pensar que o Radamés era o arranjador e também o compositor desta canção. (BARBOSA e DEVOS, 1984).

O arranjo também é muito importante no campo da música instrumental, no entanto, o seu processo de construção é mais direto, se comparado ao da canção. No caso das grandes formações instrumentais, como orquestras e *big bands*, os arranjos são elaborados pelo arranjador e tocado pelo grupo, que poderá contribuir dependendo da proposta do arranjo. Em grupos menores, é mais comum o arranjo coletivo, no qual todos os integrantes contribuem

diretamente no processo criativo, vejamos o caso do grupo Zimbo Trio na explicação do baterista Rubinho Barsoti:

[...] todo mundo participava no arranjo. Mas sempre tinha uma ideia de alguém. Vamos supor que a ideia fosse do Amilton, ou a ideia fosse do Luiz Chaves, a ideia do “Garota de Ipanema” foi minha, por exemplo, e com participação dos outros. Agora, um poderia estar fazendo 90% da ideia, outro poderia só por 2% e o outro por 8%, aí fazia os 100%. Agora, como, durante uma conversa “essa frase é legal, aquilo é legal”, e o negócio começa a ficar sem nome. Quer dizer, o negócio não fui eu, não foi o Luiz, num foi o Amilton. Um negócio feito no momento. Naturalmente quem tem mais possibilidade de conduzir essa ideia para formação de um arranjo de uma determinada música, é quem toca instrumento de melodia, harmonia e ritmo que é piano ou contrabaixo. (MACHADO, 2008, p.248 e 249)

Estas participações na produção coletiva, tanto na canção, quanto na música instrumental podem gerar uma espécie de coautoria, que pode ocorrer de várias formas, como por exemplo, através do arranjo, da interpretação de um cantor ou instrumentista, ou da atuação de um técnico de som. Trata-se de uma especificidade da música popular, que ao somar as diferentes contribuições criativas gera uma forma autoral em outro patamar, o que Nascimento (2011, p. 27) chama de “coletivo autoral”.

Outro aspecto interessante na dinâmica dos arranjos na música popular, é a questão do “original” (ARAGÃO, 2001). Segundo Aragão (2001, p.16), o compositor de música erudita geralmente tenta detalhar a partitura de sua composição o máximo possível para aproximar a execução do instrumentista às suas intenções. Neste caso, fica simples reconhecer a instância de representação do original neste âmbito: é a própria partitura, pois ela é o mais importante referencial de comunicação da música erudita. E quando se pretende realizar um arranjo de uma música erudita, o principal referencial é a partitura desta peça, e a realização de um arranjo sobre ela também gera outra partitura.

Na música popular, a questão dos elementos “originais” de uma peça não é tão relevante devido ao menor compromisso formal em relação aos mesmos, o que colabora para ausência de uma definição clara dos elementos que constituem o “original” (ARAGÃO, 2001, p.17). Para fins legais padronizou-se como o original a partitura com melodia e letra. No entanto, poderíamos considerar a partitura simplificada ao molde jazzístico, melodia e harmonia cifrada da música, como original. Ainda temos as partituras mais detalhadas que se aproximam da música clássica, como por exemplo uma peça de Ernesto Nazareth. Em outros casos a partitura não possui nenhum valor de representação de uma peça popular, e ainda existe a questão das gravações, podendo-se eleger uma como representação do “original”. Levantadas estas

questões, Aragão (2001) entende que não existe um “original” em música popular da mesma forma que na música clássica, onde a partitura cumpre este papel, mas apenas o “original virtual” e a “instância de representação do arranjo original”.

Segundo Nascimento (2011), o primeiro arranjo para uma composição tem um grande poder de interferência em sua totalidade poética, e após sua divulgação se torna o que ele nomeou de “arranjo inaugural”. O autor optou por este termo no lugar de arranjo original, na tentativa de desvincular a primazia deste processo criativo do mito autoral romântico⁴; também adotarei este termo para a presente pesquisa. O primeiro arranjador tem maior liberdade para criar uma sonoridade geral para a composição, pois a partir do segundo arranjo esta abertura diminui, visto que as novas propostas têm o primeiro arranjo como referência, e serão comparadas a ele. Além disto, o segundo arranjador irá apreciar o “arranjo inaugural” com uma perspectiva mais voltada para o intérprete do que para o compositor.

Os novos arranjos sobre uma determinada composição poderão criar ou evidenciar outras possibilidades expressivas. Este acúmulo de novos arranjos e interpretações para uma mesma obra é algo muito comum na música popular, além do trabalho coletivo citado anteriormente. Nesta perspectiva, Nascimento (2011) propõe a expressão “rede interpoética”, a qual “[...] constitui-se de toda concriação que há em torno de uma canção ou tema instrumental, da criação coletiva em um fonograma ao coletivo de fonogramas da obra que pode surgir no tempo” (2011, p.30). Então, no contexto desta rede um arranjo posterior ao inaugural pode ganhar o reconhecimento em um determinado meio artístico, a ponto de se tornar uma referência até mais importante. De qualquer forma, o “arranjo inaugural” geralmente é o ponto de partida para o estabelecimento da “rede interpoética”. Nascimento (2004) faz uma observação importante sobre esta rede, onde destaca os elementos de permanências e diferenças em cada novo registro de uma mesma composição:

Os elementos que aparecem reiterados em grande parte das interpretações vêm indicar que nas permanências, ou seja, a porção compartilhada, intersubjetiva, orientada num sentido que cria uma série de expectativas passíveis de realização, a própria obra se firma como objeto cada vez mais nítido. Nas diferenças, que são a porção desconhecida ou não prevista, mas que, livremente se atualizam, sutis ou ousadas, o artista é que parece firmar-se, numa postura interessante, provocativa, jogando com propriedade o jogo dos pretendentes a figurarem no seleto grupo de reconhecido êxito artístico em dada paisagem cultural. (NASCIMENTO, 2004, p.6)

⁴ A partir do século XIX, surge a noção romântica do compositor, cuja ênfase é na obra gerada do seu “(...) profundo universo interno” (NASCIMENTO, 2011, p.13). O compositor se torna o centro da experiência musical, enquanto os intérpretes deveriam expressar adequadamente a sua concepção da obra, surgia o mito autoral.

A cada regravação o intérprete e o arranjador definem se irão manter a visão “original” da obra (e em que nível), ou se optarão por um distanciamento dela. Neste sentido, Nascimento (2005) também apresenta o conceito de “*continuum* criativo”. Este termo se refere a uma retomada das ideias criativas de uma composição, arranjo ou interpretação, a qual é desenvolvida e intensificada, levada mais adiante em uma nova gravação.

Outro aspecto na produção da música popular são os diferentes graus de predeterminação de um arranjo. A partir da concepção jazzística, Aragão (2001) apresenta três formas que também podem ser aplicadas na música popular brasileira, guardando-se as devidas proporções de liberdade que cada uma destas culturas musicais utiliza. Trata-se dos arranjos totalmente “fechados”, os arranjos totalmente “abertos” e os arranjos parcialmente predefinidos. Os arranjos totalmente “fechados” geralmente são escritos e predeterminam os elementos a serem executados pelo intérprete, aproximando-se do universo da música erudita. Os arranjos totalmente “abertos” referem-se ao trabalho do intérprete/arranjador momentâneo, que estrutura o material “original” de forma totalmente improvisada, conhecido no jazz como *one-time arrangements*. Já os arranjos parcialmente pré-definidos são chamados no jazz de *head-arrangements*, geralmente são elaborados coletivamente e não são escritos, sendo memorizados e/ou apenas parcialmente notados.

Como foram apresentadas várias questões importantes neste tópico, se torna interessante reiterá-las brevemente. Vimos que o arranjo apresenta grande similaridade com a composição, e na música popular sua presença é imprescindível, principalmente com o advento da indústria fonográfica, a ponto de se confundir composição e arranjo. Em relação ao aspecto de representação do original, temos na música erudita a partitura, e na música popular apenas o “original virtual” e a “instância de representação do arranjo original”. Além destas questões, a música popular também apresenta em diferentes níveis: arranjos coletivos, e arranjos com diferentes graus de predeterminação.

No decorrer desta pesquisa, utilizarei alguns conceitos mencionados neste item, entre eles o “arranjo inaugural” (NASCIMENTO, 2011), para se referir ao primeiro arranjo de uma composição, e a “rede interpoética” (NASCIMENTO, 2011), que é o conjunto de interpretações e arranjos de uma mesma composição realizados após o “arranjo inaugural”. E em relação ao grau de predeterminação adotarei a perspectiva de Aragão (2001), que baseado na concepção jazzística apresentada três possibilidades: o arranjo “fechado” (escrito), o arranjo aberto (improvisado) e o arranjo parcialmente pré-determinado (parcialmente escrito ou memorizado).

1.3. O arranjo para piano solo na música popular brasileira

O arranjo para um instrumento solo geralmente é desenvolvido individualmente, neste caso não conta com a contribuição coletiva exposta no tópico anterior, no entanto, os outros aspectos gerais do arranjo no contexto da música popular também são recorrentes nos trabalhos para piano solo, incluindo a “rede interpoética” e o grau de predeterminação dos arranjos.

O piano apresenta uma produção musical imensa, provavelmente o instrumento para o qual mais se escreveu na história da música. Nele converge uma vasta produção de tradição escrita, principalmente no âmbito da música erudita, quanto um amplo material de tradição oral-auditiva da música popular, que no decorrer da história foi influenciado pela música erudita e também a influenciou.

Quando se fala em um arranjo para piano solo, logo surge a ideia de algo escrito em partitura, afinal se trata de um instrumento que está intimamente ligado a esta tradição. O piano teve uma participação crucial no desenvolvimento do mercado de partituras e na propagação de repertórios diversos (LEME, 2005). No entanto, Hobsbawm (2008, p.182) afirma que a questão da escrita musical não interessa aos ouvintes de jazz. Se uma performance foi realizada a partir de uma partitura, isto dificilmente será identificado auditivamente pelo público, a não ser que ele seja informado previamente. Isto ocorre de forma semelhante na música popular brasileira.

Na verdade, a questão oral-aural é muito importante na performance criativa de música popular, como diz o pianista Leandro Braga: “Isso é verdade, em parte é inegável o fascínio que certos músicos determinam com sua criatividade. Mas existe um embasamento que vai suportar essas ousadias e experimentações. Existe uma cultura oral, maravilhosa, antiga, que dá sustentação a isso tudo” (MARANESI, 2013, p.6)

Devido a esta “cultura oral”, dificilmente os arranjos dos pianistas brasileiros profissionais são encontrados em partituras, sobretudo aquelas que correspondam a uma performance gravada destes músicos. No entanto, isto não quer dizer que os pianistas de música popular não escrevem o que vão tocar; talvez eles grafem na partitura e não divulguem este material, ou apenas memorizem seus arranjos, ou realizem variações sobre ideias pré-estudadas. Abordarei alguns casos sobre este assunto no capítulo 3, e especificamente sobre Gilson Peranzetta no capítulo 4.

2. O PIANO NA POPULAR INSTRUMENTAL BRASILEIRA

2.1. Os pianeiros

Os pianeiros talvez sejam as referências mais antigas de piano solo na música popular brasileira. Eles atuaram entre o final do século XIX e início do século XX, e desenvolveram uma tradição pianística praticada e revisitada até os dias atuais. Na verdade, estes músicos foram importantes no desenvolvimento do chamado “piano brasileiro”, tanto no âmbito da música erudita, quanto da música popular (ALMEIDA, 1999). As obras destes músicos também aparecem no repertório de Gilson Peranzetta, sendo o pianista/pianeiro Ernesto Nazareth uma de suas referências musicais (ALZUGUIR, 2014). Antes de abordar o assunto, os pianeiros, apresentarei um breve histórico do estabelecimento da cultura pianística no Brasil, algo relevante para melhor compreensão das perspectivas sociais e culturais em torno da atuação destes instrumentistas.

Até a metade do século XIX, o piano ainda era privilégio de alguns grupos economicamente favorecidos, mas já estava presente em diferentes regiões do Brasil, como Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A presença do piano em uma casa representava ascensão social, melhor educação e maior proximidade com o modelo almejado, o europeu. (REZENDE, 1970, p.10). Este instrumento desempenhava várias funções na vida social brasileira:

Foi sinal de cultura e ornamento de salão; confidente e passatempo; prenda doméstica e dote de casamento; vaidade aristocrática e pasmo caipira; empate de capital e fonte de renda; agente terapêutico e tormento dos neurastênicos [...] (REZENDE, 1970, p.10)

Após a chegada de D. João VI ao país, em 1808, ocorreu um fato imprescindível para a posterior democratização do piano: a abertura dos portos e os tratados de comércio assinados com a Inglaterra. De acordo com Rezende (1970), isto possibilitou a “[...] entrada maciça de pianos no Brasil” (p.14). Aliado a este fato, ocorreu por volta de 1850, o auge da produção do café na região do Vale do Paraíba, o que possibilitou o maior acesso ao piano, inicialmente à elite e posteriormente a outras “classes”, como comerciantes e profissionais liberais. A maior procura pelo instrumento gerou um mercado de usados, tornando-o mais acessível (TINHORÃO, 2005, p.196).

Desde a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, as atividades culturais na

cidade e no país foram intensificadas. Gradativamente, a cultura pianística europeia se estabeleceu no Brasil, algumas atividades fundamentais neste processo ocorreram a partir da década de 1840, como a criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1841); o entusiasmo gerado pelos recitais de pianistas estrangeiros, como do suíço Sigismund Thalberg (1812-1871) em 1855 e do norte americano Louis Moreau Gottschalk em 1869 (REZENDE, 1970, p.29); as apresentações promovidas pelas sociedades musicais, como o Clube Mozart (criado em 1867) e a chegada dos professores e pianistas “fundadores da virtuosidade nacional”, Artur Napoleão (1843-1925) no Rio de Janeiro (1866) e Luigi Chiaffarelli (1856-1923) em São Paulo (1883) (ANDRADE, 1967).

No ano de 1906, surge outra instituição musical de suma importância, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Se considerarmos que os pianos chegaram ao Brasil por volta de 1808, junto com a corte portuguesa, percebe-se que em aproximadamente um século, a cultura pianística no país já se encontrava em uma fase mais consistente. Entre o final do século XIX e início do século XX, Ernesto Nazareth já havia composto obras muito representativas para a música nacional, como “Brejeiro” (1893) e “Odeon” (1910), e por volta de 1910, as pianistas brasileiras de concerto, Magdalena Tagliaferro (1893-1986) e Guiomar Novaes (1894-1979) já eram destaque na Europa.

Retomando a questão da democratização do piano, o pesquisador José Ramos Tinhorão (2005), estabeleceu o ano 1856 como marco inicial da história do piano popular no Brasil (p.196-197). Justamente por ser o ano em que o poeta Araújo Porto Alegre nomeia o Rio de Janeiro de “cidade dos pianos”, devido à forte atividade e sonoridade pianística presente naquele ambiente. O instrumento que antes era prestígio das famílias ricas, agora podia ser encontrado nos mais diversos locais e direcionado a um público diferente. Segundo Rosa (2014), este momento é marcado por uma significativa mudança do repertório para piano: “(...) de músicas símbolo da cultura europeia, como a ópera, ainda que em reduções para piano, para outra de caráter nacional, geralmente dançante” (p.33).

Neste contexto, o piano começa a integrar os grupos de choro, e surge a figura do pianista. Este profissional surgiu para “satisfazer a demanda crescente dos urbanitas por entretenimento”, e a palavra pianista refere-se a este ofício (ROSA, 2014, p.57). Os pianistas atuavam intensamente nas mais diversas ocasiões e locais urbanos na segunda metade do século XIX e início do século XX, como bailes, festas, casas de música (interpretação de peças para vendas de partituras) e instrumentos, restaurantes, salas de cinema, teatro de revista e outros (ROSA, 2014, p.22 e 23).

De acordo com Rosa (2014, p.44 e 45) a utilização do sufixo – eiro, na palavra

pianeiro, está relacionada com conotações pejorativas, assim como a palavra “trambiqueiro”, ou profissões pouco valorizadas, como “sorveteiro”. Segundo este autor as características que envolvem esta prática pianística eram vistas de duas formas: uma positiva, que incluía a intuição, o senso rítmico brasileiro e a improvisação; outra negativa, representada pela falta de conhecimento teórico e técnico, aquele que só toca de ouvido. Rosa (2014, p.49) defende a tese de que o uso do termo pianeiro não era corrente na época em que as atividades destes instrumentistas eram intensas, principalmente no início do século XX; de acordo com os levantamentos realizados em sua pesquisa o termo só começa a ser utilizado com frequência a partir da década de 1940.

O compositor Brasília Itiberê (1896-1967) realizou uma conferência intitulada “Ernesto Nazareth na música brasileira”, que ocorreu na Universidade do Distrito Federal, atual Universidade do Rio de Janeiro, no ano de 1939. Na citação a seguir, Itiberê realça os aspectos positivos dos pianeiros:

Pois na técnica pianística de Nazareth, e no seu processo de composição, a gente encontra a influência desses elementos: o dengo, a macieza, o espírito frajola, o humor e a graça ágil desses maestros populares, que fizeram o encanto dos salões cariocas no começo deste século [referindo-se ao século XX]. Porque eles eram assim macios, dengosos, incapazes de violentar o piano. E por isso conquistavam admirações, tinham fãs, despertavam paixões ferozes - iguais em intensidade às que hoje despertam os astros do cinema ou os cracks do futebol. (ITIBERÊ, 1946, p.312)

A partir deste evento a dimensão semântica positiva do termo pianeiro foi ampliada, pois Itiberê destaca a habilidade dos pianeiros ao utilizar expressões como “maestros populares” e “cracks de futebol”, figuras especializadas em seu ofício, com profundo conhecimento da sua atividade (ROSA, 2014, p.50 e 51).

Os locais destinados à atuação dos pianeiros eram os ambientes do cotidiano, como bares e restaurantes, onde a música era apenas mais uma das várias atividades que ocorriam simultaneamente (ROSA, 2014). Ou seja, a música não era o foco principal, as pessoas estavam nestes locais para comer, beber e conversar ao som de uma música “leve”. Já o local destinado ao pianista eram os teatros, onde o foco é apreciar a música e as habilidades do instrumentista. Rosa (2014) também ressalta que “alguém pode ser somente um pianeiro ou somente um pianista, mas, também, pode ser os dois: pianeiro e pianista” (p.59).

Na realidade, a qualidade do trabalho destes instrumentistas não estava necessariamente restrita aos rótulos de pianeiro ou pianista, música ligeira e música séria. Neste sentido Rosa (2014) cita Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, que possuíam um amplo

domínio de repertório entre estas duas práticas, algo singular para época inicial dos pianeiros (TINHORÃO, 2005, p.197 e 198). De acordo com Tinhorão (2005), nos anos finais do século XIX surgem os pianeiros “definitivamente autodidatas” (p.197 e 198).

Voltando à questão do pianeiro, é importante ressaltar que era uma opção de trabalho não só para os pianistas autodidatas ou semi autodidatas, como enfatiza Tinhorão (2005), mas também para os pianistas de concerto que estavam em dificuldades financeiras. A pesquisadora Travassos (2000), cita importantes pianistas e compositores brasileiros da música de concerto que atuaram como pianeiros ou compuseram músicas populares, como Francisco Mignone (1897-1986), Luciano Gallet e Guerra-Peixe (1914-1993). No entanto, no século XIX e início do XX, compor e tocar música popular ou música do “povo”, era equivalente a fazer música de péssima qualidade. Afinal, as referências eram os padrões culturais europeus, então, qualquer referência ao nativo ou escravos era repudiada pela elite e pelos músicos de concerto (NAVES, 2012, p.33-37).

Muitos pianeiros eram de classes sociais menos abastadas, no entanto, adequavam o seu repertório quando tocavam em espaços da elite (ROSA, 2014, p.119). O repertório tocado ao piano entre o final do século XIX e início do século XX era muito eclético, incluindo valsas, polcas, mazurcas, *schottische*, tangos, óperas, operetas, maxixes e a música de concerto europeia. Parte deste repertório era comum à vários ambientes sociais, como algumas danças de salão, e outra parte era mais restrita ou aceita apenas por determinados grupos (SEVERIANO, 2008). Um exemplo desta distinção sociocultural estava na presença da música de concerto nos ambientes da elite e os maxixes melhor recebidos nas outras classes. No entanto, o maxixe também aparecia disfarçado de polca-lundu ou tango nos salões da elite. Afinal, os pianeiros desempenhavam um papel de intermediários culturais entre diferentes classes sociais (ROSA, 2014, p.70).

Entre o final do século XIX e início do século XX, o piano era praticamente o rádio da época, era através dele que se ouviam as novidades, e em muitos casos provavelmente através da interpretação de uma partitura. Então, os diferentes instrumentistas que tocavam de “ouvido” aprendiam as novidades musicais a partir da apreciação de interpretações pianísticas, e neste processo de transcrição alteravam o que ouviam, ou abrasilravam. Como explica Diniz (1991):

Ora, as edições musicais que o mercado oferecia privilegiavam o piano - instrumento mais nobre - e eram a ele destinadas. É fácil entender que o músico popular, executante “de ouvido”, ao fazer o transporte da melodia para o seu instrumento obtivesse um resultado diferente. Em geral mestiço, ele tendia a registrar e executar a

música europeia utilizando-se do seu repertório cultural e este incluía a herança africana da cadência sincopada do batuque. E assim ele respeitava a melodia, mas compreendia o ritmo de uma forma especial executando-a com espontaneidade; estava criado algo original. Mesmo quando retornava ao piano já estava modificada. A interferência operada na estrutura da música mostra-se irresistível. (DINIZ,1991, p. 91.)

Neste caso, se depreende que aqueles pianeiros que tocavam de ouvido adequavam seu arranjo ao que conseguiam perceber na apreciação musical de uma peça. Tal fato, me leva a acreditar que muitos elementos desenvolvidos pelos pianeiros se perderam, pois, ocorreram poucos registros sonoros, como afirma Tinhorão (2005, p.169). Sabe-se que a partitura é apenas um registro gráfico limitado, assim os aspectos interpretativos, a improvisação e os arranjos ligados à atividade dos pianeiros ficam na perspectiva da imaginação, ou seguem parcialmente presentes através da tradição oral e aural. Apesar, de termos acesso a algumas gravações, como a de Ernesto Nazareth tocando suas composições “Turuna” e “Nenê”, em 1930 (No disco *Os Pianeiros*), é muito pouco, se comparada a diversidade de pianeiros que existiram. E no caso específico de Nazareth, ele apresenta uma forte influência da música erudita, e talvez foi um dos poucos pianeiros que realmente tocavam como escreviam.

Tinhorão (2005) e Rosa (2014) mencionam o nome vários pianeiros, no entanto, citarei apenas alguns deles: Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934), Aurélio Cavalcanti (1874-1915), Menezes Filho (1893-1935), Eduardo Souto (1882-1942), José Barbosa da Silva, o Sinhô (1888-1930), Henrique Vogeler (1888-1944), José Francisco de Freitas (1897-1956), o Freitinhas, Augusto Vasseur (1899-1969), Ary Barroso (1903-1964), Romualdo Peixoto, o Nonô (1901-1954), Osvaldo Chaves Ribeiro, o Gadé (1904-1969), Amélia Brandão Néri, a Tia Amélia (1897-1983), Nelson Ferreira (1902-1976), Lourenço Fonseca Barbosa, o Capiba (1904-1997), Marcelo Tupinambá (pseudônimo de Fernando Lobo, 1889-1953), Zequinha de Abreu (1880-1935), Aloysio de Alencar Pinto (1912-2007), Carolina Cardoso de Menezes (1916-1999), Bené Nunes (1920-1997) e Custódio Mesquita (1909-1945).

Com o advento das novas tecnologias no decorrer da história da música brasileira, como o fonógrafo, a gravação elétrica, o cinema falado, as rádios e posteriormente a TV, foram ocorrendo modificações e adaptações na atividade do pianeiro. Os novos campos de trabalho para estes músicos eram: intérpretes em gravações ou transmissões ao vivo, acompanhador de cantores, arranjador, compositor de trilhas sonoras, maestro de orquestras, ator e diretor (ROSA, 2014).

Durante o período de consolidação e apogeu do rádio, meados de 1930 e 1940, aparecem em cena pianeiros que além de intérpretes, também passaram a atuar como

arranjadores e integrantes de orquestras, dentre eles: Lyrio Panicali (1906-1984), Osvaldo Gogliano, o Vadico (1910-1962), Leo Peracchi (1911-1993), Gabriel Migliori (1908-1975), Lindolfo Gaya (1921-1987), Radamés Gnattali (1906-1988), Hervê Cordovil (1914-1979), Waldir Calmon (1919-1982) e Elpídio Salles Pessoa, o Fat's Elpídio (1913-). (TINHORÃO, 2005).

As rádios eram um novo espaço de profissionalização do pianista, e a sua atividade como instrumentista incluía tanto o trabalho com leitura de partituras quanto a performance auditiva e a leitura de cifras. De acordo com Faria (2007), o sistema de cifras americano (*chord symbols*) provavelmente foi introduzido no Brasil na década de 1930, pelo pianista, compositor e arranjador Radamés Gnattali. Isto diminuía o tempo de preparação das partituras, pois neste período o trabalho do arranjador e dos músicos nas rádios eram muito intensos. No entanto, a tradição do piano de “ouvido” seguia sendo praticada, inclusive nas rádios, um exemplo disto é a atuação do pianista e arranjador Cyro Pereira, que em 1950 “(...) passou a integrar o regional da emissora de rádio Record, no qual se tocava “de ouvido”. (NASCIMENTO, 2011, p.63).

Desde a década de 1920, muitos pianistas que até então se dedicavam principalmente à música instrumental, também começaram a compor marchinhas e sambas-amaxixados com letras. Entre os pianistas, destaca-se Sinhô, Augusto Vasseur, Eduardo Souto, Careca e Freitinhas (ROSA, 2014). Afinal, gradativamente o campo de produção da canção ultrapassou o da música instrumental. Então por volta da década de 1950, surge a era dos “pianistas” cantores, como Dick Farney e Johnny Alf e Tom Jobim (ROSA, 2014). Geralmente a figura do pianista está atrelada ao final do século XIX e início do século XX, no entanto, o pesquisador Robervaldo Rosa (2014) utilizou o termo pianista para se referir ao ofício do pianista de música popular, entendendo que o trabalho do pianista foi se reconfigurando em cada momento histórico, e ainda ressoa na atualidade (p.15-20).

No aspecto do piano solo, percebe-se que a produção dos pianistas foi mais enfática antes da consolidação do rádio. Também é importante lembrar que até este período, a principal forma de difusão das novidades musicais ocorria pela interpretação de partituras para piano solo ou para voz/instrumento melódico e piano. Ou seja, a chegada de um novo formato de difusão musical, o rádio, diminuiu a produção do piano solo dos pianistas (ALMEIDA, 1999, p.72 e 73).

Apesar do advento dos meios de gravação, a produção dos primeiros representantes do piano solo na música popular brasileira, os pianistas, demorou para chegar ao disco. Segundo Tinhorão (2005, p. 169) poucos pianistas populares conseguiram gravar como solistas antes de nomes como Nonô, Gadé e Carolina de Menezes. No LP *Os Pianistas* lançado em

1986, se encontra algumas gravações de piano solo da década de 1930, no entanto, não é objetivo deste trabalho realizar um levantamento das primeiras gravações. Uma retomada representativa do piano solo na música popular brasileira só ocorrerá por volta da década de 1980, como será apresentada no capítulo 3.

2.2. O piano nos anos de 1960: o jazz, a bossa nova e o samba jazz

Entre o final da década de 1950 e durante a década de 1960, o piano na música popular brasileira aparece frequentemente acompanhando uma voz, ou atuando em conjunto instrumental ao lado do contrabaixo e da bateria. A priori, este tópico parece se afastar da temática piano solo, no entanto, este foi um momento muito importante na profissionalização do pianista popular, assim como na aquisição de conhecimentos essenciais para o piano solo, entre eles os *voicings*⁵ e a improvisação com influência do jazz.

O desenvolvimento dos meios de gravação e comunicação até a metade do século XX, possibilitaram um maior contato do Brasil com a produção cultural de outros países, destacando-se os Estados Unidos. Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), ocorreu uma grande ampliação de comércio com este país. Neste período, a presença da cultura americana no Brasil ocorria de diversas formas, como por meio dos filmes, das publicações e dos discos. Conseqüentemente, o maior acesso a estes bens influenciou o consumidor e o produtor brasileiro, incluindo os músicos (ZAN, 1997, p.103). Neste contexto, o jazz alcançou um lugar de destaque por volta dos anos de 1950, sobretudo no cenário carioca, onde aumentavam as “jam sessions”, festivais e concertos de jazz (SARAIVA, 2007, p.35).

No final da década de 1940 e início da década seguinte, o cantor e pianista Dick Farney ganhou grande destaque com seu estilo baseado no jazz, influenciado por músicos como Frank Sinatra, Nat King Cole Trio e Bing Crosby. Em 1949, surgiu o *Sinatra-Farney Fan Club (SFFC)*, que proporcionou um ambiente de contato com jazz para alguns músicos brasileiros, entre eles Johnny Alf, João Donato, Paulo Moura, Nora Ney e o próprio Dick Farney (BITTENCOURT, 2006). Bittencourt (2006) apresenta algumas características importantes do *Sinatra-Farney Fan Club*:

Sob a égide da devoção a Frank Sinatra e - sua versão brasileira - Dick Farney (com

⁵ Termo utilizado no jazz para se referir a sonoridade específica de um acorde, o que depende da forma com que as suas notas são distribuídas (KERNFELD, 2002, v.3, p.855). No Brasil este termo também é conhecido como “aberturas”.

grande dose de Bing Crosby, contudo), o clube realizava sessões para apreciar novidades lançadas, orquestrações, solos de jazz etc., além de apresentar filmes, pequenos shows e outras atividades ligadas á estética musical americana. (BITTENCOURT ,2006, p.10)

Na década de 1950, se destacou uma figura importante na adequação do jazz a música brasileira, o pianista e cantor Johnny Alf. Ele realizou algo diferente de outros músicos aficionados pelo jazz, como explica Bittencourt:

A estética americana passa cada vez mais a não estar presente só na interpretação adaptada ao repertório brasileiro - constante nos arranjos vocais de *Os Cariocas*, por exemplo - e nas atitudes - tal como o glamour e a sofisticação de Dick Farney. Passa a ser percebida também em novas músicas, compostas a partir de todo o arsenal harmônico, melódico e instrumental advindo do jazz, adaptadas ao nosso ritmo, língua e assunto. (BITTENCOURT ,2006, p.18).

Muitos músicos gostavam de assistir às apresentações de Johnny Alf, entre eles Roberto Menescal, Luiz Eça, Carlos Lyra, Silvinha Telles, Maurício Einhorn, Durval Ferreira e Tom Jobim (RODRIGUES, 2012, p.35). Entre os recursos explorados por ele estavam os acordes com acréscimos de tensões, uma forma acompanhamento pianístico mais livre e a ornamentação vocal influenciada pelo jazz⁶. (BITTENCOURT, 2006).

Johnny Alf estava entre os precursores de um tipo de música que tardiamente seria nomeado como sambajazz. Alguns discos da década de 1950 prenunciam sonoridades que fariam parte do sambajazz dos anos de 1960, no campo da música instrumental se destacam três discos: o primeiro de 1953, que utilizou uma pequena formação instrumental jazzística, piano, guitarra e contrabaixo, trio formado por Johnny Alf⁷ (piano), Vidal (contrabaixo) e Garoto⁸ (violão); o segundo é o *LP Uma noite no Plaza* de 1955 (Discos Rádio), do trio formado por Luiz Eça (piano), Eduardo Lincoln (contrabaixo) e Paulo Ney (guitarra), além da participação de um baterista em algumas músicas, cujo nome não aparece no encarte; e o disco

⁶ Maiores informações sobre as características musicais de Johnny Alf podem ser encontradas na dissertação de Alexis da Silveira Bittencourt (2006), “A Guitarra Trio inspirada em Johnny Alf e João Donato”.

⁷ Este foi o primeiro disco de Johnny Alf, e a formação em trio de piano, contrabaixo e violão foi sugerida pelo produtor Ramalho Neto, baseando-se no trio de Nat King Cole (piano-contrabaixo e guitarra) (BITTENCOURT, 2006, p.13).

⁸ De acordo com Rodrigues (2012), o pesquisador Jorge Carvalho de Mello descobriu que foi outro violonista quem realizou esta gravação com Johnny Alf, chamado de Kid: “Ouvi essas gravações inúmeras vezes, sem reconhecer naquele violão a sonoridade característica de Garoto, e confesso que fiquei incomodado com isso. Senti um grande alívio quando, no setor de micro-imagens da Biblioteca Nacional, encontrei na revista Carioca, edição de julho de 1953, o seguinte informe assinado por Daniel Taylor: ... a Sinter acaba de contratar Alf, uma grande revelação como pianista e compositor. Seu trio está formado de piano (Alf), Kid (violão) e Vidal (contrabaixo)”. (RODRIGUES, 2012, p.32).

Dick Farney Trio de 1956, com Dinarte Rodrigues Filho (guitarra) e Eduardo Lincoln (contrabaixo). Outro disco interessante foi gravado na formação instrumental de piano, contrabaixo e bateria, também usual no jazz e que seria muito recorrente nos grupos brasileiros da década seguinte: o *LP Um Piano na Madrugada* do pianista Luiz Eça, gravado em 1955 com Eduardo Lincoln (contrabaixo) e Juquinha (bateria).

Durante o governo nacional-desenvolvimentista de JK (1956-1960), surgiu a bossa nova (1958) com influências do jazz e da música erudita, estabelecendo um repertório que seria fundamental para a música instrumental brasileira com influência jazzística. Segundo Napolitano (2001), a bossa nova não pode ser vista apenas como reflexo do desenvolvimento capitalista deste período, mas também “[...] a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava atualizar o Brasil como nação perante a cultura ocidental”. (p.21).

A ideia de “modernidade” que foi dada à bossa nova inclui elementos musicais menos frequentes em gêneros anteriores como o samba e o choro, entre eles o canto coloquial, o acompanhamento rítmico de violão desenvolvido por João Gilberto, as harmonias mais complexas, o clima camerístico (SANTOS, 2006, p.110), e as letras mais “leves”, simbolizadas na temática “amor, sorriso e flor” (CAMPOS, 1978, p.87). No entanto, Santos (2006) esclarece que estes recursos já apareciam isoladamente anos antes da bossa nova, no trabalho de músicos como Noel Rosa, Laurindo de Almeida, Garoto, Custódio Mesquita e Mário Reis. Também é importante destacar o trabalho de outros músicos que foram citados anteriormente, como Dick Farney, Johnny Alf e Luiz Eça.

O surgimento da bossa nova e a reorganização do mercado musical, entre o final da década de 1950 e início dos anos de 1960, foram fundamentais para o crescente aumento do consumo musical no decorrer da década de 1960, fato de suma importância para as expressões musicais que se desenvolveriam neste período, incluindo a institucionalização da MPB⁹. Nesse sentido, Napolitano (2001) apresenta alguns aspectos advindos com a bossa nova, que foram o “[...] prenúncio de elementos da revolução musical dos anos 60[...]” (p.29): novo mercado para músicos e principalmente compositores (importância e reconhecimento do público, maior autonomia de criação), o que foi consolidado nos festivais dos anos de 1960 (compositor + performance); o *long play* (LP, predominante veículo fonográfico); a consolidação do jovem

⁹ Pode-se dizer que a MPB surge inicialmente da mistura de elementos da bossa nova com outros gêneros e, posteriormente, agrega estilos/gêneros com aspectos musicais com poucas ou nenhuma ligação com a bossa nova. Na verdade, “[...] seria temerário tentar delimitar ‘esteticamente’ as características da MPB, pois sua instituição se deu muito mais nos planos sociológico e ideológico” (NAPOLITANO, 2001, p.13).

público intelectual de classe média e a potencialização da reflexão acerca dos processos do cantar e da canção. Com a profissionalização da performance para grandes públicos (grandes shows, auditórios e principalmente programas de TV), ocorreu um rompimento com a contida performance camerística inicial da bossa nova.

Nos anos de 1960, a música instrumental brasileira, sobretudo a bossa nova instrumental e o sambajazz, também conseguem um interessante espaço no mercado, tanto em ambientes com música ao vivo, quanto em discos. Parte desta produção foi relançada em CDs, por volta dos anos de 2001, como apresenta Saraiva (2007, p.8-18). De acordo com Bahiana (2005), o cenário desta música instrumental decresce no início da década de 1970, devido ao menor interesse do consumidor e da indústria fonográfica (p.77). Fato confirmado de forma indireta por Dias (2000), ao informar que neste período a indústria fonográfica passava a investir em artistas mais estáveis, com vendas de discos garantidas por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades (p.78). Segundo Bahiana (2005), este nicho de música instrumental apresenta uma retomada progressiva por volta da segunda metade da década de 1970 (p.82). No entanto, Muller (2005) pondera esta informação: “mesmo havendo um significativo acréscimo nos lançamentos de discos de música instrumental no período, o segmento continua a representar uma fatia bastante singela do mercado” (p.48).

Voltando a questão do sambajazz na década de 1960, é importante salientar que o surgimento da bossa nova proporcionou um novo repertório para os músicos envolvidos com este tipo de música. De acordo com Gomes (2010), as composições bossa novistas eram propícias para aplicação de procedimentos jazzísticos:

A chegada da Bossa Nova então disponibiliza aos músicos estruturas mais complexas para suas releituras. Um repertório sofisticado, ao menos sob a ótica da música popular, que os motiva a incluí-la em seus repertórios. A possibilidade de aplicar *procedimentos* oriundos do jazz sobre um repertório que empregue o samba enquanto *matriz* e ainda, com características como a inclusão sistemática de tensões não resolvidas, tonicizações e melodias construídas sobre os graus altos da harmonia, características comuns à BN e a certas fases do Jazz, intensifica tal *prática* após 1958. (GOMES,2010, p.176)

No final da década de 1950 e o início da década de 1960, o termo “sambajazz” não era usual, geralmente estava mais relacionado com a tradução da expressão “*jazzsamba*”. Isto significava “o encontro entre músicos americanos e brasileiros, ou de músicos americanos com a música brasileira” (SARAIVA, 2007, p.21), registrados em gravações realizados nos Estados Unidos ou no Brasil. Na verdade, se tratava da forma com que os músicos americanos transformavam as composições bossa novistas em “standards” jazzísticos, e quando estas

iniciativas eram originadas dos brasileiros a resistência dos críticos eram maiores. Naquele período era mais comum o uso de termos como “moderna música popular” ou “bossa nova tocada como instrumental” (SARAIVA, 2007 e MACHADO, 2008).

Segundo o pesquisador Marcelo Silva Gomes (2010), o sambajazz se caracteriza pelos procedimentos jazzísticos aplicados ao samba, e que posteriormente também foram utilizados em outros gêneros brasileiros. Neste sentido, o autor enfatiza a utilização rítmica mais livre, sem a mesma constância dos acompanhamentos em ostinato característicos na música brasileira. Os bateristas mudam do samba cruzado para o samba de prato, ou seja, “troca-se uma condução rítmica nesse instrumento carregada de tambores, por formas de acompanhar mais “abertas”, conduzidas no prato”, assim como no jazz *bebop*¹⁰ (GOMES, 2010, p.38). Isto permite maior liberdade para acentuar as outras peças da bateria juntamente com a melodia e os improvisos, mesmo que em muitos casos o bumbo mantenha um ostinato constante. Os instrumentos harmônicos também passam a realizar acompanhamentos mais livres, como fazia o pianista Johnny Alf ainda no início da década de 1950. Ele explica tal procedimento jazzístico da seguinte maneira:

No *jazz*, o pianista, quando faz o acompanhamento, nunca toca os acordes marcando os tempos, fica cercado o solista naquele prisma harmônico da música, apenas as passagens necessárias. A música é que o orienta, e ele, por sua vez, ajuda harmonicamente o solista. Não há uma marcação certa, regular, mas uma espontaneidade rítmica do pianista em função da harmonia. (RODRIGUES, 2012, p.41 e 42).

Ao mesmo tempo que a bossa nova e o sambajazz apresentavam similaridades, como o interesse pelos acordes acrescidos de tensões, melodias que enfatizam estas tensões e modulações, também apresentavam diferenças, o primeiro com caráter mais *cool jazz*¹¹, econômico ou conciso, enquanto o segundo geralmente era extrovertido, mais estridente, não econômico, mais *bebop* e com ampla valorização dos improvisos (GOMES, 2010). E ainda havia o aspecto rítmico explicado anteriormente, pois a bossa nova era mais precisa e o sambajazz era mais livre. É claro que estes parâmetros apresentados por Gomes (2010) se

¹⁰ O *Bebop* surgiu por volta de 1945 nos Estados Unidos, em reação ao estilo de jazz anterior, o *Swing*, estilo dançante e comercial de grande sucesso. “O que caracterizava o *Bebop*, para o ouvinte da época, era sua incrível flexibilidade e sua condução melódica extremamente nervosa”, (BERENDT, 1987, p.31) com frases muito ágeis e intenso desenvolvimento harmônico. Os representantes iniciais deste estilo foram: Thelonious Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Kenny Clarke.

¹¹ O *Cool Jazz* surgiu no final da década de 1940, tendo como principais características, a influência da música erudita e um caráter mais contido e calmo. Os precursores foram Lester Young, Miles Davis, John Lewis e Tadd Dameron. (BERENDT, 1987)

referem a aspectos mais gerais, pois cada grupo instrumental também tinha as suas particularidades, como em alguns exemplos apresentados por Rafael Tomazoni Gomes (2017)¹², os quais serão mencionados posteriormente.

Por volta de 1965, muitos músicos brasileiros adotam uma posição nacionalista e crítica diante do regime militar. O Quarteto Novo (Airto Moreira, Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte e Théo de Barros) é um exemplo desta perspectiva na música instrumental. Em seu único disco de 1967, *Quarteto Novo*, é perceptível a forte influência da música nordestina, apesar da presença de procedimentos ligados ao jazz, como seções improvisadas e acordes com tensões. No entanto, os improvisos gravados no *LP Quarteto Novo* (1967, Odeon) apresentam frases que se distanciam do *bebop*.

Segundo Gomes (2010), esta iniciativa do Quarteto Novo traz uma revisão do “[...] fato de que toda mistura do jazz com a música brasileira deva passar pelo samba” (p.89). E a expansão da sonoridade desta música instrumental será ainda mais evidente a partir da década de 1970, representada por nomes como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Segundo Bahiana (2005), estes dois músicos desenvolveram “[...] uma linguagem mais misturada e mais ampla”, em comparação com a linha instrumental bossa nova/jazz/samba (p.82).

Especificamente em relação ao piano, a década de 1960 representou um importante momento, devido ao surgimento de vários grupos em que este instrumento era o principal solista, principalmente os trios de piano, contrabaixo e bateria (CASTRO, 2002). Eis alguns desses trios, considerando os músicos da primeira formação: Zimbo Trio (Amilton Godoy no piano, Luís Chaves no contrabaixo e Rubinho Barsotti na bateria), Tamba trio (Luiz Eça no piano, Bebeto no contrabaixo e Hélcio Milito na bateria), Milton Banana Trio, Jongo Trio (Cido Bianchi no piano, Sabá no contrabaixo e Toninho Pinheiro na bateria), Bossa Três (Luiz Carlos Vinhas no piano, Tião Neto contrabaixo e Edison Machado na bateria), Trio 3D (Antônio Adolfo no piano, Cacho Pomar no contrabaixo e Nelson Serra na bateria), Sambalanço Trio (Cesar Camargo Mariano no piano, Humberto Clayber no contrabaixo e Airto Moreira na bateria), Rio 65 Trio (Dom Salvador no piano, Sérgio Barrozo no contrabaixo e Edison Machado na bateria), Pedrinho Mattar Trio (Pedrinho Mattar no piano, Mathias da Silva no contrabaixo e Toninho Pinheiro na bateria), João Donato Trio (João Donato no piano, Tião Neto no contrabaixo e Milton Banana na bateria) e Sambrasa Trio (Hermeto Pascoal no piano, Humberto Clayber no contrabaixo e Airto Moreira na bateria).

¹² Ver o capítulo 1 da tese de Gomes (2017): O estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano entre 1964 e 1981 através de sua atuação nos piano-trios, como *sideman* e no duo *Samambaia*.

O pesquisador Rafael Tomazoni Gomes (2017), apresenta algumas características do chamado sambajazz na década de 1960, a partir de algumas gravações¹³ com ênfase na formação instrumental de piano, baixo e bateria, nas quais os pianistas lideravam:

“[...] predomínio dos fundamentos rítmicos do samba aplicados ao repertório constituído de versões instrumentais de canções da bossa nova, *standards* jazzísticos (transformados em samba) e também composições dos integrantes dos trios. Como se pode ouvir no referido material, na maioria das vezes esse repertório é utilizado como um veículo para a prática da improvisação jazzística, através do tipo de estruturação formal *chorus* tema-improviso-tema. (GOMES, 2017, p.49 e 50).

Outro aspecto citado por Gomes (2017) é a utilização da harmonia de apoio na mão esquerda ou “*rootless voicings*”, termo que se refere à construção de acordes sem a fundamental, adicionando-se tensões e deixando a nota fundamental a cargo do contrabaixista. Esta forma de organizar os acordes na mão esquerda foi desenvolvida por alguns pianistas de jazz durante a década de 1950, e o seu uso mais sistemático e consistente foi realizado por Bill Evans (VALÉRIO, 2005, p.4).

Gomes (2017) também ressalta a importância de se considerar as particularidades da vivência de cada pianista, as quais influenciavam os arranjos do grupo. Um exemplo disto eram os pianistas “virtuosos” que possuíam uma sólida formação na música de concerto europeia, como Luiz Eça e Amilton Godoy. Luiz foi uma referência importante na formação musical de Gilson Peranzetta: “o pianista que realmente me despertou” (ALZUGUIR, 2014, p.21). O conhecimento musical e a versatilidade de Luiz Eça chamavam a atenção de Peranzetta.

Neste período, um dos aspectos muito mencionados entre os pianistas eram as harmonias, alguns tiveram como referência para o aprendizado as gravações dos pianistas americanos, enquanto que para outros a referência parece ter sido a música de compositores como Ravel e Debussy. Para o pianista e professor Hilton Valente (Gogô), a canção norte-americana foi um referencial harmônico para toda uma geração de músicos e pianistas: “pra nós no Brasil as harmonias chamadas modernas, pelo menos naquilo que era entendido como moderno na época da minha juventude, era o que nos chegava através da canção norte-

¹³ “*Zimbo Trio* (RGE, 1964) e os discos lançados pelo grupo nos anos seguintes; *Embaló* (RGE, 1964), liderado pelo pianista Tenório Júnior; *Pedrinho Mattar e seu conjunto – Bossa Nova* (Farroupilha, 1963); *Tempo Trio* (London/Odeon, 1965), *Em Som Maior* (Som Maior, 1965), único álbum do Sambrasa Trio, grupo liderado por Hermeto Pascoal; *Rio65trio* (Philips/Universal, 1965), grupo liderado pelo pianista Dom Salvador e *João Donato e seu trio – Muito à vontade* (CBD/ Philips, 1962)” (GOMES, 2017, p.49).

americana” (HAMAMOTO, 2012, p.164). O pianista ainda pontua que:

[...] aquilo que a gente aprendia, principalmente em termos harmônicos, da canção norte-americana... pra nós não chegou Ravel e Debussy! Então essa influência chegava, a gente consumia a canção americana como ela era e aquelas informações musicais, principalmente harmônicas vinham, e os compositores compunham música brasileira!

[...] não chegou através da música erudita, como foi o caso dos músicos americanos, muitos deles foram estudar com Ravel, como foi o caso do George Gershwin que foi estudar com o Ravel na França... (HAMAMOTO, 2012, p.171 e 172)

Por outro lado, haviam aqueles que tiveram uma formação mais ligada à música popular brasileira e a música erudita, como Tom Jobim. Em entrevista à Almir Chediak (1994), Jobim fala sobre as suas influências e esclarece:

No terreno erudito, o Villa-Lobos, Debussy, Ravel, Chopin, Bach, Beethoven etc. Mas Villa-Lobos e Debussy são influências profundas na minha cabeça. [...] não sou um profundo conhecedor de *jazz*. [...] depois, eu vi que os puristas daqui diziam que a Bossa Nova era em cima do *jazz*. Isto virou um “*jazz*” danado. Quando este pessoal dizia que a harmonia da Bossa Nova era americana, eu achava engraçado, porque essa harmonia já estava em Debussy. Não era americana coisa nenhuma. Chamar o acorde de nona de invenção americana é um absurdo. Esses acordes de décima primeira, décima terceira, alterados com tensões, com adendos, com notas acrescentadas, isso aí você não pode chamar de americano. É americano do Norte, mas é americano do Sul também. O norte-americano pegou a Bossa nova porque achou interessante. Se fosse uma cópia do *jazz*, não interessaria” (CHEDIAK, 1994, p.14 e 15).

No entanto, alguns músicos com formação em música erudita não tinham consciência da sistematização harmônica realizada no *jazz*, na época os materiais não eram acessíveis e a principal forma de aprender era auditiva, “tirando de ouvido”. A professora e pesquisadora Maria Lúcia Cruz Suzigan descreve este contexto e explica como Amilton Godoy teve acesso ao material que seria a base para as apostilas de piano do Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM):

Na década de 60, não existiam escolas e nem livros que ensinassem como tocar MPB e *Jazz*, harmonia e como improvisar. Os músicos tinham que aprender através de discos de *jazz* e ao se apropriarem desta linguagem fazer uma transferência desses conhecimentos para utilização na música popular brasileira. É possível dizer que quase todos os músicos da época tocavam e improvisavam sem saber bem o que estavam fazendo. O pianista Amilton Godoy, irmão de Amilton, em 1969 esteve no México apresentando-se com o Bossa Jazz Trio e na busca de conhecimento com músicos de lá, conseguiu uma cópia das apostilas dos cursos de harmonia e piano da Berklee em espanhol. Lá estavam todos os conhecimentos que os músicos no Brasil buscavam organizar a partir do que ouviam nos discos de *jazz*, de forma empírica, através de muito esforço, aprendendo uns com os outros. Este livro somado aos encontros com o pianista Nelson Ayres que havia também acabado de chegar de um curso na Berkley, deu sustentação teórica para a criação, adaptação e desenvolvimento

da Fundação das Artes¹⁴ e do CLAM. (SUZIGAN, 2006, p.34)

Com o pianista Gilson Peranzetta não foi diferente, nesta época, o seu conhecimento harmônico também era prático, ele ouvia e copiava, e suas principais referências eram Luiz Eça, Oscar Peterson e Chiquinho do Acordeon (PERANZZETTA, 2017). Peranzetta (2017) explica que com o tempo foi desenvolvendo sua maneira peculiar de harmonizar.

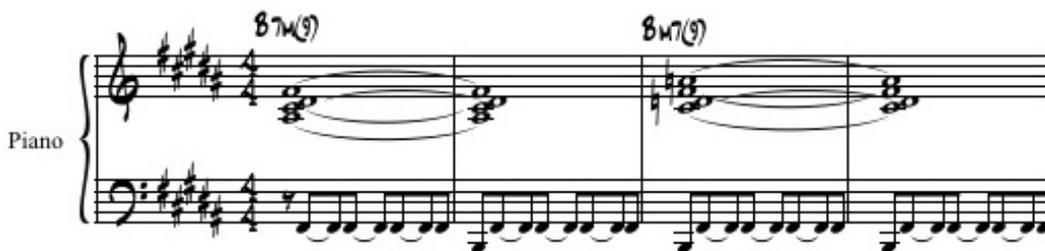
É neste contexto de sambajazz e bossa nova que Peranzetta entra em cena com seu trio Tema Três. O seu primeiro disco foi lançado em 1967, também nomeado *Tema Três* (Selo Atonal)¹⁵, em parceria com Luiz Alberto (contrabaixo) e Gilberto Alban (bateria). O grupo apresenta as características mais gerais já citadas sobre o sambajazz, no entanto, alterna entre o caráter mais sutil da bossa nova e a sonoridade mais estridente do sambajazz, além do frequente uso da improvisação sobre o *chorus* (improvisos sobre a harmonia do tema). Peranzetta era o responsável pelo repertório e os arranjos do grupo (PERANZZETTA, 2017), e as referências musicais deles eram o Tamba Trio, o Oscar Peterson Trio e Bill Evans Trio

O segundo disco do trio foi lançado em 1969, *Tema Três – Madrugada 1:30* (Selo Equipe), agora com Atayde na bateria e a participação do violinista Alberto Arantes. O repertório deste LP alterna as formações instrumentais, sempre uma faixa com piano, contrabaixo e bateria, e outra com o trio acrescido de alguns instrumentos de sopros (flauta, clarineta, trompete, sax alto, sax tenor, sax barítono, trombone, trompa e/ou oboé), os arranjos de base (piano, baixo e bateria) são de Gilson Peranzetta e os outros arranjos são de Alberto Arantes. Nesta época, Peranzetta já utilizava *voicings* sem fundamental na mão esquerda, uma prática comum naquele contexto. Tal recurso também era aplicado com a mão direita realizando acordes acrescidos de tensões e a mão esquerda tocando a fundamental dos acordes. Isto pode ser verificado no exemplo abaixo, no qual Gilson Peranzetta toca a introdução da música “Razão de Viver” (Eumir Deodato e Paulo Sérgio Valle), no disco *Tema Três* (Selo Atonal, 1967).

¹⁴ De acordo com o professor Rafael dos Santos, que participou como aluno no período inicial da Fundação de Artes, esta instituição e o CLAM não foram formadas com o mesmo “espírito”, como sugere a citação de Suzigan (2006). Maiores informações sobre a criação da Fundação de Artes em Meneguello (2014), disponível em: <http://www.fpm.org.br/Publicacoes/PDF/67>

¹⁵ Segundo Vicente (2002), o termo “selo” é frequentemente utilizado no Brasil para se referir às pequenas empresas independentes, enquanto “gravadora” é destinado às médias e grandes empresas (p.10). Utilizarei estes termos nesta perspectiva.

Fig. 1 - Gilson Peranzzetta ao piano na introdução de “Razão de Viver” (Eumir Deodato e Paulo Sérgio Valle), no disco *Tema Três* (1967, Selo Atonal)



Estas informações apresentam apenas aspectos gerais sobre a atuação de Peranzzetta com seu trio, Tema Três, afinal não é o foco desta pesquisa. No entanto, todas as informações presentes neste tópico, nos ajudam a entender o contexto inicial da sua formação.

Além disto, este capítulo apresentou duas importantes tradições na construção do piano popular brasileiro, os pianeiros e o piano a partir da bossa nova e do sambajazz. Um dos elementos fundamentais nestes dois momentos pianísticos, é a relação entre a cultura auditiva e a escrita. Também assinalei que com o advento de uma nova estrutura do mercado fonográfico nos anos de 1960, ocorreu uma maior profissionalização do músico popular, ampliando a sua preocupação técnica e estética. Neste sentido, se percebe uma maior influência do jazz e da música erudita na produção dos pianistas da década de 1960, incluindo a valorização dos acordes com tensões e a improvisação.

No capítulo seguinte, apresento um levantamento discográfico sobre o piano solo na música popular brasileira (1980-2015), e continuo discorrendo sobre a formação e a produção musical de Peranzzetta.

3. O PIANO SOLO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ENTRE 1980-2015 E GILSON PERANZZETTA

3.1. Um levantamento discográfico do piano solo na música popular brasileira: 1980 a 2015

Segundo Vicente (2002), os anos de 1960 e 1970 foram fundamentais no estabelecimento de padrões de consumo e na organização da indústria fonográfica no Brasil, além de ter sido um período de extraordinário crescimento do mercado¹⁶ (p.84-85). No entanto, Bahiana (2005, p.77) afirma que a cena da música popular instrumental brasileira decresce no início da década de 1970, na verdade, esta questão está relacionada a reorganização da indústria que passava a investir em artista que tinham vendas garantidas (DIAS, 2000, p.78). E o caminho viável para o crescimento da música instrumental seria o mercado independente.

Nos primeiros anos da década de 1980, o quadro de crescimento da indústria fonográfica é menos constante que nas décadas anteriores, 1960 e 1970, alternando crescimento e retração¹⁷. Isto ocorreu devido à instabilidade política e econômica vivida no país (recessão mundial, endividamento externo, inflação, desemprego). Esta conjuntura apresentou mudanças significativas a partir da momentânea estabilidade do Plano Cruzado no ano de 1986. (VICENTE, p.87-89). Esta crise atingiu pequenas e grandes gravadoras, neste contexto ocorre um forte processo reestruturação e racionalização destas empresas, gerando a concentração do mercado (fusão de empresas) e o corte de custos (funcionários e artistas). Por um lado, os investimentos passaram a serem concentrados nos artistas de maior vendagem, por outro, era necessário a ampliação dos segmentos de consumo, o que gerou a autonomização de cenas distintas (infantil, rock, MPB, romântica, sertaneja, etc.) (VICENTE, 2002, p.90-134).

Diante deste cenário, as gravadoras passam a privilegiar o mercado mais popular e a regionalização do consumo, o marketing ganha um papel ainda mais importante e o espaço para a criatividade e a experimentação são reduzidos. Então, surge uma cena independente, viabilizada pelo barateamento dos equipamentos de gravação, mas principalmente “[...] como

¹⁶ Para maiores informações sobre a indústria fonográfica no Brasil ver Vicente (2002), Vicente e Marchi (2014) e Dias (2000).

¹⁷ “Não se pode negar que, ao longo dos anos 70, a indústria também enfrentara turbulências apesar do grande crescimento verificado. [...], mas tratava-se, evidentemente, de uma crise na oferta e não na procura por discos.” A questão era a falta de matéria-prima, gerada pela crise do petróleo. (VICENTE, 2002, p.88)

espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria quanto como única via disponível de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas¹⁸ [...]” (VICENTE, 2002, p.124-125). De um modo geral, as iniciativas independentes não sobreviveram ao difícil contexto econômico da década 1980, apesar do destaque alcançado por alguns trabalhos, como por exemplo o projeto Lira Paulista (VICENTE, 2002, p.130-134).

No âmbito da música popular instrumental brasileira, observa-se que na década de 1980, o crescimento da produção fonográfica ocorre principalmente dentro deste nicho independente, impulsionado por ações iniciadas no final dos anos de 1970 (MULLER, 2005). Entre estas intervenções estão os festivais de música instrumental, que comprovaram o “interesse de um público respeitável pelo gênero, impulsionando o mercado de LPs de jazz no Brasil e, por extensão, o de música instrumental brasileira” (MULLER, 2005, p.61). É neste contexto que se observa um crescimento no lançamento de discos destinados ao piano solo, incluindo o trabalho de Gilson Peranzetta, mesmo em outras formações instrumentais.

Em busca de compreender melhor a produção do piano solo na música popular brasileira, bem como o trabalho de Gilson Peranzetta, realizei um levantamento discográfico entre 1980 e 2015. E na tentativa de reconhecer os trabalhos com maior ênfase no piano solo defini dois critérios para este levantamento, o primeiro é que pelo menos 50% dos LPs ou CDs sejam dedicados ao piano solo, pois percebi que existem vários instrumentistas que destinam apenas algumas faixas para esta formação. O segundo é que o próprio pianista intérprete tenha elaborados os arranjos, composições e/ou improvisações, já que estas são características recorrentes na música popular instrumental (CIRINO, 2009).

Esta pesquisa não tem o objetivo de encontrar toda produção discográfica para piano solo na música popular instrumental brasileira, mas apenas compreender melhor este cenário. Então os dados a serem apresentados correspondem à uma amostragem limitada, no entanto, uma interessante ilustração deste campo. O levantamento discográfico foi realizado baseando-se nos sites de diversos pianistas brasileiros, em lojas de discos virtuais e principalmente no site “Discos do Brasil”¹⁹. Foram encontrados 74 álbuns (LPs e CDs) entre os anos de 1980 e 2015, esta quantidade surpreende, já que apenas poucos trabalhos de piano solo se tornaram mais conhecidos, como os de Egberto Gismonti, Cesar Camargo Mariano, Gilson Peranzetta e mais recentemente André Mehmari e Hercules Gomes.

¹⁸ “A alternativa independente foi, na verdade, largamente utilizada também por artistas que atuavam em mercados regionais, na música sertaneja, na música instrumental e em segmentos do rock ignorados pelas grandes gravadoras. Isso, no meu entender, reforça a idéia de que nos encontrávamos diante de um processo de maior segmentação do mercado e de autonomização das diferentes cenas musicais” (VICENTE, 2002, p.128 e 129)

¹⁹ <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>

Em 1986, Egberto Gismonti gravou o disco *Alma* (EMI-Odeon), que apesar da presença dos sintetizadores, tornou-se uma importante referência para o piano solo e influenciou muitos pianistas brasileiros. Provavelmente este foi o primeiro disco da música popular brasileira que buscou transpor para o idiomatismo do piano solo diferentes gêneros brasileiros a partir de uma concepção particular, que inclui elementos da música erudita²⁰ e do jazz²¹. De acordo com Cortes (2012), Egberto Gismonti, assim como Hermeto Pascoal, realizaram “atualizações” ou “expansões” de gêneros tradicionais que se assemelham a articulação samba e jazz que ocorreu na bossa nova (p.219-220).

Apesar da importância de Egberto Gismonti, deve-se destacar os trabalhos anteriores dos pianistas Radamés Gnattali e Luiz Eça, duas referências musicais para Gilson Peranzzetta. Radamés já apresentava novos caminhos para o piano solo na música popular brasileira desde a década de 1950, como por exemplo nos choros “Canhoto”²² e “Manhosamente”, que apresentam elementos do choro, do jazz e da música erudita (SANTOS, 2002 e PRONSATO, 2013). Nos arranjos do seu disco solo de 1984, nomeado *Radamés Gnattali* (Discos 3º Mundo-Libertas), estes recursos também estão presentes. No disco *Antologia do Piano* (1976, Phonogran), o pianista Luiz Eça também utiliza elementos da música popular brasileira, da música erudita e do jazz, assim como Radamés Gnattali. No entanto, as escolhas de cada um são peculiares e geram estilos pessoais.

Retomando a discografia dos anos de 1980 encontrou-se 11 pianistas que se dedicaram ao piano solo voltado para a música popular brasileira: Tia Amélia, Arthur Moreira Lima²³, Radamés Gnattali, Egberto Gismonti, João Carlos Assis Brasil, Gilson Peranzzetta, Hermeto Pascoal, Laércio de Freitas e Marcos Ariel. Os álbuns de Tia Amélia, *A Bença Tia Amélia* (1980, Discos Marcus Pereira), de Laércio de Freitas, *Terna Saudade* (1988, L’Art Produções Artísticas) e o LP *Os pianeiros*²⁴ (1986, FENAB), apresentam um estilo voltado para

²⁰ Como o domínio técnico do piano, incluindo o virtuosismo e a independência rítmica entre as mãos, e no aspecto composicional a influência de músicos como Anton Webern (GOMES, 2015).

²¹ De acordo com a pesquisa de Gomes (2015), sobre o disco “Alma” de Egberto Gismonti, parte dos elementos presentes em algumas composições remetem ao jazz, como a liberdade de acompanhamento, os improvisos a maneira jazzística (em relação a forma, o *chorus*) e a utilização da harmonia de apoio (já mencionada no tópico sobre “O piano no samba jazz dos anos de 1960”).

²² Esta composição foi gravada pelo próprio Radamés Gnattali em 1955, no LP *Samba em três andamentos*. O lado B deste disco é dedicado ao piano solo.

²³ Na contracapa do disco *Com licença*, Arthur Moreira Lima afirmou ser um artista clássico que também faz música popular. Aproximadamente 50% dos arranjos deste disco seguem a partitura dos seus compositores e o restante foi elaborado por Arthur Moreira Lima, ou seja, ele segue uma linha menos comum na música popular instrumental brasileira ao não elaborar seus próprios arranjos.

²⁴ Participaram deste projeto os seguintes pianistas: Carolina Cardoso de Menezes, Antônio Adolfo, Aloysio de Alencar Pinto, Augusto Vasseur (Gravação de 1957), Ernesto Nazareth (Gravações de 1930), Nonô (Gravação de 1932) e Tia Amélia (Gravação de 1980).

o choro. Enquanto que os outros discos apresentam várias linhas e tendências criativas, exploram gêneros variados e elementos de diferentes campos musicais, incluindo a música erudita, o jazz e a música brasileira, mas sempre com maior valorização desta última. Estas características são frequentemente exploradas nos álbuns das próximas décadas, mas cada pianista com a especificidade da sua bagagem musical, a qual reflete nas suas escolhas composicionais, interpretativas e de arranjo.

Na tabela abaixo apresento um levantamento dos álbuns de piano solo lançados na década de 1980, é importante notar que a maior parte destes trabalhos foram realizados por selos independentes, confirmando o contexto desta cena também no piano solo. Dentre os álbuns publicados está o *Cantos da Vida* (1988, L'Art Produções Artísticas), de Gilson Peranzetta, com arranjos do pianista, e a presença de diferentes elementos musicais, como da música popular brasileira e da música erudita. Apresento este álbum de maneira mais detalhada no tópico seguinte, 3.2.

Tabela 2 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira: 1980-1989

Levantamento de Álbuns de “Piano Solo” na Música Popular Brasileira - 1980 (11 discos)			
Ano	Pianista	Álbum	Gravadora/Selo
1980	Amélia Brandão Nery	<i>A Bênção, Tia Amélia</i>	Discos Marcus Pereira
1982	Arthur Moreira Lima	<i>Com Licença</i>	Kuarup
1984	Arthur Moreira Lima	<i>De Repente</i>	L'Art Produções Artísticas
1984	Radamés Gnattali	<i>Radamés Gnattali</i>	Discos 3º Mundo – Libertas
1986	Egberto Gismonti	<i>Alma</i>	EMI-Odeon
1986	Diversos pianistas	<i>Os Pianeiros</i>	FENAB
1986	João Carlos Assis Brasil	<i>Jazz Brasil</i>	Kuarup
1988	Gilson Peranzetta	<i>Cantos da Vida</i>	L'Art Prod. Artísticas
1988	Hermeto Pascoal	<i>Por Caminhos Diferentes</i>	Som da Gente
1988	Laércio de Freitas	<i>Terna Saudade</i>	L'Art Produções Artísticas
1989	Marcos Ariel	<i>Piano Brasileiro</i>	Som Livre

Segundo Vicente e Marchi (2014, p.24 e 25), com a maior estabilidade financeira da década de 1990, aliada à popularização do *Compact Disc* (CD) e dos equipamentos digitais de produção musical no país, foram fatores que colaboraram para o ressurgimento e consolidação de gravadoras independentes. Em relação ao piano solo, os álbuns encontrados aumentaram de 11 na década de 1980, para 14 na década de 1990. A priori, o crescimento parece pouco, no entanto, corresponde a um significativo aumento, aproximadamente 27%. Deve-se lembrar que estes dados são apenas ilustrativos, visto que foi realizado um levantamento discográfico limitado à alguns sites. Se por um lado, este aumento de álbuns está relacionado ao ressurgimento das gravadoras independentes, por outro, observa-se o interesse de grandes gravadoras em instrumentistas com o trabalho reconhecido ao lado de cantores, como Cesar Camargo Mariano (que trabalhou com Elis Regina), que gravou o *Solo Brasileiro* pela Polygram (1994), e Wagner Tiso (que atuou com Milton Nascimento), que gravou *Brasil Instrumento* pela EMI-Odeon (1990). No entanto, é uma questão que ultrapassa o escopo desta pesquisa.

Na tabela abaixo (nº 3) apresento um levantamento dos álbuns de piano solo encontrados na década de 1990, dentre os quais tornou-se muito conhecido o álbum do Cesar Camargo Mariano citado anteriormente, *Solo Brasileiro* (1984, Polygram), sobre tudo em suas soluções rítmicas voltadas para o samba (GOMES, 2012). Neste período, Gilson Peranzetta não lançou nenhum trabalho voltado para o piano solo, concentrou-se na produção para outras formações instrumentais, sendo os duos de piano e sax/flauta (Mauro Senise), e piano e violão (Sebastião Tapajós), os mais recorrentes. (Ver discografia nos anexos).

Tabela 3 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira: 1990-1999

Levantamento de Álbuns de “Piano Solo” na Música Popular Brasileira - 1990 (14 discos)			
Ano	Pianista	Álbum	Gravadora/Selo
1990	Geraldo Flach	<i>Piano</i>	RGE
1990	Marcos Ariel	<i>Rhapsody in Rio</i>	Nova Records
1990	Amilton Godoy	<i>Compositores Brasileiros-v.1</i>	CLAM
1990	Wagner Tiso	<i>Brasil Instrumento</i>	EMI-Odeon
1994	Cesar Camargo Mariano	<i>Solo Brasileiro</i>	Polygram

Continua: Tabela 3 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira:

1990-1999

1995	Radamés Gnattali	<i>Mestres da MPB- Radamés Gnattali-v.2</i>	WEA
1996	Ricardo Camargos	<i>Piano Pixinguinha</i>	Velas
1996	Marcos Ariel	<i>Piano</i>	Visom
1997	Diverso pianistas	<i>Projeto Memória do Piano Brasileiro-v.1</i>	Núcleo Contemporâneo
1997	Fábio Caramuru	<i>Tom Jobim por Fábio Caramuru</i>	MCD
1997	Carolina Cardoso de Menezes	<i>Preludiando</i>	Accustic
1998	Luiz Avellar	<i>Em Movimento</i>	Savalla Records
1998	Antônio Adolfo	<i>Puro Improviso</i>	Artezanal/Kuarup
1999	Fábio Caramuru	<i>Especiarias do Piano Paulista</i>	Produção Independente

FONTE: O autor

Na década de 2000, ocorreram transformações que acarretaram a diminuição da arrecadação financeiras de gravadoras de médio e grande porte, mas por outro lado, impulsionaram a produção independente. Entre estas mudanças, Vicente e Marchi (2014, p.29 e 30) destacam três: o maior acesso a equipamentos eletrônicos de gravação e reprodução (*homestudios*, *samplers* digitais, sintetizadores digitais e outros); sistemas alternativos de distribuição de fonogramas, como os pontos de vendas em shows; e o investimento dos artistas no mercado digital, principalmente através de seus sites, desenvolvendo um contato direto com seu público, sem intermediadores. Acredito que estes fatores também possibilitaram o aumento dos discos para piano solo na música popular brasileira, que saltou de 14 álbuns na década de 1990, para 34 álbuns na década de 2000.

Na tabela nº 4, é possível perceber que grande parte desta produção foi realizada por pequenos selos ou pelo próprio pianista (consta como independente nas tabelas 3, 4 e 5). Também deve-se levar em conta que algumas produções independentes presentes na tabela 4, foram contempladas em programas governamentais de incentivo a cultura, como o CD do pianista Paulo Braga, *Muita Hora Nessa Calma* (2009). No entanto, não tive acesso aos encartes de todos os álbuns listados para verificar esta informação. A seguir apresento o levantamento

discográfico de piano solo na música popular brasileira referente a década de 2000, incluindo os seguintes trabalhos de Gilson Peranzetta: CD *Metamorfose* (2001, Marari Discos), CD *Bandeira do Divino* (2007, Delira Música) e a sua participação no CD *Meus caros pianistas*²⁵ (2004, Biscoito Fino).

Tabela 4 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira: 2000-2009

Levantamento de Álbuns de “Piano Solo” na Música Popular Brasileira - 2000 (34 discos)			
Ano	Pianista	Álbum	Gravadora/Selo
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB Piano Collection Arthur Moreira Lima interpreta Chico Buarque-CD1</i>	Sony Music
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB... Arthur M. L... Dorival Caymmi-CD2</i>	Sony Music
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB... Arthur M. L... Gilberto Gil-CD3</i>	Sony Music
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB... Arthur M. L... Roberto Carlos-CD4</i>	Sony Music
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB... Arthur M. L... Tom Jobim-CD5</i>	Sony Music
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB... Arthur M. L... Caetano Veloso-CD6</i>	Sony Music
2000	Luiz Simas	<i>New Chorinhos From Brasil</i>	Lydjul Records
2000	Marco Antônio Bernardo	<i>Homenagem a Canhotinho</i>	Digital
2000	Marcos Ariel	<i>Piano com Tom Jobim</i>	Humaitá Music
2000	Amilton Godoy	<i>Piano Solo-Compositores Brasileiros-v.2</i>	Independente
2000	Itamar Assiére	<i>16 Estudos escritos e gravados para piano (Ian Guest)</i>	Lumiar
2001	Bebeto Von Buettner	<i>Piano Solo</i>	MixHouse/Ouver Records
2001	Gilson Peranzetta	<i>Metamorfose</i>	Marari Discos
2001	Diversos pianistas	<i>Meus Caros Pianistas (Francis Hime)</i>	Biscoito Fino
2001	Guilherme Vergueiro	<i>Molambo</i>	Mangtree Music Productions
2002	Guilherme Vergueiro	<i>Tanta Luz</i>	Luz da Cidade
2002	João Carlos A. Brasil	<i>Villa-Lobos por João Carlos Assis Brasil-1</i>	Selo Rádio MEC
2003	João Carlos A. Brasil	<i>Villa-Lobos por João Carlos Assis Brasil-2</i>	Selo Rádio MEC
2003	João Carlos A. Brasil	<i>Todos os Pianos</i>	Biscoito Fino
2004	Luiz Avellar	<i>Ciclos ao Vivo</i>	Delira Música
2004	Geraldo Flach	<i>Meu Piano</i>	Independente
2004	Fábio Caramuru	<i>Moods Reflections Moods</i>	Echo Promoções Artísticas
2005	Antônio Adolfo	<i>Carnaval Piano Blues</i>	Artezanal/Kuarup
2005	André Mehmari	<i>MPBaby - Internacional - Beatles - v.10</i>	MCD

²⁵ Pianistas que participaram do CD “Meus caros pianistas” (composições e arranjos de Francis Hime): Sônia Vieira, Leandro Braga, Miguel Proença, Linda Bustani, João Carlos Assis Brasil, Rosana Diniz, Clara Sverner, Gilda Oswald Cruz, Cristovão Bastos, Antônio Adolfo, Gilson Peranzetta, Fernanda Canaud, Wagner Tiso, Maria Tereza Madeira).

Continuação: Tabela 4 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira:

2000-2009

2007	João Donato	<i>O piano de João Donato</i>	Deckdisc
2007	Gilson Peranzetta	<i>Bandeira do Divino</i>	Delira Música
2007	Silvia Goes	<i>Piano á Brasileira</i>	Independente
2008	André Marques	<i>André Marques</i>	Independente
2008	Benjamin Taubikin	<i>MPBaby</i>	MCD
2008	André Mehmari	<i>MPBaby - Clube da Esquina</i>	MCD
2008	Pablo Lapiduas	<i>Ouriço</i>	Delira Música
2008	João Bittencourt	<i>Coleção Só Piano: Edu Lobo</i>	Rob Digital
2008	Rodrigo Zaidan	<i>Coleção Só Piano: João Bosco e Aldir Blanc</i>	Rob Digital
2009	Paulo Braga	<i>Muita Hora Nessa Calma</i>	Independente

FONTE: O autor

O último período pesquisado foi de 2010 a 2015, momento marcado pela entrada de empresas internacionais no mercado digital brasileiro, com a realização de acordos que pagam pelos direitos autorais (artistas, editoras e gravadoras), como Youtube e iTunes Store Brasil (VICENTE e MARCHI, 2014, p.30 e 31). Estes novos meios são ferramentas importantes na divulgação do trabalho dos pianistas brasileiros, onde podem apresentar vídeos com performances das músicas gravadas em seus CDs, que por sua vez, estão disponíveis para venda digital. Parece óbvio, mas as rádios e os programas de televisão ainda são ferramentas de divulgação frequentemente utilizados por alguns segmentos da indústria fonográfica, como a música sertaneja, por exemplo. E neles (rádio e televisão), o espaço para música instrumental é bem menor, restrito a canais específicos, como a TV Cultura, por exemplo.

No levantamento discográfico realizado foram encontrados 15 álbuns de piano solo voltados para a música popular brasileira (2010-2015), e provavelmente este número irá aumentar até o final da década. Neste período, Peranzetta participou do projeto *Álbum Pitoresco Musical* (2014, Edições de Janeiro), ao lado dos pianistas Cristóvão Bastos, Délia Fisher, Francis Hime, Itamar Assiere, Maíra Freitas e Maria Teresa Madeira.

Tabela 5 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira: 2010-2015

Levantamento de Álbuns de “Piano Solo” na Música Popular Brasileira - 2010-2015 (15 discos)			
Ano	Pianista	Álbum	Gravadora/Selo
2010	André Mehmari	<i>O Brasil não Existe</i>	Publifolha

Continuação: Tabela 5 - Levantamento de álbuns de piano solo na música popular brasileira: 2010-2015

2011	Fernando Merlino	<i>A chuva, a Tarde e Você</i>	
2011	Luiz Simas	<i>Mata Atlântica - Piano Suite</i>	
2012	Jovino Santos	<i>Piano Masters-Series Vol.4</i>	Adventure Music
2013	Amilton Godoy	<i>Amilton Godoy e a Música de Léa Freire</i>	Maritaca
2013	Pablo Lapidusas	<i>Estrangeiro</i>	Kalamata/Independente
2013	Hercules Gomes	<i>Pianismo</i>	“Independente”
2013	Marcos Ariel	<i>Jazz Carioca</i>	Biscoito Fino
2014	André Mehmari	<i>Ouro Sobre o Azul</i>	Estúdio Montiverdi
2014	Marcelo Jiran	<i>Piano de Martelo</i>	“Independente”
2014	André Mehmari	<i>Tóquio Solo</i>	NRT (Japão)
2014	Diversos Pianistas	<i>Album Pitoresco Musical</i>	Edições de Janeiro
2014	João Carlos Assis Brasil	<i>Nazareth Revisitado</i>	Tratore
2014	David Feldman	<i>Piano</i>	“Independente”
2015	Fábio Caramuru	<i>EcoMúsica: Conversas de um piano com a fauna brasileira</i>	Echo Promoções Artísticas

FONTE: O autor

Todo este quadro crescente de registros fonográficos voltados para o piano solo na música popular brasileira está vinculado a uma viabilidade de produção conquistada ao longo do período apresentado: 1980-2015. Não se trata necessariamente do aumento de pianistas interessados em gravar nesta formação, no entanto, é um fato que também não pode ser ignorado, principalmente devido a maior possibilidade de estudos pianísticos em instituições de ensino no Brasil e no exterior, mas isto é um tema para outra pesquisa.

No aspecto musical, a questão do grau de predeterminação dos arranjos me chamou a atenção, algo difícil de se perceber apenas auditivamente, como foi mencionado no capítulo 1. Especificamente sobre dois CDs, *Amilton Godoy e a música de Léa Freire* (Amilton Godoy, 2013, Maritaca) e *Pianismo* (Hercules Gomes, 2013, Independente), foi possível identificar a

partir de entrevistas (GODOY²⁶ e FREIRE, 2015; GOMES²⁷, 2014), que grande parte do trabalho foi escrito antecipadamente em partitura, incluindo alguns improvisos. Dificilmente se encontra este tipo de informação a respeito de discos de piano solo anteriores ao ano de 2000, fato que gera um certo mito da criação “totalmente” improvisada. É claro que existe toda uma tradição oral do piano popular no Brasil, como foi apresentando nesta pesquisa, e os arranjos memorizados ou improvisados se baseiam nela, e em algum momento podem chegar a partitura. Além disto, começaram a surgir CDs com as partituras correspondentes ao áudio gravado, dentre eles: *Piano Solo - Compositores Brasileiros – Vol. I e II* (Amilton Godoy, 1990 e 2000), *Homenagem a Canhotinho* (Marco Antônio Bernardo, 2000, Digital), *16 Estudos escritos e gravados para piano* (Composições de Ian Guest, pianista Itamar Assiére, 2000, Lumiar) e o *Álbum Pitoresco Musical* (vários pianistas, 2014, Edições de Janeiro).

Este levantamento também demonstra que existe uma grande produção para piano solo voltado para música popular instrumental brasileira, incluindo uma grande variedade de gêneros e estilos, tanto de arranjos, quanto de composições e interpretações. Deve-se levar em consideração que apesar do piano ser um instrumento relativamente novo (aproximadamente 300 anos), ele apresenta uma importante história e um imenso repertório. Então o piano solo na música popular instrumental brasileira apresenta elementos das mais variadas músicas, incluindo compositores eruditos como Bach, Beethoven, Chopin, Debussy e Villa-Lobos, diferentes elementos do jazz (acordes, harmonias, escalas e ritmos) e obviamente a presença da música popular brasileira, como o choro, o samba, o baião, o frevo e a bossa nova.

Além disto foi possível constatar que grande parte destes pianistas apresenta uma formação que lhes permitiu desenvolver diferentes recursos pianísticos, como independência entre os movimentos das mãos, e a exploração de diferentes texturas e timbres. Muitos deles conseguiram isto por meio do estudo da música erudita, outros através do choro e do jazz. Mas para uma compreensão mais aprofundada desta produção é necessário um estudo específico sobre cada um dos pianistas citados, algo que vem ocorrendo gradativamente. E nesta pesquisa, continuaremos tratando especificamente do piano solo de Gilson Peranzetta.

²⁶ Em entrevista para o Programa Alta Fidelidade (Centro Cultural de São Paulo), Léa Freire afirma que Amilton Godoy escreveu alguns dos seus improvisos para o cd “Amilton Godoy e a música de Léa Freire” (2013). (Ver GODOY e FREIRE, 2015).

²⁷ Em entrevista para a Revista Teclas e afins, o pianista Hercules Gomes explicou que cerca de 70 por cento do seu disco (*Pianismo*, 2013) foi escrito, incluindo alguns improvisos. (Ver GOMES, 2014)

3.2. Gilson Peranzzetta: formação e produção

Gilson José de Azeredo Peranzzetta nasceu em 1946, no Rio de Janeiro. No seu ambiente familiar os encontros musicais eram frequentes, e as suas primeiras aulas de música foram com a sua mãe. Aos 9 anos de idade ele começou a estudar música e acordeon com Odette Costa. O estudo de piano foi iniciado aos 12 anos com Azeneth de Oliveira. Por volta dos 15 anos de idade, Gilson também estudou no Conservatório Brasileiro de Música e na Escola Nacional de Música (Atual Escola de Música da UFRJ), mas não se adaptou aos métodos tradicionais de ensino da época (PERANZZETTA-a, 2014²⁸). Na entrevista que Peranzzetta me concedeu, ele cita um dos motivos que o levou a deixar a Escola Nacional de Música:

[...] já estava no segundo ano de harmonia, ai não podia nada, segundas menores, quartas, quintas e oitavas, enfim, não podia não. Ai eu descobri que a harmonia do conservatório era dada em cima dos corais de Bach, ai eu comprei aquele livrinho dos corais e comecei a dar uma olhada, e tudo que não podia tinha. Ai na aula seguinte, eu perguntei para a professora: olha, porque esse estudo aqui diz que não pode? Mas tem aqui, e a professora disse: olha, eu quero que você saia da sala e da disciplina. Eu sai [...] (PERANZZETTA, 2016²⁹)

Depois disto, Peranzzetta passou a fazer aulas particulares com a pianista Vilma Graça. A partir de 1964, ele começou a fazer bailes e a tocar na noite. No ano seguinte ele participou do serviço militar obrigatório no exército brasileiro e durante um treinamento levou um tiro no braço direito. Peranzzetta foi operado por um médico chileno que na época utilizou uma nova técnica, na qual os tendões humanos eram substituídos por tendões de nylon; o resultado foi excelente. Com incentivo da mãe conseguiu voltar a tocar piano após quase 3 anos. Depois desta fase continuou estudando sozinho, segundo a sua entrevista a Kfourri (2008): “Tirando a fase inicial de aprendizado, eu sou praticamente um autodidata no estudo dos instrumentos e totalmente autodidata em arranjo e composição”.

Gilson retorna ao trabalho profissional em 1967 e grava o seu primeiro disco *Tema Três* (1967, Atonal), como mencionado no capítulo anterior. Ainda na década de 1960 lança outros dois discos: *Gilmonny - Algo Novo* (1969, Equipe) e *Tema Três-Madrugada 1:30* (1969, Equipe).

²⁸ Entrevista concedida a Lulu Martin: **GILSON PERANZZETTA**, um dos compositores mais refinados da música brasileira, é entrevistado por Lulu Martin. Entrevista concedida a Lulu Martin, 2014. Disponível em: <http://canal39.com.br/gilson-peranzzetta-um-dos-compositores-mais-refinados-da-musica-brasileira-e-entrevistado-por-lulu-martin/> Acessado em 28/01/2015

²⁹ Entrevista concedida à Everson Bastos.

No início dos anos de 1970, Peranzzetta fez uma turnê na Europa com o grupo Central do Brasil, se apresentaram em Paris, Marseille e Barcelona. Nesta última cidade, ele conheceu o pianista de jazz Tete Montoliu, que lhe indicou como professora de piano a Petri Palau de Claramout, que se tornou a sua professora. Então, Peranzzetta permaneceu na Espanha entre 1971 e 1974, além de estudar piano clássico com a Petri Claramount, ele estudou orquestração com o compositor espanhol Frederic Mompou (PERANZZETA³⁰, 2014). Estes dois músicos o incentivaram a construir uma identidade musical, principalmente a sua professora de piano. Nesta época, Peranzzetta queria ser um pianista erudito, mas durante a sua preparação do Concerto de Brahms n.1 em Ré menor, houve alguns problemas entre ele e o maestro, que foram decisivos para que ele deixasse a carreira na música erudita. Após um ensaio, a sua professora o orientou:

Gilson, não vai dar certo. Eu (Gilson) falei: como? [Petri Claramout respondeu] porque você está perturbando demais o maestro. Eu disse: como assim? [Petri Claramout disse] eu estava com a partitura na mão, onde era forte, você queria que fosse piano, eu vi em três seções da música você reclamar que queria piano. Está escrito pra ele forte. [Gilson] mas eu sinto piano, eu não sinto forte. E aonde as vezes era piano, eu sentia meio forte [...]. Não vai dar certo Gilson (...). Você compõe? Eu falei: componho. Então me mostra o que você compõe. Eu comecei a tocar e ela falou: Esquece este negócio de orquestra, vamos investir na sua música e vamos continuar com o estudo do piano, de tudo como nós estamos fazendo, mas nada mais com música erudita, chega. Vai tocar o que é seu, porque tocando isto (música erudita), você não vai conseguir nada, porque você vai reclamar de todo mundo, você quer de um jeito e o caras querem de outro. E tocando a sua música você vai ser único, você faz com ela o que você quiser [...]. Fiquei estudando técnica e interpretação com ela e comecei a investir na minha música. (PERANZZETTA, 2017)

Durante sua temporada na Espanha, Gilson tocou em boates, o repertório contemplava música brasileira e jazz, e a formação instrumental variava entre piano solo e grupos maiores. Em entrevista a Ulysses Gaspar³¹, Peranzzetta explica que esta prática de tocar nas boates o ajudou no desenvolvimento do piano solo, principalmente em relação ao preenchimento dos arranjos com a mão esquerda. Na Espanha, ele também apresentou o espetáculo “Três pianos de cauda” ao lado do espanhol Tete Montoliu e do argentino Emílio La Peña.

Gilson Peranzzetta retorna ao Brasil em 1975, e volta a ter aulas de piano com a Vilma Graça, posteriormente com a Sonia Vieira e Odine de Mello. Peranzzetta cita as suas principais referências pianísticas sem mencionar um período específico, Luiz Eça, Radamés

³⁰ PERANZZETTA-b, Gilson. Programa História da Música. Entrevista concedida a Ulysses Gaspar, 2014.

³¹ Ibid.

Gnattalli, Ernesto Nazareth, Fats Elpídio, Oscar Peterson, Glenn Gould e Bill Evans (ALZUGUIR, 2014 e PERANZZETTA, 2016). No que se refere as influências nos arranjos e composições ele cita Henry Mancini, Johnny Mandel, Gil Evans, Villa-Lobos, Bach, Debussy, Chopin e Tom Jobim (KFOURI, 2008).

Em entrevista para o site “Músicos do Brasil: uma Enciclopédia Instrumental”, Gilson Peranzetta explica que sempre que possível estuda diariamente, seguindo a seguinte ordenação “começo estudando técnica, tocando Bach e Beethoven. Faço exercícios de técnica de Ondine de Mello (“Exercícios de Técnica para Piano”, Ed. Irmãos Vitale). Depois, divido o tempo entre o piano e a clarineta, e componho” (KFOURI, 2008).

Em relação a sua atuação profissional, Peranzetta começou a trabalhar com Ivan Lins após retornar da Espanha, por volta do ano de 1975. Ao lado dele, Gilson atuou como tecladista, pianista, produtor e arranjador. Em entrevista a Thais Nicodemo (2011), ele reconhece que o trabalho com Ivan Lins possibilitou experiências fundamentais em sua carreira, como o primeiro registro profissional dos seus arranjos para um artista e as trocas musicais nas parcerias composicionais.

Peranzetta trabalhou com Ivan Lins por aproximadamente 10 anos (1975- 1984); durante este período ele conseguiu uma visibilidade pouco comum entre artista e arranjador, geralmente o segundo é pouco conhecido. No entanto, Ivan Lins destacava a importância do trabalho coletivo, e neste período, a parceria entre ele (composições), Vitor Martins (letras) e Gilson Peranzetta (arranjos), foram fundamentais para o seu estabelecimento no meio musical (NICODEMO, 2014, p.221). O disco *Novo Tempo* (1980, EMI), de Ivan Lins, representa este reconhecimento ao trabalho coletivo, pois no encarte do disco, as fotografias junto com os parceiros Vitor Martins e Gilson Peranzetta ganham destaque (Ver fig.2) (NICODEMOS, 2014, p.184).

Entre as composições da parceria Ivan Lins, Vitor Martins e Gilson Peranzetta podemos citar “Lembrança”, “Não há lugar”, “Temporal” e “Virá”, e da parceria de Peranzetta e Lins destacaram-se entre outras “Setembro” e “Love Dance” (Peranzetta, Lins e Paul Williams), gravadas por músicos norte americanos, como George Benson, Sarah Vaughan e Quincy Jones. Em 1984, Ivan Lins (composições), Vitor Martins (letras) e Gilson Peranzetta (arranjos), lançam o disco *Juntos* (1984, Philips), um álbum comemorativo de 10 anos de parceria. Durante este tempo de atuação com Ivan Lins, Gilson também fez arranjos para outros artistas, como Gonzaguinha, Simone, Fátima Guedes, Gal Costa e Djavan.

Fig. 2 - Contracapa do LP *Novo Tempo* (1980, EMI), Gilson Peranzetta, Ivan Lins e Vitor Martins



Extraído de: <https://www.cavernadodiscodavinil.com.br/produto/lp-ivan-lins-novo-tempo/>

Após o disco *Juntos*, Peranzetta decidiu investir em sua carreira solo, mas sem deixar de realizar trabalhos paralelos como instrumentista, arranjador e orquestrador de outros artistas, no entanto, o seu trabalho autoral passa a ser predominantemente instrumental. Lembrando que na década de 1980 já existia um crescente mercado de música instrumental no Brasil, como foi apresentado no tópico anterior.

Nos anos de 1980, Peranzetta lançou 9 discos³², incluindo parcerias com as cantoras Joyce e Leny Andrade, e o início de um duo de piano e violão com Sebastião Tapajós. Em 1988, ele lançou o seu primeiro disco de piano solo, *Cantos da vida* (L'Art Produções

³² Ver a Discografia completa de Gilson Peranzetta nos anexos.

Artísticas). Nos seus álbuns com cantores, ele se posiciona como parceiro e não acompanhante. Em entrevista a Jether Garrotti Junior (2007), Peranzetta esclarece que não é um *sideman*, e se incomoda com falta de valorização do instrumentista:

Eu, não... Não sou, não. Eu sempre me considero um solista, sempre me preparei para isso. Quando estou fazendo um trabalho de duo, como o trabalho que faço há muito tempo com Mauro Senise, ali são dois solistas dividindo no palco suas emoções. Ninguém ali está acompanhando ninguém. Para mim, um *sideman* está ali para apoiar o outro, mas não eu”. Uma vez, um produtor disse: “Vamos chamar o Gilson, pianista do Ivan Lins...”, daí eu disse que não era pianista do Ivan Lins. Me preparei para ser um pianista. Adoro o Ivan, grande compositor, mas eu não sou o pianista do Ivan Lins. Esse é que é o problema, pois as pessoas depois de um tempo começam a dar títulos aos músicos. É a mesma coisa falar: “Aquele é o Jether, pianista da Zizi”. Não. Ele é um músico dividindo o palco com aquela artista, então ele também é um artista. Como dizia minha professora: “Músicos, tem muitos – artistas é que tem poucos”. Então, essa é que tem que ser nossa lembrança constante. (GARROTTI JR.,2007, p.126-127)

Entre 1990 e 2016, Gilson Peranzetta lançou 38 discos explorando diferentes formações instrumentais, entre elas os duos: com o violonista Sebastião Tapajós, o duo com o violoncelista David Chew, e o duo com Mauro Senise (sax e flauta), este último ativo até a atualidade. Peranzetta também explorou a tradicional formação em trio (piano, baixo e bateria), assim como a *big band* (CD *Amazonas Band convida Gilson Peranzetta e Mauro Senise*, 2013, Independente), além de formações menos comuns, como na parceria com Sebastião Tapajós (violão), Maurício Einhorn (gaita) e Altamiro Carrilho (flauta), no CD *Encontro de solistas* (1999, Movieplay).

Parte da produção mencionada acima foi lançada por um selo criado por Peranzetta e a sua esposa Eliana Peranzetta chamado “Marari”, cujo o nome se refere a rua onde Gilson nasceu, no subúrbio do Rio de Janeiro, em Braz de Pina. De acordo com a entrevista de Peranzetta à Evanize Sydow³³, o principal motivo para criação do selo foi para manter suas composições gravadas, algo difícil em uma gravadora multinacional, como já foi mencionado sobre o campo da música instrumental. Afinal, ele percebeu que fazia arranjos para várias gravadoras, mas nunca era chamado para gravar. Desde 1999, Peranzetta gravou 10 discos pela “Marari”.

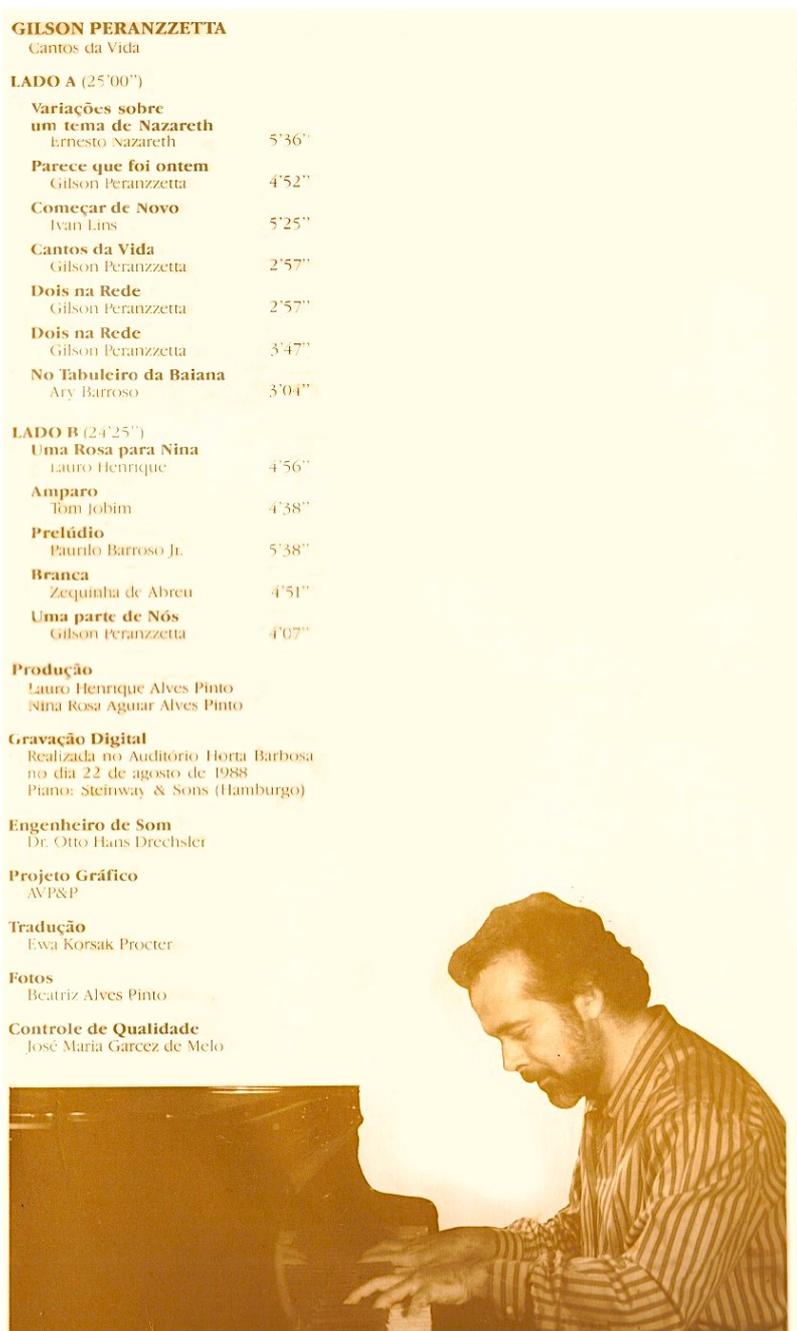
Especificamente em relação ao piano solo, Gilson Peranzetta possui três discos,

³³ PERANZZETTA, Gilson. **Gilson Peranzetta**: O nunca assaz louvado. Entrevista concedida a Evanize Sydow, s/d. Disponível em: <http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/fevereiro02/gilsonperanzetta.htm> Acessado em 01/04/14.

como já foi citado: *Cantos da vida* (1988, L'Art Produções Artísticas), *Metamorfose* (2001, Marari Discos) e *Bandeira do divino* (2007, Delíra Música). Além da participação em três cd's que incluem vários pianistas, *Meus Caros Pianistas* (2001, Biscoito Fino), *A Música de Chaplin* (2004, Lua Discos) e o *Album Pitoresco Musical* (2014, Edições de Janeiro).

O disco *Cantos da vida* (1988) foi lançado pela L'Art Produções Artísticas, um selo voltado para a música erudita e que valorizava os pianistas brasileiros, o qual gravou entre outros, o trabalho de Fábio Luz e Artur Moreira Lima (MILLARCH, 1992).

Fig. 3 - Contracapa do LP *Cantos da Vida* (1988, L'Art Produções Artísticas)



Neste primeiro álbum para piano solo, Gilson Peranzzetta elaborou todos os arranjos, assim como nos seus outros discos: o repertório incluiu quatro composições próprias e sete composições de outros autores, com destaque para alguns nomes conhecidos como Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, Ivan Lins, Ary Barroso e Tom Jobim (Ver contracapa do disco, fig.3). Percebe-se que Peranzzetta busca mesclar compositores de diferentes épocas da música brasileira, passando pelos pianeiros (Nazareth e Zequinha), “era do rádio” (Ary Barroso), pós bossa nova (Ivan Lins) e produção autoral.

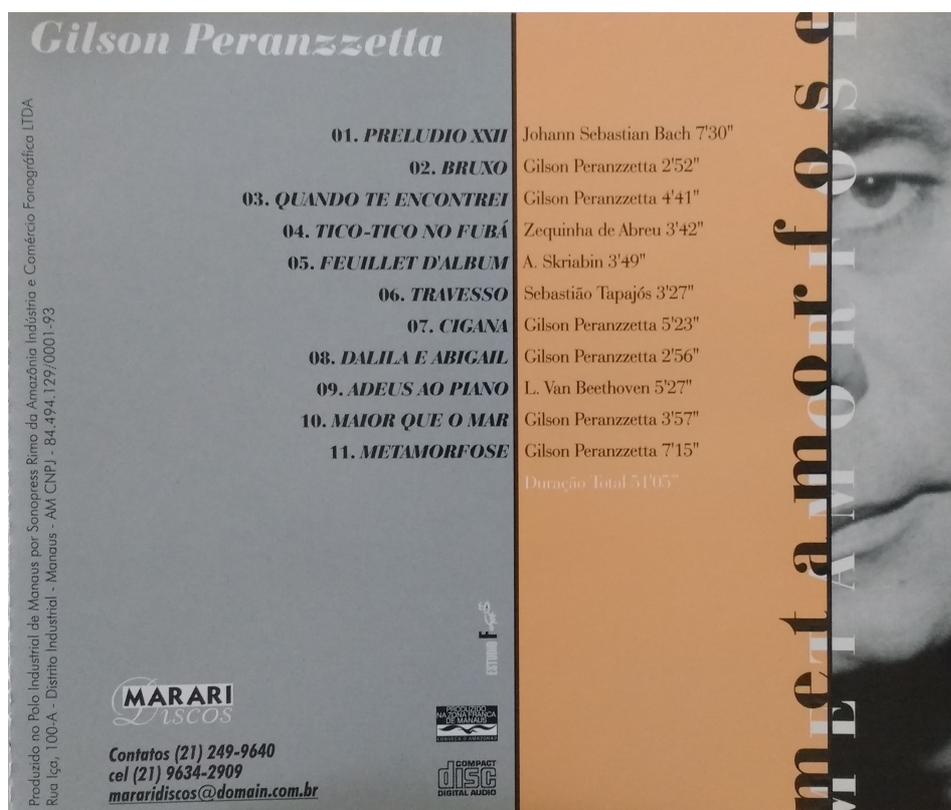
A maior parte dos arranjos e das composições do LP *Cantos da Vida* (1988, L’Arta Produções Artísticas) segue uma abordagem mais lírica, com ênfase nas mudanças de andamentos, uso de rubatos e a exploração de diferentes dinâmicas (música erudita), além de novidades (se comparadas com outras gravações) nas harmonias, introduções, finalizações e improvisações (música popular). Ou seja, uma mescla de elementos da música erudita e da música popular brasileira.

Em 2001, Peranzzetta lançou pelo seu selo, Marari Discos, o CD *Metamorfose*, outro trabalho dedicado ao piano solo. De acordo com o encarte deste disco, “Peranzzetta traz uma novidade: inclui obras de três dos mais importantes compositores da música clássica de todos os tempos - Bach, Beethoven e Scriabin”. Ou seja, a influência da música erudita aparece não só nos arranjos, mas também na escolha do repertório. Na verdade, a presença de compositores eruditos nos discos de Peranzzetta é novidade apenas na formação de piano solo, pois dois discos anteriores também contemplam a obra de compositores desde âmbito, *Tom e Vila* (1986, PAN) e *Prelúdios e canções de amor de Cláudio Santoro* (1989, PAN). O primeiro na formação instrumental de piano e baixo elétrico, enquanto o segundo alterna entre piano solo, piano e contrabaixo, piano e violoncelo, piano e sax soprano, piano e vozes, piano, violão e vozes. A mescla de repertório erudito e popular também está presente em outros trabalhos posteriores de Peranzzetta, como *Extra de Vários* (2005, Marari Discos), em parceria com David Chew e Mauro Senise, *Melodia Sentimental* (2009, Biscoito Fino), com Mauro Senise e Silvia Braga e *Jasmim* (2011, Biscoito Fino), em duo com Mauro Senise.

Retornando ao disco *Metamorfose* (2001, Marari Discos), é um trabalho que além de três obras de compositores eruditos, Bach, Beethoven e Scriabin, também apresenta seis composições de Gilson Peranzzetta, uma de Zequinha de Abreu e outra de Sebastião Tapajós (Ver contracapa do CD, fig.4). Os arranjos de Peranzzetta trazem uma unidade a este repertório, e apesar de manter muitas características do disco de piano solo anterior (*Cantos da Vida*, 1988, L’Art Produções Musicais), ocorre um aumento no número de arranjos com maior ênfase

rítmica e movimentação da mão esquerda. No álbum *Cantos da Vida* (1988, L'Art Produções Musicais), se observa que entre as 11 composições, apenas 3 arranjos são mais rítmicos (“Variações sobre um tema de Nazareth”, “Dois na Rede” e “No Tabuleiro da Bahiana”), enquanto o CD *Metamorfose* (2001, Marari Discos) apresenta 5 arranjos mais rítmicos (“Bruxo”, “Tico-Tico no Fubá”, “Travesso”, “Dalila e Abigail” e “Metamorfose”) entre as 11 composições do trabalho.

Fig. 4 - Fotografia da contracapa do CD *Metamorfose* (2001, Marari Discos)



Extraído de: Álbum *Metamorfose* (2001, Marari Discos)

É importante ressaltar, que os arranjos sobre as composições eruditas presentes no CD *Metamorfose* (2001) foram desenvolvidos a partir da partitura “original” para piano. Então, Peranzetta, manteve parte do original e alterou ou acrescentou outros elementos, ou seja, novamente se percebe uma mescla entre a música escrita e a música improvisada.

Eu procurei no Scriabin (Feuillet D'Album, Op.58), por exemplo, fazer aqueles arpejos que tem, que são lindos. E também fazer blocos de harmonia, de acordes, que não tem na partitura. Para preencher a coisa do piano solo, que é para uma partitura de piano, mas pra minha

cabeça, ficou faltando assim uma coisa, mas este tema do Scriabin é lindo (PERANZZETTA, 2016³⁴)

O último disco de Peranzzetta dedicado ao piano solo, foi gravado em 2007, *Bandeira do Divino – Brazilian Standards* (Delira Música). Este trabalho foi lançado pelo selo Delira Música, fundado em 2003 pela Luciana Pegorer, cujo o foco é a música instrumental brasileira³⁵. Como próprio título diz, é um CD de *standards* da música brasileira, incluindo composições como “Asa Branca” (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga) e “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan) (Ver contracapa do CD, fig.5). Assim como no CD anterior, Peranzzetta busca equilibrar a quantidade de composições e arranjos entre as tendências mais líricas e aqueles com maior ênfase no aspecto rítmico e na movimentação da mão esquerda, além de enfatizar o repertório de composições brasileiras.

Fig. 5 - Fotografia da contracapa do CD *Bandeira do Divino* (2003, Delira Música)



Extraído de: CD *Bandeira do Divino* (2003, Delira Música)

³⁴ Entrevista concedida à Everson Bastos.

³⁵ De acordo com o sócio do selo Delira Música, Marcelo Pera, em entrevista ao blog Nanquim, disponível em: <http://nanquimaldito.blogspot.com.br/2007/08/delira-msica-delira-blues.html>

Ao longo da sua carreira Gilson Peranzetta ganhou destaque como pianista, arranjador³⁶ e orquestrador brasileiro, elogiado por nomes como Tom Jobim e Quincy Jones. Ele atuou como solista, arranjador e orquestrador para a Orquestra Petrobrás Sinfônica, Orquestra Sinfônica Nacional UFF (OSN), Jazz Sinfônica (São Paulo), Pittsburgh Symphony Orchestra (EUA), WDR Big Band (Koln-Alemanha), Metropole Orkest (Amsterdam-Holanda) e outras. Peranzetta possui uma lista de produção de arranjos muito extensa, em busca no site “Discos do Brasil³⁷” encontrou-se 133 discos que o cita como arranjador.

Como foi apresentado, Peranzetta possui uma ampla produção musical e uma formação que inclui uma vivência em diferentes universos musicais, a música erudita e a música popular, os teatros e os bailes, a tradição escrita e a tradição oral-aural. Além disto, grande parte da sua produção está vinculada a música independente, incluindo a fundação do próprio selo, Marari Discos. No capítulo seguinte tratarei das especificidades do seu piano solo.

³⁶ Gilson Peranzetta já recebeu vários prêmios como arranjador, compositor e intérprete: Troféu Brahma como Melhor Instrumentista e Melhor Arranjador nos anos de 1988 e 1989, Prêmio Sharp de Música, na categoria Melhor Arranjador em 1989 e nas categorias Melhor Compositor e Melhor Intérprete em 1998. (GILSON PERANZZETTA).

³⁷ KFOURI, Maria Luiza. GILSON PERANZZETTA In: <www.discosdobrasil.com.br>. Acesso em 30 de abril de 2014.

4. PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NOS ARRANJOS DE GILSON PERANZZETTA PARA PIANO SOLO

4.1 As partituras e a questão do grau de predeterminação dos arranjos

Antes de explorar o principal assunto deste tópico, as partituras disponibilizadas por Peranzzetta, é necessária uma breve recapitulação sobre a seleção dos arranjos. Em entrevista ao site “Músicos do Brasil” (KFOURI, 2008), ele cita duas características do seu estilo pianístico, a harmonização e a ênfase rítmica na mão esquerda. Observando estas evidências estilísticas, selecionei para este estudo sete arranjos com tais particularidades, no intuito de evidenciá-las de forma mais detalhada e de encontrar outros elementos recorrentes no piano solo de Peranzzetta. No entanto, é importante salientar que estas características acima mencionadas representam apenas uma vertente do estilo deste pianista, a qual é o foco desta pesquisa.

O recorte temporal realizado para escolha dos arranjos foi de 2007 a 2015, o que contempla a sua produção mais recente. Dentre os sete arranjos selecionados, quatro deles foram gravados no CD *Bandeira do Divino – Brazilian Standards* (2007, Delira Música): “Asa Branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), “Estamos Aí” (Durval Ferreira, Maurício Einhorn e Regina Werneck), “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan) e “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gillette). Os demais arranjos elegidos foram: “Bala com Bala” (João Bosco e Aldir Blanc, gravado no “Programa do Jô” em 2011), “Braz de Pina” (Gilson Peranzzetta, CD *Album Pitoresco Musical*, 2014, Edições de Janeiro) e outra composição de Gilson Peranzzetta, “Lá Vai o Cara” (CD *Repercutindo*, G. Peranzzetta e Amoy Ribas, 2015, Fina Flor).

Gilson disponibilizou as partituras de todos os arranjos selecionados, no entanto, eles não correspondem às gravações; alguns apresentam apenas melodia e cifra, em outros foram grafados a melodia e apenas trechos da mão esquerda. O único arranjo que contém uma grande proximidade entre o áudio e a escrita musical é o de “Braz de Pina” (G. Peranzzetta), cuja partitura acompanha o CD *Album Pitoresco Musical* (2014, Edições de Janeiro). Então foi necessário a transcrição e edição de todos os outros arranjos.

Como as partituras disponibilizadas por Peranzzetta não correspondiam aos registros fonográficos, busquei compreender melhor esta questão, já que se trata de um músico com total conhecimento da grafia musical. Em entrevista que ele me concedeu, Peranzzetta (2016) explicou que às vezes ocorrem mudanças durante a gravação, e elas não são atualizadas na partitura. Em outros casos, ele memorizou o arranjo e não escreveu todos os detalhes em

partitura. Especificamente no arranjo de “Asa Branca” (CD *Bandeira do Divino*, 2007, Delira Música), ele disse que o baixo poderia ser realizado livremente, e não como estava na partitura disponibilizada por ele, sobre tudo na introdução e entre os compassos 15 a 19 (Fig.6).

Fig. 6 - Trecho do arranjo de Gilson Peranzetta para “Asa Branca” (H.Teixeira e L. Gonzaga)

ASA BRANCA

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
Arr. Gilson Peranzetta

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Piano' and begins with a bass clef. The second system starts at measure 5 and includes a repeat sign. The third system starts at measure 10 and includes a piano dynamic marking. The fourth system starts at measure 13 and includes a piano dynamic marking. The fifth system starts at measure 16 and includes a first ending bracket. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Então surgiu uma questão, para mim os baixos são um dos elementos mais marcantes deste arranjo, mas não estão na partitura? Ao ouvir outra gravação de “Asa Branca”³⁸, com Gilson Peranzetta (piano e arranjo) e Marcos Nimrichter (acordeon), percebi que o piano realizava o mesmo arranjo registrado no CD *Bandeira do Divino*, apesar da atuação em duo. Ocorrem algumas variações, mas o sentido geral do arranjo permanece. A introdução que Peranzetta (2016) me sugeriu tocar com a mão esquerda livremente, nesta gravação se aproxima muito do registro presente no CD *Bandeira do Divino*, ou seja, provavelmente uma introdução memorizada. Já o outro trecho (entre os compassos 15 e 19, Fig. 6), que ele também indicou uma interpretação livre da mão esquerda, apresenta menos similaridades entre a sua gravação com Nimrichter e o registro no CD *Bandeira do Divino*. No entanto, é perceptível o mesmo senso rítmico sincopado e irregular, ou seja, uma forma de aplicação estilística variada da mesma ideia musical.

Baseado nas partituras disponibilizadas e nas entrevistas com Peranzetta, foi possível verificar que os seus arranjos para piano solo são parcialmente pré-determinados, ou seja, em parte escrito e em parte memorizado, ou ainda parcialmente improvisados sobre ideias arranjadas antecipadamente. Esta informação reforça a importância da transcrição musical para compreensão do seu estilo de arranjo para piano. Além disto, demonstra o seu interesse em não cristalizar o seu trabalho de forma rígida como na música erudita, abrindo espaço para que ao ler sua partitura outro pianista adicione novos elementos musicais, como no caso dos baixos em “Asa Branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira).

4.2. O processo criativo de Gilson Peranzetta

Quanto ao processo de elaboração de seus arranjos para piano solo, Peranzetta (2017) explica que trabalha de duas formas em suas composições: no primeiro caso compõe e depois elabora o arranjo; e a segunda forma é a criação simultânea da composição e do arranjo, sendo esta última menos frequente. No entanto, o que chama mais a atenção é a sua maneira de trabalhar com uma obra pré-existente: [...] quando faço arranjo para músicas que não são minhas, eu as toco exaustivamente até sentir que essa música poderia ser minha e faço o arranjo com o mesmo entusiasmo que faria para uma composição própria (PERANZZETTA, 2017).

³⁸ Vídeo de “Asa Branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) interpretado por Gilson Peranzetta (piano e arranjo) e Marcos Nimrichter (acordeon), registrado em 2009 e disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rmvzn_b2gpM

Assim, depreende-se que Peranzzetta busca se apropriar da composição de outro autor através das suas memórias: tátil, auditiva e intelectual. Mas antes de tocar no instrumento, qual a sua referência para iniciar o trabalho? Uma gravação, o *arranjo inaugural* (NASCIMENTO, 2011)? Uma partitura? Em alguns casos Gilson inicia o arranjo a partir de uma partitura com melodia e cifra básica, às vezes utiliza os *songbooks*³⁹, e evita ouvir outros fonogramas, no caso de regravações. (PERANZZETTA⁴⁰, 2017).

A priori, nos parece que o uso do *arranjo inaugural* como referência não tem muita importância no processo criativo dos arranjos de Peranzzetta. No entanto, é importante salientar que no caso de composições que ele já conheça, é provável que ocorra a recordação de alguma gravação e arranjo. Em outras palavras, a *rede interpoética* proposta por Nascimento (2011) é alimentada por outras ferramentas além do fonograma, como as partituras ou apenas a memória do arranjador. Mesmo quando Peranzzetta evita ouvir outras gravações ele está interagindo com a *rede interpoética*, neste caso, negando uma lembrança que tenha da composição/arranjo sobre a qual irá arranjar.

Em alguns casos, Peranzzetta utiliza uma partitura de *songbook*, como foi citado. Estas consultas podem ter uma interferência relevante na produção do novo arranjo. Um exemplo claro disto, está no arranjo para piano solo que Peranzzetta elaborou para a música “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan). Neste arranjo (Fig. 7 abaixo), ele utiliza uma rearmonização presente no *Songbook* de Edu Lobo (1994, p.200), que não está na gravação do *arranjo inaugural* de “Ponteio” (Edu Lobo, 1967, Fig. 7).

³⁹ *Songbooks* - no Brasil se refere as coletâneas de partituras de música popular, cujas publicações lideradas por Almir Chediak se tornaram referências importantes a partir do final da década de 1980. Ver o artigo de Marcelo Silva Gomes (2017), “Os *Songbooks* da Editora Lumiar, pequena revisão crítica”.

⁴⁰ Entrevista concedida à Everson Bastos.

Fig. 7 - Trecho do arranjo de G. Peranzetta para “Ponteio” (E. Lobo e Capinan) baseado na rearmonização de Nelson Ayres (Songbook de Edu Lobo, 1994)

Ponteio (Edu Lobo e Capinan)

1- Edu Lobo (1967): G F G F

2- Nelson Ayres (Songbook,1994): G7M F7M/G G7M F7M/G

3- Gilson Peranzetta(2007): G7M F7M G7M F6/G

Piano
Arr. Peranzetta

84

88

Pno.

92

1: G F G F

2: Em7(9) Dm7(9) C#7(#9) C7M(9)

3: Em7(9) Dm7 C#7(alt) C7M(9)

1: G F G F G

2: Bb7M Ab7M G7M F7M Eb7M

3: Bb Ab6(7M,9) G6 F6(7M,9) Eb6(7M,9)

Fonte: O autor e Lobo (1994)

Na verdade, trata-se de um arranjo do pianista, compositor e arranjador Nelson Ayres que foi adotado por Edu Lobo, e posteriormente por Gilson Peranzetta, ou seja, são os reflexos da música popular escrita⁴¹ na *rede interpoética*, para além do fonograma. Trata-se do

⁴¹ Segundo Gomes (2017), a publicação dos *songbooks* pela Lumiar Editora influenciou a performance e o processo criativo dos músicos na cidade de São Paulo. Na verdade, arrisco dizer que este trabalho influenciou os músicos brasileiros de diversas regiões, a exemplo do carioca Gilson Peranzetta.

continuum criativo (NASCIMENTO, 2005), Nelson Ayres potencializa a modulação do *arranjo inaugural* de Edu Lobo adicionando uma reharmonização, e Gilson retoma esta reharmonização em um arranjo para piano solo. Nelson Ayres (BASTOS, 2010) explicou a sua influência na música de Edu Lobo, incluindo a reharmonização para “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan):

[...] eu inseri algumas coisas na música dele que ele acabou gostando, então tem um acorde na “Beatriz” que ele adotou, e um formato do “Ponteio” que eu bolei, uma forma diferente com uma modulação no final, que era pra ser um arranjo que eu fiz para orquestra sinfônica, mas ele gostou da forma, daí ele mudou a forma da música dele (BASTOS, 2010, p.254).

Este estudo dos arranjos de Peranzzetta para piano solo teve outras gravações como parâmetros, para melhor compreensão das novidades ou permanências trazidas pelo arranjador, sobretudo no aspecto melódico e harmônico. No entanto, não é objetivo desta pesquisa um estudo comparativo estrito, e como não tenho a informação sobre qual foi a referência utilizada por Peranzzetta para cada arranjo selecionado, optei em utilizar o provável *arranjo inaugural* (NASCIMENTO, 2011) ou a *instância de representação do arranjo original* (ARAGÃO, 2001) como parâmetro. Segue as gravações e álbuns utilizados: “Asa Branca” (1968, gravação de 1947, LP *Meus Sucessos com Humberto Teixeira*, RCA), “Bala com Bala” (1972, LP *Elis Regina*, CDB-Philips), “Estamos Ai” (1963, Luiz Chaves, LP *Projeção*, RGE), “Estamos Ai” (1968, Leny Andrade, LP *Estamos Ai*, Odeon), “Ponteio” (1967, LP *III Festival da Música Popular Brasileira v.1.*, CDB-Philips) e “Obsession” (1987, Sarah Vaughan, CD *Brazilian Romance*, CBS).

Além destas gravações, também foi utilizada a partitura de “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan) presente no *songbook* de Edu Lobo (1994), pois como foi apresentado, provavelmente foi utilizado por Peranzzetta. Em relação à composição “Estamos Ai” (D. Ferreira, M. Einhorn e R. Werneck) optei por duas gravações: a do LP *Projeção* (Luiz Chaves, 1963, RGE) foi uma referência para se observar o aspecto harmônico, e a gravação presente no LP *Estamos Ai* (Leny Andrade, 1968, Odeon) como parâmetro para o aspecto melódico. O uso destas diferentes gravações está relacionado às questões de permanências apresentadas por Nascimento (2004, p.6), em que os elementos recorrentes nas diferentes interpretações tornam a composição mais nítida, é a porção compartilhada da obra.

A questão é que o provável *arranjo inaugural* ou a *instância de representação do arranjo original* das outras composições selecionadas para esta pesquisa já parecem apresentar

bases mais firmes destas permanências, que são recorrentes em outras gravações. No caso da música “Estamos Aí” (D. Ferreira, M. Einhorn e R. Werneck), estas duas gravações (de Luiz Chaves e de Leny) se complementam. A harmonia presente no LP *Projeção* (Luiz Chaves, 1963, RGE) foi estandardizada, e frequentemente pode ser ouvida de maneira similar em *jam sessions*, por exemplo, e se aproxima muito da harmonia presente no *songbook* Bossa Nova v.4 (1990). Por outro lado, a forma melódica estandardizada desta composição parece ter como referência a interpretação de Leny Andrade (LP *Estamos Aí*, 1968, Odeon). De qualquer maneira, embora este não se trate de um estudo estritamente comparativo, estas referências podem colaborar na compreensão das escolhas composicionais presentes nos arranjos de Peranzetta para piano solo.

4.3. Uma categorização dos procedimentos composicionais nos arranjos de Gilson Peranzetta para piano solo

4.3.1. Formas

Em geral os arranjos de Peranzetta para piano solo mantém a estrutura formal básica das composições. Refiro-me aqui à ordenação e quantidade de seções que foram utilizadas no *arranjo inaugural* destas obras, com exceção das seções improvisadas.

Geralmente a estrutura dos arranjos de Peranzetta incluem as seguintes seções: introdução, tema (A,B...), improvisos sobre o tema, e coda (ou repetição da introdução). Uma variação desta forma é a inclusão de um interlúdio antes e depois dos improvisos, o qual frequentemente explora os mesmos elementos da introdução. A tabela abaixo ilustra estas duas estruturas formais utilizadas por Peranzetta:

Tabela 6 - Estrutura formal dos arranjos de Gilson Peranzetta para piano solo

Forma 1	Introdução	Tema (A,B...)		Improvisos	Tema		Coda ou Introdução
Forma 2	Introdução	Tema (A, B...)	Interlúdio	Improvisos	Interlúdio	Tema (A, B...)	Coda ou Introdução

Os arranjos selecionados para este estudo que apresentam a estrutura formal 1 são: “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck) e “Obsession” (G. Peranzetta, D.

Caymmi e T. Gillette). A estrutura formal 2 está presente nos arranjos para “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira) e “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc). Na composição “Braz de Pina” (G. Peranzetta), Gilson explora a forma 2 sem a realização de improvisos.

Para a composição “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Peranzetta realizou seu arranjo baseando-se na estrutura formal do *arranjo inaugural*, o qual foi elaborado por Edu Lobo em parceria com o Quarteto Novo (Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Aírto Moreira e Théo de Barros) e o conjunto vocal Momento Quatro (Zé Rodrix, Ricardo Sá, Maurício Mendonça e David Tygel), e destinado ao III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de 1967 (SEVERIANO e MELLO, 1998). No entanto, Peranzetta alterou a quantidade de compassos em algumas seções e adicionou improvisos sobre o tema (Seções A, B e C), como ilustra a tabela comparativa abaixo:

Tabela 7 - Comparação Formal entre o arranjo de Edu Lobo (Quarteto Novo e Momento Quatro) e o arranjo de G. Peranzetta

COMPARAÇÃO FORMAL DO ARRANJO DE <i>PONTEIO</i> (Edu Lobo e Capinan)							
REPETIÇÕES E NÚMERO DE COMPASSOS SEÇÕES	EDU LOBO (Canção, 1967)			GILSON PERANZZETA (Piano Solo, 2007)			
	1ª	2ª	3ª	1ª	2ª Improviso	3ª Improviso	4ª
Introdução 1	8	-	-	24	-	-	-
Introdução 2	16	-	-	14	-	-	-
A	16	16	16	8	14	16	8
B	10	10	10	10	16	16	10
C	16	16	16	8	16	16	8
Introdução 2'	8	8	-	17	16	18	-
Modulação	-	-	8	-	-	-	8
C'	-	-	28	-	-	-	16
Final (Introdução 1)	-	-	-	-	-	-	25

Fonte: O autor

A mudança formal mais marcante, está na seção A, que no *arranjo inaugural* apresenta 8 compassos com uma repetição, um total de 16 compassos (Tabela 7). No arranjo de Peranzetta ela não se repete, são apenas 8 compassos. Provavelmente ele se orientou pela

partitura do *songbook* de Edu Lobo (1994), que também não apresenta esta repetição. Por outro lado, a seção com modulação está presente apenas na versão gravada, e não na partitura.

Em relação a introdução de “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan), Peranzetta substituiu a simulação do ponteio de viola realizado ao violão, por uma introdução que lembra uma peça característica de instrumentos de teclas, a tocata. Esta questão será apresentada com maiores detalhes no tópico seguinte, introduções e finalizações.

A composição “Lá Vai o Cara” (G. Peranzetta) apresenta uma estrutura formal peculiar, pois ela é composta de 4 seções (A, B, C, D). No arranjo para sua composição, Peranzetta adicionou seções específicas para os improvisos, e após eles a seção seguinte é o D’, e só então ocorre a reapresentação das seções A e B. A seguir a estrutura formal de “Lá Vai o Cara” (Peranzetta):

Tabela 8 - Estrutura Formal do arranjo de G. Peranzetta para a sua composição “Lá Vai o Cara”

Seções	Introdução	A	B	Ponte	C	D	Improvisos Zabumba	Improvisos Piano	D’	A	B	CODA
---------------	-------------------	----------	----------	--------------	----------	----------	-------------------------------	-----------------------------	-----------	----------	----------	-------------

4.3.2. Introduções e Finalizações

As introduções compostas por Gilson Peranzetta foram um dos elementos que contribuíram para o seu reconhecimento como arranjador no meio artístico (PERAZZETTA, 2016). Em seus trabalhos para piano solo, ele frequentemente explora pequenas estruturas rítmico/melódicas ou frases em suas introduções, que servem como modelo para os próximos compassos. Estas estruturas geralmente correspondem a um ou dois compassos, e são transpostas ou sofrem pequenas alterações. O contorno melódico destas pequenas estruturas também pode servir como modelo para os demais trechos da introdução. Os dois exemplos a seguir ilustram estas características:

Fig. 8– Exemplo da exploração de estrutura modelo na introdução de “Braz de Pina” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta

The musical score for 'Braz de Pina' is in 2/4 time with a tempo of 60. It features a treble and bass clef. The first measure is marked with a '1' and a tempo marking of 60. A red box labeled 'Modelo' highlights the first two measures of the treble staff. A second red box labeled 'Repetição alterada ou adaptada' highlights the next two measures, which show a variation of the model. The bass staff contains a steady accompaniment with a sixteenth-note pattern. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the final measure of the treble staff.

Fig. 9 - Exemplo da exploração de estrutura modelo na introdução de “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gilette), Arr. G. Peranzzetta

The musical score for 'Obsession' begins with an 'Intro' section. The first measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The score is in 3/4 time. A red box labeled 'Modelo' highlights the first two measures of the treble staff. A second red box labeled 'Repetição adaptada e alterada' highlights the next two measures, which show a variation of the model. The bass staff contains a steady accompaniment with a sixteenth-note pattern. Chords are labeled as Fm7⁹ and Fm7^{#5}.

Especificamente na introdução para música “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan), Peranzzetta (Fig. 10) substituiu o ponteio do violão pela tocata⁴² para piano, como relatado no tópico anterior.

⁴² Segundo CALDWELL (2001), a tocata refere-se a uma peça geralmente composta para instrumento de tecla, destinada à demonstração de habilidade manual e muitas vezes utiliza a forma livre. O princípio da tocata é encontrado em muitas obras que não apresentam este título, e muitas peças intituladas como tal incorporam formas mais rigorosas, como fuga e sonata (p.534 e 535). De acordo com ZAMACOIS (1960), a tocata funcionava como um prelúdio, por exemplo, poderia ser uma introdução que precedia uma fuga (p. 231).

Fig. 10 - Introdução de Gilson Peranzetta para “Ponteio” (E. Lobo e Capinan)

Intro 1

Modelo

Repetição adaptada

5

10

15

20

Menos... accel.

To Fim

Fonte: O autor

Foi possível verificar três aspectos desta introdução que remetem à tocata: o caráter introdutório, a estruturação composicional a partir da repetição de uma pequena estrutura modelo (Fig.10), e o caráter virtuosístico. Este último aspecto fica ainda mais evidente na finalização do arranjo, momento em que esta introdução é repetida em andamento ainda mais rápido, aproximadamente 156 bpm (Andamento inicial 108bpm).

Peranzetta (2016) afirma que geralmente utiliza um “resquício” da melodia da composição no arranjo da introdução. Dentre os seus arranjos analisados nesta pesquisa, este recurso foi identificado apenas na introdução de “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan). Na verdade, Peranzetta desenvolve a sua introdução a partir do primeiro compasso da introdução 2 do arranjo inaugural de “Ponteio”. Ele faz uma variação deste compasso através da alteração de duas notas, a primeira e a última nota fá# são substituídas por ré# (Fig.11).

Fig. 11 - Variação da introdução do arranjo inaugural de “Ponteio” (E. Lobo e Capinan) no arranjo de G. Peranzetta

LOBO
(1967) $Em7M(9)$

PERANZZETTA
(2007)

1

Notas alteradas

A transformação de trechos melódicos pré-existentes ou de uma ideia motivica inicial é uma ferramenta importante na composição, como demonstra Schoenberg (1996) no seu livro “Fundamentos da composição musical”. Sendo o arranjo um ofício que requer conhecimentos composicionais (LIMA, 2003 e NASCIMENTO, 2011), este artifício também é significativo.

As finalizações dos arranjos de Peranzetta apresentam basicamente duas formas, uma delas é a repetição total ou parcial da introdução, como ocorre nas músicas “Obsession” (D. Caymmi, G. Peranzetta e T. Gillette) (Fig.9) e “Ponteio” (E. Lobo e Capinan) (Fig.10).

A exploração de novos elementos é uma outra forma de finalização que Peranzzetta utiliza. Trata-se de uma *coddeta*, que pode ser antecedida pela repetição da introdução. Geralmente este tipo de finalização explora mais enfaticamente a repetição de uma estrutura modelo, e a direção melódica percorre um caminho ascendente ou descendente, para marcar a finalização.

No exemplo abaixo (Fig.12), Peranzzetta explora um desenho melódico que se repete de forma adaptada e alterada. Harmonicamente ocorre um afastamento da tonalidade original (Dó maior), explorando a área tonal do empréstimo modal de bVI (Lá bemol maior). Também é possível analisar este trecho a partir de recursos disponíveis na tonalidade de dó maior⁴³.

Fig. 12 - Exemplo da exploração de estrutura modelo na finalização de “Braz de Pina” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta

Tonalidade - Dó Maior

Dó Maior: IIm7/bVI	V7/bVI	bVI7M (AEM*)	bII7M	V7	Im bVII bVI V I
Láb Maior: IIm7	V7	I7M	IV	V/III	(AEM)(AEM)
Bbm7	Eb7	Ab7M	Db7M	G7	IIIIm

*AEM = Acorde de Empréstimo Modal

Semelhantemente, o final do arranjo de Peranzzetta para a música “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck) apresenta uma estrutura modelo que se repete nos compassos seguintes até a finalização, alterando apenas a oitava em cada compasso (Fig.13). Este final foi composto a partir da harmonia inicial do tema de “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), que se inicia no I grau de fá maior e no quinto compasso passa pelo acorde bII⁴⁴ (Gb). No entanto, em sua finalização Peranzzetta utiliza melodicamente o arpejo

⁴³ Ver a “Representação dos Fundamentos Diatônicos da Tonalidade Harmônica” proposto por Freitas (2010, p.282-289)

⁴⁴ Trata-se do acorde de sexta napolitana (bII), o IVm(b6) da tonalidade menor utilizado como acorde de empréstimo modal na tonalidade maior. No caso de “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck) que está

do acorde de F (I) e um trecho da escala de sol bemol lídio (Gb6/bII), tudo em um mesmo compasso.

Fig.13 – Exemplo da exploração de estrutura modelo na finalização de “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta

The musical score for 'Estamos aí' (Fig. 13) is presented in a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in the key of F major. The score starts at measure 94. A blue box highlights the first measure, which contains the chord F. A green box highlights the second measure, which contains the chord Gb6. A red box labeled 'Modelo' encompasses the first two measures. A second red box labeled 'Repete oitava abaixo' covers the next two measures, which are identical to the first two but transposed down an octave. A third red box labeled 'Repete oitava abaixo' covers the next two measures, also identical to the first two but transposed down an octave. A final red box labeled 'Repetição e finalização' covers the last two measures, which are identical to the first two but transposed down an octave. The bass line consists of a simple harmonic accompaniment.

Para finalização de “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Gilson Peranzzetta também explorou uma estrutura modelo, na mão direita utilizou semicolcheias em movimento ascendente privilegiando os intervalos de quartas, e na mão esquerda explorou principalmente o intervalo de quinta justa (Fig.14). Harmonicamente ele adotou um movimento cromático ascendente, e nos cinco acordes iniciais apenas alternou entre duas estruturas, X7(#9) e X6(9).

Fig.14 – Exemplo da exploração de estrutura modelo na finalização de “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta

The musical score for 'Bala com Bala' (Fig. 14) is presented in a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in the key of F major. The score starts at measure 87. A red box labeled 'Modelo' encompasses the first two measures. The first measure contains the chord C7(#9) and the second measure contains the chord C#6(9). The bass line consists of a simple harmonic accompaniment. The treble line features a melodic line with semicolcheias (half notes) in an ascending motion, primarily using intervals of fourths. The harmonic progression continues with D7(#9), D#6(9), E7(#9), F7(9), F#m6, G, and C.

na tonalidade de fá maior, é o acorde de Bbm(b6) = Gb7M emprestado de fá menor. Maiores detalhes no capítulo 3 da tese de Freitas (2010).

4.3.3. Harmonizações e Rearmonizações

Neste tópico, destaco alguns procedimentos musicais que Peranzzetta utiliza nas harmonizações de suas composições e na rearmonização de obras de outros compositores. Neste segundo caso, Gilson busca absorver ao máximo a composição sobre a qual irá arranjar, como já foi citado anteriormente.

No arranjo de “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gillette), desenvolvido sobre a tonalidade de ré menor, Peranzzetta criou uma introdução a partir da região ⁴⁵tonal de fá menor. O mais usual seria ele utilizar o relativo maior da tonalidade principal, neste caso, fá maior. A exploração da região de fá menor na introdução de uma composição na tonalidade de ré menor integra as teorias que examinam as “vizinhanças de terceira com transformações cromáticas”⁴⁶ (FREITAS, 2010). Este recurso inclui relações de terceiras entre acordes, regiões e tonalidades maiores (como em C: Eb:, C: Ab:, C: E:, e C: A:), no entanto, o pesquisador Freitas (2010) esclarece que o uso deste procedimento apenas na tonalidade maior “(...) não é consensual, pois alguns autores defendem que as possibilidades de expansão por *permutabilidade* menor-maior (como em Cm: E:, e Cm: A:) também possíveis (...)”, além das relações de mediante duplamente cromáticas ⁴⁷, como C: Ebm:, C: Abm:, Cm: Em, Cm: Am, Cm: Ebm: e Cm: Abm: (FREITAS, p.222).

Na introdução de “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gillette), Peranzzetta conduz a mediante duplamente cromática de ré menor, ou seja, Fm7, para A7, a dominante de ré menor (Fig.14). Esta condução é realizada, como pode-se ver a seguir, com o aproveitamento de notas comuns entre os acordes, suavizando-a. A partir do acorde de Fm7(#5, 9,11) (Fig.15, c.3 e 4), Peranzzetta inicia sua aproximação da dominante A7, adicionando a nota dó#, equivalente a quinta aumenta de Fm e a terça maior de A.

Entre os compassos 4 e 5 (Fig.15) temos várias notas em comum, o que atenua a passagem da mediante Fm7(#5, 9, 11) para dominante A7(b5, b9). Para facilitar, basta verificar que as únicas notas que diferem estes trechos são: fá e láb presentes apenas no compasso 4, e a nota lá inclusa somente no compasso 5 (Fig.14).

⁴⁵ A região tonal é um termo utilizado por Schoenberg (2004) para se referir as tonalidades que apresentam um vínculo com o tom principal, estão ancoradas nele sem representar necessariamente uma modulação (p.37-39 e p.99). Este princípio é um dos pilares utilizados por Freitas (2010) em seu quadro de “conjuntos diatônicos regulares que abastecem a tonalidade maior e menor” (p.25).

⁴⁶ Termo utilizado por Freitas (2010) com base em: KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

⁴⁷ Ver exemplos citados por Freitas (2010) na nota 6 da p.700.

Fig. 15 - Aspectos harmônicos na introdução de “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gillette), Arr. G. Peranzzetta

The musical score for the piano introduction of "Obsession" is presented in two systems. The first system, labeled "Intro", shows the piano part with chords $Fm7(9,11)$ and $Fm7(\#5,9,11)$. The second system, starting at measure 5, shows a sequence of chords: $A 7(b5)$, $A 7(b5,b9)$, $A 7(b5)$, $A 7(\#5)$, and $E7(13,b9) E7(b9,13)$. A red box highlights the notes C4 and E5 in the second system, with an arrow pointing to a text box that reads "Notas comuns entre os c.4 e 5". The piano part is marked with a dynamic of *p* (piano).

É interessante notar que o uso desta relação de vizinhos de terceira com transformações cromáticas também aparece no final da seção A de “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gillette) (Fig.16). Mas neste caso, é uma relação com a terça menor descendente, ou seja, Bm. Este acorde também é apresentado como acorde de empréstimo modal da tonalidade homônima maior (GUEST, 2010, p.18), neste caso ré maior. De qualquer forma, esta breve passagem pelo acorde de Bm7, com a duração de apenas um compasso e meio, soa como uma anunciação de algo novo que virá, ou seja, a próxima seção. Assim, percebemos que Peranzzetta utiliza esta relação de vizinhos de terceira com transformações cromáticas para trazer contraste na introdução do arranjo e na passagem para seção B da composição.

Fig.16 - Aspectos harmônicos na ponte de “Obsession” (G. Peranzetta, D. Caymmi e T. Gillette), Arr. G. Peranzetta

12

D m7

B m7

B m7

14

toca

B 7(#9)

B

B^b7M(9)

C/B^b

Na sua composição “Lá Vai o Cara”, Peranzetta constrói uma introdução que inclui uma rápida cadência plagal expandida ou intensificada, bVII-bII7M-I (Fig.17, c.22-23), justamente por utilizar acordes do grupo subdominante não diatônicos que suprem a tonalidade (FREITAS, 2010, p.84-101).

Fig.17 - Cadência plagal na introdução de “Lá vai o Cara” (G. Peranzetta), Arr. G. Peranzetta

19

bVII

Cadd9

bII7M

Eb7M

I

D

considerando uma passagem pela região de IVm (Am) é bastante contundente, como apresentado na figura abaixo.

Fig. 19 - Rearmonização do refrão de “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzetta

E: I6 subV7 bVII6 subV7 bVI7M V7sus bII/IV IVm V/bVII bII

Am: bIII subV7 bII7M Im V7sus bVI6

C=REFRÃO

54 E6(9) Eb7(#9,b13) D6(9) Db7(#9) C6(7M,9) B7sus(9) Bb7M(9) Am9 Gsus F 6

E: I7M subV7 bVII6

Am: 56 E7M Eb7#9 D 6

No arranjo para a composição “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Peranzetta optou pela maior movimentação harmônica na seção A, a partir de acordes usuais no blues, como IV7 e V (Fig. 19). O aspecto mais interessante desta rearmonização está nas linhas de baixo com passagens cromáticas, que geram ainda mais movimento. Este assunto será abordado mais adiante nos tópicos sobre linhas de baixo (4.3.5).

Ainda em “Bala com Bala”, a rearmonização mais marcante da seção B está entre os compassos 11 e 15 (Fig.20). Neste trecho, Peranzetta altera a direção harmônica proposta pelo compositor ou pelo arranjador (Cesar Camargo Mariano no LP *Elis Regina*, 1972, CDB-Philips), ao invés de finalizar no IV ele encerra no I. Este percurso se inicia no compasso 11, onde Gilson adiciona o A7(b5, b9), que seria um subV para o próximo acorde da versão de Cesar Camargo Mariano, o Ab7(13). No entanto, o acorde que se segue é o Ebm7, uma versão camuflada do Ab7(13), equivalente a Ab7sus (9) sem a fundamental. Este acorde, o Ebm7 permite um movimento cromático descendente para o IIm7(b5) [Dm7(b5)], que segue para o V

(Gsus7) e chega ao I7. É importante ressaltar, que um olhar apenas sob a perspectiva de blocos harmônicos limita as “colorações” que Peranzzetta proporciona através de outros recursos, os quais estão sendo apresentados neste capítulo.

Fig. 20 - Comparação entre a harmonia de Cesar C. Mariano (LP *Elis Regina*, 1972, CDB-Philips) e a rearmonização de G. Peranzzetta (2007) em “Bala com Bala”(J. Bosco e A. Blanc)

A

Elis Regina (1972, CDB-Philips)

G. Peranzzetta (2011, Progr. do Jô)

5

5

B

9

13

13

No caso de “Estamos Aí” (D. Ferreira, M. Einhorn e R. Werneck), a comparação da harmonia do possível *arranjo inaugural*⁴⁸ (LP *Projeção*, Luiz Chaves, 1963, RGE) com o

⁴⁸ A gravação mais antiga que encontrei de “Estamos Aí” (D. Ferreira, M. Einhorn e R. Werneck) está presente no LP *Projeção* (1963, RGE) do contrabaixista Luiz Chaves.

arranjo de Peranzetta não resulta em mudanças bruscas (Fig.21). Nos compassos 9 e 10, Peranzetta substitui a cadência II (Bm7(b5) - V (E7)) do III (Am), pela movimentação da quinta do mesmo acorde, Am, passando pela sexta menor e pela a sexta maior.

Fig. 21 - Comparação entre a harmonia de Luiz Chaves (1963, LP *Projeção*, RGE) e a rearmonização de G. Peranzetta em “Estamos Aí” (D. Ferreira, M. Einhorn e R. Wenerck)

G. Peranzetta (2007, CD *Bandeira do Divino*, Delira Música)

Luiz Chaves (1963, LP *Projeção*, RGE)

7 F7M Bm7(b5) E7 Am Am(b6) Am6 Am(b6) Am G7(Alt)

7 F7M Am7 Bm7(b5) E7 Am7 D7 G7

13 C7 A7(b5,#9) D7 G7 C7(domdim) F Dm7 G7 C7

13 C7M Am7 Dm7 G7 Gm7 C7 F7M Gm7 C7

19 F F7(Mix) B7(9,#11) Bbm6 A7(#5) D7(#9) G7(9) C7sus C7sus

19 Cm7 F7 Bm7(b5) Bbm6 Am7 Ab7(13) Gm7 C7 Cm7

28 F7 B7(9,#11) Bbm6 A7(#5) D7(#9) G7(9) C7sus F/A Ab6 G7 Gb6(9)

28 F7 Bm7(b5) Bbm6 Am7 Ab7(13) Gm7 C7 F

Na verdade, os principais contrastes harmônicos realizados por Peranzetta em “Estamos Aí” são explorados melodicamente, como por exemplo nos compassos: 3-4, 12, 15 (Fig.22). Nos compassos 3 e 4, Peranzetta realiza uma frase sobre a escala de fá mixolídio,

com a utilização de passagens cromáticas (lá, láb, sol, fig.22) e intervalos de quartas justas. Na verdade, esta passagem em quartas camuflam os acordes de F7sus7 (fá, sib e mib) e de F7(13) (mib, lá, ré) (Fig.22, c.3-4). É interessante notar, que no compasso seguinte o arranjador explicita harmonicamente um acorde quartal (Fig.22, c.5), o Gb6(9), confirmando a utilização da harmonia quartal como recurso melódico do trecho anterior.

Fig. 22 - Exemplo da “exploração melódica da harmonia” em “Estamos Ai” (D. Ferreira, M. Einhorn e R. Wenerck), Arr. G. Peranzetta

Piano

5

10

15

17

A

F7sus

F7(13)

Gb6(9)

Am

Am6

Am(b6)

G7(Alt)

C7(DomDim)

Outro trecho em que a harmonia se apresenta melodicamente no arranjo para “Estamos Aí” está o compasso 12 (Fig. 22), em que a mão esquerda é responsável pela fundamental e sétima do acorde de G7, enquanto a mão direita fica a cargo de realizar um fraseado sobre a escala de sol alterada (sol-láb-lá#-si-réb-ré#-fã), com ênfase em algumas tensões, como a nona menor (láb), a décima terceira menor (mib = 5#) e a quinta diminuta (réb).

Nos compassos 15 e 16 (Fig.22), a harmonia é apresentada em forma de arpejos baseados na escada dominante diminuta (octatônica) de C7 (dó-réb-mib-mi-fã#-sol-lá-sib), o que gera bastante contraste quando comparada à passagem utilizada por Luiz Chaves, apenas II (Gm7) - V (C7) de I (F), sem ênfase em tensões (Fig.22, c.15-16).

No arranjo para “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), a seção B apresenta mais contrastes harmônicos em comparação com o *arranjo inaugural*. Peranzzetta aumentou a quantidade de acordes desta seção explorando duas formas de dominantes secundárias, cujas linhas de baixo antecedem os acordes cromaticamente. A primeira é a dominante secundária com baixo na terça, G/B, A/C# e D/F# (Ex.16); e a segunda é o acorde diminuto, G#° (Fig. 23).

Fig. 23 - Comparação entre a harmonia de Luiz Gonzaga e a rearmonização de G. Peranzzetta em “Asa Branca” (L.Gonzaga e H.Teixeira)

Arr. Luiz Gonzaga (1947) ————— Harmonia: | G | G |

22 Arr.: G. Peranzzetta (2007)

4.3.4. Voicings

Os acordes mais recorrentes no trabalho de Gilson Peranzzetta apresentam tensões comuns no jazz e na música brasileira pós bossa-nova, como nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. Ele elabora a construção destes acordes alternando entre a superposição de terças, forma mais comum no sistema tonal (PISTON, 1987), e a superposição de quartas.

A exploração dos acordes formados por intervalos de quartas sobrepostas torna-se regular a partir do início do século XX, com compositores como Schoenberg e Berg (PISTON, 1987, p.501). No jazz, o pianista McCoy Tyner foi o primeiro a utilizar os acordes em quartas

de forma enfática, o que ocorreu no início da década de 1960 (LEVINE, p.105, 1989), outros pianistas também se destacaram na utilização deste recurso, como Chick Corea e Herbie Hancock.

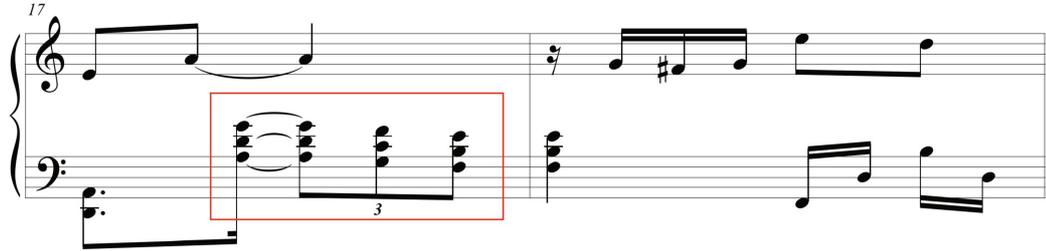
Na introdução do arranjo de Peranzetta para música “Bala com Bala” (João Bosco e Aldir Blanc) observa-se a utilização do modo lócrio no compasso 9 (Fig.24), do qual se extraiu o acorde C7(4, b5). Em seguida foi utilizado uma sequencia de acordes em quartas (Fig. 24, c.11 e 12), onde o arranjador privilegiou a distância de um tom ascendente entre os acordes.

Fig. 24 - Exemplo de *voicings* em quartas na introdução de “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzetta

Peranzetta frequentemente explora um recurso jazzístico que Valério (2005, p.39) apresenta como modalização. Refere-se a sobreposição de recursos modais sobre uma música não modal, entre eles a movimentação de estruturas quartais sobre a escala de um determinado acorde. O pianista McCoy Tynner explorava muito este recurso, principalmente através da mão esquerda, que realizava os movimentos das estruturas quartais enquanto a mão direita ficava a cargo das melodias (VALÉRIO, 2005, p.69). Nos exemplos abaixo (Fig.25 e fig.26) Peranzetta utilizou a modalização com a mão esquerda sobre a escala de ré menor dórico.

Fig. 25 - Exemplo modalização realizada por Gilson Peranzetta em “Obsession” (G. Peranzetta, D. Caymmi e T. Gilette)

Fig. 26 - Exemplo modalização realizada por Gilson Peranzetta em “Braz de Pina” (G. Peranzetta)



Gilson Peranzetta também utiliza estruturas quartais em passagens cromáticas, como ilustra as figuras 27 e 28:

Fig. 27 - Exemplo de passagem cromática utilizando acordes quartais em “Lá Vai o Cara” (G. Peranzetta), Arr. G. Peranzetta

Fig. 28 - Exemplo de passagem cromática utilizando acordes quartais em “Obsession” (G. Peranzetta, D. Caymmi e T. Gillette), Arr. G. Peranzetta

Como foi relatado anteriormente, Peranzzetta também explora *voicings* baseados na superposição de terças, entre eles a posição aberta ou *drops*⁴⁹. No refrão do arranjo para música “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan) ele utilizou o *drop 2*⁵⁰ (Fig. 29, c.54), e realizou uma rearmonização já analisada no tópico anterior (Fig.18). Já no compasso seguinte (Fig.29, c.55) observa-se a utilização do intervalo de quinta justa na parte da mão esquerda, que também dobra notas presentes na parte da mão direita. No jazz, pianistas como McCoy Tyner, Chick Corea e Herbie Hancock também exploram o intervalo quinta justa na mão esquerda (VALÉRIO, 2005).

Fig. 29 - Exemplo de *voicings* utilizados por Gilson Peranzzetta em “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan)

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 54, shows a sequence of chords: E6(9), Eb7(#9,b13), D6(9), Db7(#9), C6(7M,9), Bsus7(9), Bb7M(9), Am9, Gsus, and F6. The second system, starting at measure 56, shows chords E7M, Eb7#9, and D6. The notation includes treble and bass clefs, notes, and rests, illustrating the specific voicings and intervals discussed in the text.

Já na introdução da música “Lá vai o cara” (G. Peranzzetta), Peranzzetta utiliza diferentes *voicings*, no entanto observa-se alguns elementos em comuns entre eles. No trecho entre os compassos 3 e 5 (Fig.30), a primeira característica comum é o espaçamento entre a primeira e a segunda voz dos acordes, uma forma variada de *drop 2*. O segundo elemento comum neste trecho é a abertura de quinta justa na mão esquerda, que aparece com mais uma nota adicionada, sexta, sétima ou oitava.

⁴⁹ *Drop* refere-se a estruturação aberta dos acordes, realizando uma ou mais vezes oitava abaixo da sua posição fechada. (Ver GUEST, 2009, p.76 e 77).

⁵⁰ No *drop 2* a segunda voz é realizada uma oitava abaixo (GUEST, 2009, p.76). No contexto do piano *jazz* a fundamental geralmente já é realizada oitava abaixo, por isto não foi mencionado o *drop 2+4*, mas apenas o *drop 2*, que é um formato muito usual (LIGON, 2001, p.266)

Fig. 30 - Exemplo da variação de *voicing drop 2* em “Lá Vai o Cara” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta

No trecho harmônico seguinte (Fig.31) do arranjo de “Lá vai o cara”, Gilson mantém na mão direita a mesma ideia utilizada anteriormente (Fig.30), deixando um espaçamento entre a primeira e a segunda voz; no entanto a mão esquerda realiza acordes fechados.

Fig. 31– Exemplo da variação (2) de *voicing drop 2* em “Lá Vai o Cara” (G. Peranzzetta), Arr. G.Peranzzetta

4.3.5. Acompanhamentos

Serão apresentados aqui alguns recursos que Peranzzetta utiliza recorrentemente na mão esquerda, dentre eles: acompanhamentos com regularidade ou irregularidade rítmica, acordes quebrados e linhas de baixo “descontínuas”, linhas de baixo *Boogie-Woogie* e baixo de passagem.

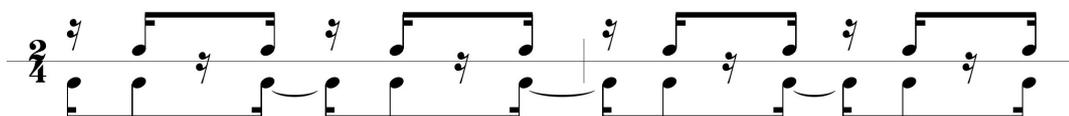
a) Acompanhamentos com regularidade rítmica

Uma das características marcantes dos arranjos e composições de Gilson

Peranzzetta é a valorização da síncope e do contratempo no acompanhamento realizado pela mão esquerda. Estes aspectos referem-se à noção de contrametricidade, que segundo Sandroni (2012, p. 29 e 30) é a articulação ou acentuação rítmica das semicolcheias pares. De acordo com este pesquisador, os termos contrametricidade e cometricidade (articulação rítmica na primeira, terceira, quinta e sétima semicolcheia do compasso 2/4) são neutros, enquanto o termo síncope é visto como exceção a regra, afinal foi criado para se pensar a música erudita ocidental. Mas na música popular brasileira a síncope se tornou norma e não exceção, esta palavra é comumente usada para designar as articulações contramétricas, tanto por estudiosos, quanto por leigos (SANDRONI, 2012, p.21-30)⁵¹.

Em alguns trechos dos seus arranjos Peranzzetta utiliza recorrentemente dois padrões rítmicos para o acompanhamento, um baseado nos contratempos de semicolcheias e outro no grupo de semicolcheia-colcheia-semicolcheia com ligadura (Fig.32). Estes dois padrões são muito semelhantes, principalmente se tocados em andamentos rápidos, como ilustra o exemplo abaixo:

Fig. 32 – Comparação entre dois padrões rítmicos de acompanhamento utilizados por Gilson Peranzzetta



Peranzzetta não aplica esta regularidade rítmica de forma isolada, geralmente as estruturas melódicas e harmônicas do acompanhamento também apresentam alguma padronização, a qual é específica em cada arranjo. Na figura 33, o padrão rítmico em contratempos de semicolcheias é acompanhado pelo constante uso de quintas paralelas. Em outro exemplo, também identificamos os contratempos, desta vez com o frequente uso de acordes abertos⁵² (Fig.34).

⁵¹ Para maiores informações ver Sandroni (2012).

⁵² Acordes abertos: refere-se ao espaçamento entre as vozes, o qual pode ultrapassar uma oitava (ALMADA, 2000, p.81).

Fig. 33 - Exemplo de acompanhamento utilizando contratempo de semicolcheia em “Bala com Bala” (João Bosco e Aldir Blanc), Arr. G. Peranzzetta

The image shows a piano accompaniment for the song "Bala com Bala". The score is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piece starts at measure 17. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand plays a counter-rhythm of dotted half notes, which are beamed together in pairs. This creates a syncopated feel against the melody.

Fig.34 - Acompanhamento utilizando contratempo de semicolcheia em “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta

The image shows a piano accompaniment for the song "Estamos aí". The score is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The piece starts at measure 38. The right hand plays a melody of eighth notes. The left hand plays a counter-rhythm of dotted half notes, which are beamed together in pairs. A red box highlights a section of the bass line from measure 39 to 42, showing the consistent use of this dotted half note counter-rhythm.

A exploração que Peranzzetta faz da figuração rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia com ligadura no acompanhamento pode ser observada em um trecho do arranjo para “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gillette) (Fig.35). Este padrão é realizado pela mão esquerda, e geralmente em acordes quartais.

Fig. 35 - Exemplo de acompanhamento com figuração rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia com ligadura em “Obsession” (D. Caymmi, G. Peranzzetta e T. Gillette), Arr.G. Peranzzetta

The image shows a piano accompaniment for the song "Obsession". The score is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The piece starts at measure 6. The right hand plays a melody of eighth notes. The left hand plays a counter-rhythm of dotted half notes, which are beamed together in pairs. A red box highlights a section of the bass line from measure 7 to 10, showing the consistent use of this dotted half note counter-rhythm. Above the treble staff, there is a box labeled 'A' and a symbol resembling a section sign (§).

No arranjo para “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Peranzzetta também utiliza o padrão rítmico de semicolcheia-colcheia-semicolcheia com ligaduras, neste caso com a exploração de oitavas no baixo (Fig.36).

Fig.36 - Exemplo de acompanhamento com figuração rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia com ligadura em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta

22

G G/B C G^{#b} Am A/C# D D/F#

Apesar destes acompanhamentos em contratempos e síncopes regulares ou contínuos marcarem o estilo de Peranzzetta, é importante salientar que ele também explora alguns trechos com acompanhamentos mais cométricos. No trecho abaixo de “Braz de Pina” (G. Peranzzetta), ele utiliza o mesmo padrão a cada dois compassos, baseado principalmente em semicolcheias e arpejo dos acordes.

Fig. 37 - Exemplo de acompanhamento com regularidade rítmica em “Braz de Pina” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta

9

Já no excerto a seguir (Fig. 38), Peranzzetta elabora um trecho do acompanhamento apenas com semicolcheias sobre um arpejo dos acordes.

Fig. 38 - Exemplo de acordes quebrados em “Obsession” (G. Peranzzetta, D.Caymmi e T. Gillette), Arr. G. Peranzzetta

8

Gm⁶/D C⁷/E

b) Acompanhamentos com irregularidade rítmica

Outro elemento utilizado por Peranzzetta é justamente o contrário do anterior, a irregularidade rítmica, referindo-se se aqui à falta de padronização rítmica no acompanhamento, que geralmente aparece associada a uma estruturação melódica e harmônica também irregular. Este arranjador aplica tal recurso explorando duas principais características: alternância rítmica entre as vozes ou polirritmia, e melodia conduzindo o sentido rítmico das outras vozes (ou seja, em alguns trechos do arranjo as outras vozes realizam o mesmo ritmo da melodia, ou acentuam início e finais de frases). Nos exemplos abaixo estas duas qualidades de irregularidade rítmica aparecem simultaneamente, no entanto, os dois primeiros enfatizam a alternância rítmica entre as vozes (Fig.39 e 40), enquanto o terceiro destaca a proximidade rítmica entre as vozes (Fig.41).

Fig. 39 – Exemplo de acompanhamento com irregularidade rítmica em “Obsession” (Peranzzetta, D. Caymmi, T.Gilette), Arr. G. Peranzzetta

15 B

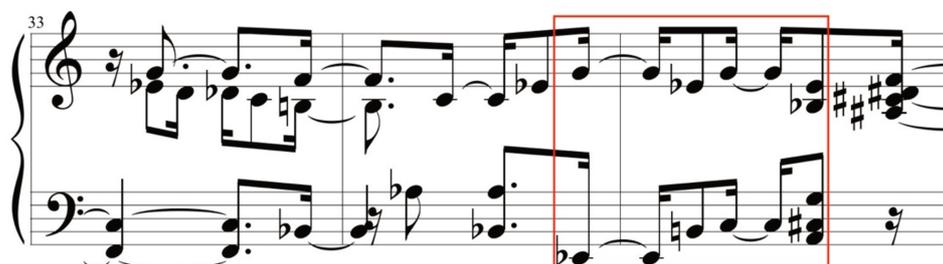
B^b7M(9) C/B^b 3 F 7M/A D m7 G m7 C7(b9,#11)

Fig. 40 – Exemplo de acompanhamento com irregularidade rítmica em “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta

43 B A m G#m7(b5) A m/G

8^{vb} 3

Fig. 41 – Exemplo de acompanhamento com irregularidade rítmica em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta



c) Acordes quebrados e linhas de baixo “descontínuas”

Juntamente com os aspectos rítmicos apresentados anteriormente, Peranzzetta explora diferentes texturas na região médio-grave, como acordes quebrados (Ver Fig.38 e fig.42, c.1, 7 e 8) e acordes parcialmente quebrados⁵³ (Fig.42, c.2, 4 e 6).

Fig. 42 – Exemplo de linhas de baixo “descontínuas” em “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta

Outro recurso recorrente é a interrupção da direção de uma linha de baixo, seja ela ascendente ou descendente. Para se referir a este elemento utilizamos o termo linha de baixo descontínua, que pode aparecer acrescida de acordes. As setas vermelhas nas figuras 42 e 43 indicam a diversidade de direções das linhas médio-graves. Peranzzetta também explora

⁵³ Termo utilizado aqui para se referir a acordes que em parte são “quebrados” e em parte são harmônicos ou vice-versa.

passagens cromáticas ascendentes e descendentes nas linhas de baixo (Circuladas em azul nas figuras 42 e 43).

Fig. 43 – Exemplo de acordes quebrados e parcialmente quebrados em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta

The image shows two systems of musical notation for the bass line of 'Bala com Bala'. The first system (measures 21-24) shows chords C7, F, G7, C7, F, and G. The second system (measures 25-28) shows chords C7, F7sus, C7sus, and G7. Red arrows trace the chromatic movement in the bass line, and blue circles highlight specific notes that are part of broken or partially broken chords.

d) Linhas de baixo *Boogie-Woogie*

O baixo em estilo *boogie-woogie* também é um elemento presente nos arranjos de Peranzzetta. O *boogie-woogie* é um tipo de *blues* pianístico no qual os baixos apresentam *ostinati* realizados em oitavas “quebradas”, e com a divisão rítmica em semínimas e colcheias tercinadas (MUSCARELLA, 2014). No entanto, Gilson Peranzzetta aplica este recurso baseando-se em padrões de semicolcheias, seja em curtas passagens de um arranjo (Fig.44) ou em trechos maiores (Fig.45).

Fig. 44 - Exemplo de baixo *boogie-woogie* em “Bala com Bala” (J.Bosco e A.Blanc). Arr. G. Peranzzetta

The image shows a musical score for the bass line of 'Bala com Bala' starting at measure 45. The bass line features a repeating eighth-note pattern characteristic of boogie-woogie. The entire bass line is circled in blue.

Fig. 45 - Exemplo de baixo *boogie-woogie* em “Lá vai o cara”(G. Peranzetta), Arr. G. Peranzetta

The image shows a musical score for the piece "Lá vai o cara" by G. Peranzetta, arranged by G. Peranzetta. It starts at measure 39. The bass line is characterized by a boogie-woogie style, featuring a steady eighth-note pattern with various chords and accidentals. The right hand plays a melody with some syncopation and rests.

Na seção C de “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Peranzetta utiliza oitavas quebradas com direções irregulares, que podem ser entendidas como uma variação do baixo *boogie-woogie*. O qual aparecerá de forma evidente apenas no compasso 24. (Fig.46)

Fig. 46 - Exemplo de baixo *boogie-woogie* em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzetta

The image shows a musical score for the piece "Asa Branca" by L. Gonzaga and H. Teixeira, arranged by G. Peranzetta. It starts at measure 22. The bass line is characterized by a boogie-woogie style, featuring a steady eighth-note pattern with various chords and accidentals. The right hand plays a melody with some syncopation and rests. A red box highlights the bass line in measure 24, which is noted as a variation of the boogie-woogie style.

e) “Baixaria”

As linhas melódicas de baixo que realizam conexões entre frases ou seções são conhecidas como “baixaria”, um termo popularmente utilizado no choro. Segundo Braga (2002) a “baixaria” é contrapontística, dinâmica e apresenta “(...) os momentos “mais vistosos” da linha total do baixo” (p.35). Ela recebe maior destaque em momentos específicos de uma

composição, dentre eles: no final de uma seção ou peça, nos pontos de retorno e nos trechos de menor movimento da melodia principal. Percebe-se que Peranzzetta também aplica um tipo de “baixaria pianística” justamente nestes três momentos composicionais citados por Braga (2002), no entanto, ele não realiza estritamente a “baixaria do choro”. No exemplo abaixo, ele utiliza arpejos descendentes (Fig.47 e fig.48) ou arpejos com passagens escalares ou cromáticas (Fig.49).

Fig. 47 – Exemplo de “baixaria” utilizando arpejo descendente em “Bala com Bala” (J.Bosco e A. Blanc). Arr. G. Peranzzetta

The image shows a musical score for 'Bala com Bala' by J. Bosco and A. Blanc, arranged by G. Peranzzetta. The score is in 3/4 time and features a descending arpeggio in the bass line, highlighted by a red box. The arpeggio starts on a high note and descends through several octaves, ending on a low note. The treble clef part shows a melodic line with various intervals and rests.

Fig. 48 - Exemplo de “baixaria” utilizando arpejo descendente em “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta

The image shows a musical score for 'Ponteio' by E. Lobo and Capinan, arranged by G. Peranzzetta. The score is in 3/4 time and features a descending arpeggio in the bass line, highlighted by a red box. The arpeggio starts on a high note and descends through several octaves, ending on a low note. The treble clef part shows a melodic line with various intervals and rests. Chord symbols are provided above the staff: D7M, Bb7M(9), Am9, F6, Gsus, E7M, Eb7#9, and D6.

Fig. 49 - Exemplo de “baixaria” em “Braz de Pina” (G. Peranzzetta), Arr. G. Peranzzetta

The image shows a musical score for 'Braz de Pina' by G. Peranzzetta, arranged by G. Peranzzetta. The score is in 3/4 time and features a descending arpeggio in the bass line, highlighted by a red box. The arpeggio starts on a high note and descends through several octaves, ending on a low note. The treble clef part shows a melodic line with various intervals and rests.

Outra forma de baixo de passagem que Peranzzetta explora baseia-se na abertura de décima seguida por movimentos predominantemente descendentes, como ilustram as figuras abaixo (Fig.50 e fig.51).

Fig. 50 - Exemplo de “baixaria” a partir da abertura de décima em “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta

Fig. 51 - Exemplo de “baixaria” a partir da abertura de décima em “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta

4.3.6. Recursos melódicos

Neste tópico são apresentadas as ferramentas melódicas utilizadas por Peranzzetta em seus arranjos para piano solo: as linhas intermediárias, as passagens virtuosísticas, o paralelismo, as modificações na melodia principal (aumentação, diminuição, omissão ou alteração de notas), e o fraseado jazzístico.

a) Linhas intermediárias

As linhas intermediárias de Peranzzetta geralmente são curtas e preenchem ritmicamente os trechos onde a melodia principal é mais estática. O movimento

predominantemente cromático descendente é uma das características recorrentes nestas linhas, como ilustram os exemplos abaixo (Fig. 52, 53 e 54).

Fig. 52 - Exemplo de linha intermediária em “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), Arr. G. Peranzetta

The musical score for 'Estamos Aí' shows a piano arrangement. The right-hand part features a melodic line starting at measure 13. A red bracket highlights a chromatic descending sequence of eighth notes: G4, F#4, F4, E4, D4, C4. This sequence is circled in blue in the original image. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Fig. 53 - Exemplo de linha intermediária em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzetta

The musical score for 'Bala com Bala' shows a piano arrangement. The right-hand part features a melodic line starting at measure 29. A red bracket highlights a chromatic descending sequence of eighth notes: G4, F#4, F4, E4, D4, C4. This sequence is circled in blue in the original image. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Fig. 54 - Exemplo de linha intermediária em “Obsession” (G. Peranzetta, D. Caymmi e T. Gilette), Arr. G. Peranzetta

The musical score for 'Obsession' shows a piano arrangement. The right-hand part features a melodic line starting at measure 20. A red bracket highlights a chromatic descending sequence of eighth notes: G4, F#4, F4, E4, D4, C4. This sequence is circled in blue in the original image. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Chord symbols are present: C6M, Bm7(b5), Bb7M(9), F/A, Gm7, and Am7.

b) Passagens virtuosísticas

O termo “passagem virtuosística” está sendo utilizado neste trabalho para se referir a trechos em que Peranzetta explora passagens rápidas. Estas passagens são realizadas através

de figurações rítmicas que contrastam com o trecho anterior ou posterior, e explora fusas (Fig.57), sextinas (Fig. 56) e quiálteras (Fig.55).

Fig. 55 - Exemplo de passagem virtuosística em “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira, R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta

Fig. 56 - Exemplo de passagem virtuosística em “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gillette), Arr. G. Peranzzetta

Fig. 57 - Exemplo de passagem virtuosística em “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta

c) Paralelismo (Bloco à 2 vozes)

O paralelismo a duas vozes refere-se a uma técnica de bloco em que estas vozes apresentam o mesmo ritmo e a mesma relação intervalar, gerando uma ênfase na melodia principal. (GUEST, 2009, v.1, p.112-116). Peranzzetta utiliza este recurso explorando diferentes relações intervalares, como quartas (Fig.58), quintas (Fig.59), sextas (Fig.60) e décimas (Fig. 62).

Fig. 58 – Exemplo de paralelismo em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta

The image shows a musical score for 'Asa Branca' in bass clef. A red box highlights a sequence of chords in the right hand, illustrating parallelism. The left hand plays a rhythmic accompaniment.

Fig. 59 – Exemplo de paralelismo em “Bala com bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta

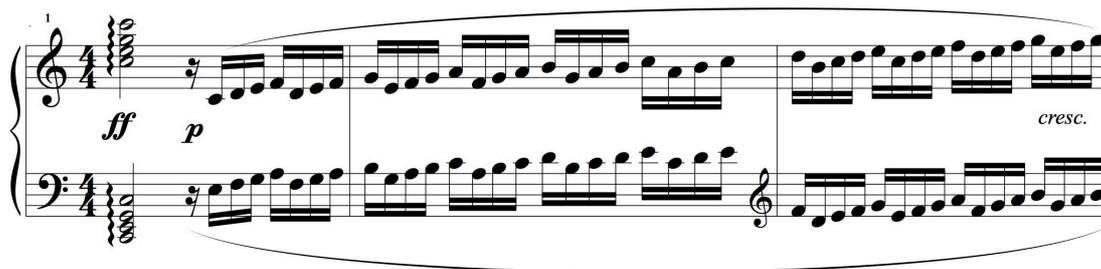
The image shows a musical score for 'Bala com bala' in bass clef. A red box highlights a sequence of chords in the right hand, illustrating parallelism. The left hand plays a rhythmic accompaniment.

Fig. 60 - Exemplo de paralelismo em “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta

The image shows a musical score for 'Ponteio' in bass clef. A red box highlights a sequence of chords in the right hand, illustrating parallelism. The left hand plays a rhythmic accompaniment. The score includes a first ending bracket and a second ending bracket, and a chord symbol F#7(b13)F7M is visible above the staff.

Esta passagem em sextas no arranjo de Peranzetta para “Ponteio” (E. Lobo e Capinan) (Fig.59), lembra o primeiro exercício dos “50 Estudos, opus 50 de Cramer”⁵⁴ (Fig. 61). Uma provável interferência da sua formação em música erudita.

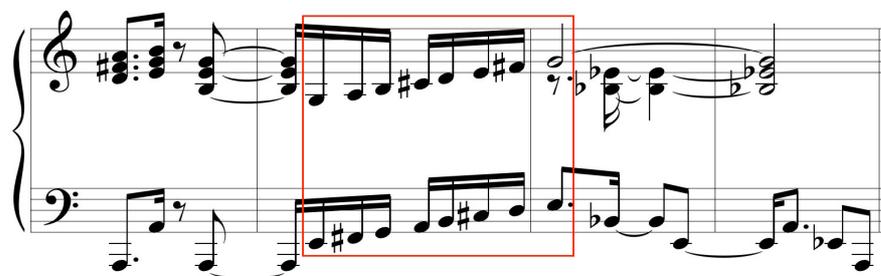
Fig. 61 - Trecho do exercício número 1 dos “50 Estudos de Cramer” para piano



Fonte: Cramer (s/d)

No pequeno trecho da música “Lá Vai o Cara” (G. Peranzetta) Peranzetta realiza uma passagem explorando décimas paralelas (Fig.62).

Fig. 62 - Exemplo de paralelismo em “Lá Vai o Cara” (G. Peranzetta), Arr. G. Peranzetta



- d) Modificações na melodia principal: aumento, diminuição, omissão ou alteração de notas

Peranzetta também utiliza as técnicas de aumento e diminuição melódica, que se referem a ampliação e a redução do ritmo da melodia mantendo as proporções em relação a melodia original (ALMADA, 2000, p.253 e 254). No entanto, ele utiliza este recurso de forma

⁵⁴ Na verdade Johann Baptist Cramer (1771-1858) compôs 84 estudos. No entanto, adotou-se aqui uma publicação muito conhecida, a versão revisada por Hans von Bulow (1830-1894) (CRAMER, S/d). Nesta edição ele selecionou apenas 50 estudos, incluindo o número 1.

livre, reduzindo ou prolongando o ritmo da voz principal para destacar a movimentação de outras vozes (Fig.63).

Fig. 63 – Exemplo da exploração das técnicas de aumento e diminuição livre em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta

The image shows a musical score for the song "Asa Branca". It features a piano accompaniment in the lower register and a vocal line in the upper register. The vocal line is marked with the number 30 and includes the lyrics: "Quan-do-o-ei a ter-ra ar-den do quar fo-guei...". The score illustrates rhythmic flexibility, with the vocal line sometimes being longer or shorter than the underlying piano accompaniment, as indicated by the lyrics and the notation.

A omissão ou alteração de algumas notas da melodia é um recurso recorrente no âmbito da música popular, principalmente na interpretação ou em arranjos instrumentais a partir de canções. Peranzzetta também utiliza este artifício, principalmente para enfatizar os outros recursos presentes no arranjo, pois em geral a melodia principal é o elemento mais familiar. Isto pode ser visualizado no exemplo abaixo (Fig.64), que compara a melodia do *arranjo inaugural* interpretada pela cantora Elis Regina com o arranjo elaborado por Peranzzetta. Especificamente no compasso 33 (Fig.64), ele omite algumas notas da melodia principal para destacar a linha cromática presente na voz intermediária. No entanto, esta linha intermediária segue o mesmo ritmo da melodia principal.

Fig. 64 – Exemplo da omissão de notas melódicas em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzzetta

“Bala com Bala” (João Bosco e Aldir Blanc)

B

LP Elis Regina
(1972, CDB-Philips)

Gilson Peranzzetta
CD Bandeira do Divino
(2007, Delíra Música)

33

36

Pno.

Na seção B do arranjo para “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Peranzzetta também omitiu algumas notas da melodia para destacar a linha intermediária. Ele retira duas notas repetidas da melodia “original” (Fig.65, c.44, 46, 48 e 50), no entanto mantém o ritmo desta melodia na linha intermediária, assim como no exemplo anterior. A figura 65 apresenta uma comparação entre a melodia presente no Songbook de Edu Lobo (1994), com o arranjo de Gilson Peranzzetta para piano solo. É importante ressaltar que neste trecho Peranzzetta se baseou nesta partitura, devido a grande semelhança rítmica entre a melodia escrita e o arranjo dele. Além disto, o ritmo da melodia no *arranjo inaugural* (LP III *Festival da Música Popular Brasileira v.1.*, 1967, CDB-Philips) apresenta algumas diferenças em relação a partitura do Songbook de Edu Lobo (1994).

Fig.65 – Exemplo da omissão de notas melódicas em “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta

The image displays a musical score for the piece "Ponteio" by E. Lobo and Capinan, arranged by G. Peranzzetta. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment (Pno.).

System 1 (Measures 44-48):

- Vocal Line:** Measures 44-48. Red circles highlight specific melodic phrases. A box labeled 'B' is above measure 44.
- Piano Accompaniment:** Measures 44-48. Chords are indicated above the staff: $A m$, $G\#m7(b5)$, $A m/G$, $F\#m7(b5)$, $C\#7(\#9)$, and $C 6$. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 45. An octave sign (8^{va}) is present in measure 46.

System 2 (Measures 49-53):

- Vocal Line:** Measures 49-53. A red circle highlights a melodic phrase in measure 50.
- Piano Accompaniment:** Measures 49-53. Chords are indicated above the staff: $C7M/B$, $A m7$, $G m6$, $F\#m7$, and $F6(7M,9,\#11)$.

Já na parte B do arranjo de Peranzzetta para a música “Estamos Aí” (D. Ferreira, M. Einhorn e R. Werneck), observa-se uma alteração da melodia. O arranjador criou outra ideia melódica aproveitando apenas algumas notas do fim e do início de cada compasso da melodia desta canção. Veja a comparação da melodia cantada por Andrade (LP *Estamos Aí*, 1968, Odeon) e da melodia criada no arranjo de Peranzzetta (Fig.66).

Fig.66 – Exemplo de alteração melódica em “Estamos aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), Arr. G. Peranzzetta

Leny Andrade
LP *Estamos Ai*
(1968, Odeon)

G. Peranzzetta
CD *Bandeira do Divino*
(2007, Delira Música)

The image displays a musical score for the song "Estamos aí". It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat. Red boxes highlight specific melodic alterations in the vocal line and piano accompaniment. The first system shows measures 38-41, and the second system shows measures 42-45. The piano part is labeled "Pno." and includes a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

e) Fraseado jazzístico

Em alguns dos arranjos selecionados para este estudo, Peranzzetta utiliza elementos melódicos do jazz bebop e do blues, como nas seguintes composições: “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc) e “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira). Em cada um destes arranjos o elemento melódico jazzístico é explorado com diferentes ênfases e recorrências.

No caso de “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), Peranzzetta recorreu aos elementos composicionais da própria obra, dentre eles, a influencia melódica do jazz. Este aspecto está presente em muitas composições e improvisações do repertório samba jazz dos anos de 1960 (GOMES, 2010, p.99-107). Especificadamente em “Estamos Aí”, observa-se o fraseado jazzístico sobre a escala dominante *bebop* de F7 (fá, sol, lá, sib, dó, ré, mib, mi e fá), nos dois compassos que antecedem a seção B (Fig.67).

Fig. 67 – Exemplo de elementos melódicos do jazz presentes na composição “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck)

Leny Andrade
LP *Estamos Aí* (1968, Odeon)

C7 Cm7 F7

Frase de Bebop
(BAKER, 1998, p.6, ex.1B)

A figura 67 compara a referida frase de “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck) com um exemplo de improvisação *bebop*, que está presente no livro de David Baker (1998, p.3, v.1, ex.1B). Então percebe-se que os compositores de “Estamos Aí” realmente utilizaram este recurso jazzístico, como afirmado por Gomes (2010). No entanto, eles exploraram uma rítmica brasileira (variações sobre semicolcheias).

A partir desta perspectiva, fica claro a opção de Peranzetta pelo recorrente uso de passagens cromáticas e contornos melódicos jazzísticos no seu arranjo para “Estamos Aí”. Logo na introdução já encontramos a utilização de contornos do jazz *bebop*, como demonstra a figura 68 (c.6). Peranzetta realiza pequenas mudanças no clichê jazzístico, que se inicia na fundamental do acorde (dó), segue em movimento cromático para sétima menor (si-sib), salta para nona (ré) e segue em movimento descendente passando por lá e finalizando em sol. As únicas alterações realizadas por Peranzetta foi a substituição da quarta nota, ré por dó, e a adição de uma passagem cromática (nota lá bemol) antes da última nota do trecho comparado (sol).

Fig. 68 - Exemplo de elementos melódicos do jazz em “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), Arr. G. Peranzetta

(BAKER, 1998, p.3, ex.5)

G. Peranzetta
CD *Bandeira do Divino*
(2007, Delira Música)

A influência melódica do jazz é muito frequente no arranjo de Peranzetta para “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), vejamos outros exemplos presentes na seção B (Fig.69). Nesta parte da composição, o arranjador construiu uma nova melodia (Como foi abordado no tópico anterior, 4.3.7) com a utilização de pequenas aproximações cromáticas ascendente (láb-lá, Fig.69, c.38-39 e 41) ou descendente (réb-ré, Fig.69, c.40). No contexto analisado, entende-se que estas passagens cromáticas também são influencias jazzísticas, apesar de serem menos diretas.

Ainda na seção B de “Estamos Aí”, Peranzetta constrói outra frase no estilo jazz *bebop*. No segundo tempo do compasso 43 (Fig.69) apresento uma comparação da melodia de Peranzetta com um exemplo de frase *bebop* apresentado por Baker (1998, p.5). A única diferença entre os trechos comparados são duas notas, a ré, que Peranzetta “substituiu” por dó, e nota láb, que o arranjador “adicionou” para se alcançar a nota sol.

Fig. 69 - Exemplo de fraseado jazzístico em “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), Arr. G. Peranzetta

G. Peranzetta
CD *Bandeira do Divino*
B (2007, Delira Música)

The figure displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled 'Piano', covers measures 37 to 40. The melody in the right hand features chromatic movements: a half-step rise from Bb to B (measures 38-39) and a half-step fall from Bb to B (measure 40). Chords indicated below the staff are B 7(#11), Bbm6, A 7(#5), and D 7(#9). The bottom excerpt, labeled 'Pno.', covers measures 41 to 43. It includes a comparison with a bebop phrase from Baker (1998, p.5, ex.4) shown in a separate staff above measure 42. The main piano accompaniment in the right hand shows a chromatic rise from G to Ab (measures 41-42) and a half-step fall from Ab to A (measure 43). Chords indicated are G 7, C 7sus, and F 7.

No arranjo de Peranzetta para composição “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), a influencia da melodia jazzística também está presente. É importante salientar que esta

composição apresenta características modais que também são exploradas no blues, como a utilização da terça menor sobre um acorde maior com sétima menor (Fig.70, c.5-7), o uso da escala menor pentatônica e da escala blues (Fig.70, c.9-12), e harmonias explorando acordes maiores com sétima menor (BERENDT, 1987, p.127-130). A figura abaixo ilustra a presença destes recursos na composição de João Bosco e Aldir Blanc:

Fig.70 - Elementos do blues presentes na composição “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc)

Bala com Bala (João Bosco e Aldir Blanc)
LP Elis Regina (1972, CDB-Philips), Arr. Cesar Camargo Mariano

A G7(13)

5 C#7(9)

B C7(9) F7(13) Bb7 Eb7(9)

Escala Menor Pentatônica de Sol s/7ª Escala Blues de Sol s/7ª

13 D7 Db7M C7 1. Ab7(13) G7(13)

17 2. F7 Eb7 Db7 Eb7(13)

Além disto, “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc) também apresenta características que foram adicionadas ao blues no decorrer da história do jazz, sobretudo a partir do *bebop* (LEVINE, 1995, p.219-235). Dentre estes aspectos estão a adição de tensões aos acordes maiores com sétima menor (Fig.70, c.1, 9, 10, 12 e 16) e a utilização do subV7 (Fig.70, c.8 e 16).

No arranjo de Peranzetta para “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), o aspecto melódico do jazz blues também se destaca na introdução, onde ele utilizou a escala de dó blues (dó-mib-fá-fá#-sol-sib, fig.71, c.1-4) e a pentatônica menor de dó (dó-mib-fá-sol-sib, fig.71,

c.6-8). O arranjador adicionou algumas notas de passagem a estas escalas, mas isto não interferiu na percepção da sonoridade blues deste trecho.

Fig.71 - Exemplo de melodia blues em “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzetta

G. Peranzetta
(Programa do Jô, 2011)

“Passagem” Escala de Dó Blues

“Passagem” Escala Pentatônica Menor de Dó

No arranjo para “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira) é perceptível apenas um pequeno trecho com recurso jazzístico, o qual é entremeado às notas da melodia da composição (Fig.72, c.16). Trata-se do *enclosure*, que são ornamentações melódicas que contornam antecipadamente a nota de um acorde, comumente utilizada a partir do *jazz bebop* (BAKER, 1998). Imaginemos como exemplo o uso deste recurso sobre o acorde G7, e tendo como objetivo se alcançar a sua terça (a nota si). Uma das formas de se fazer isto seria por meio das notas dó e lá#, antes de se chegar na nota si, contorna-a. (BAKER, 1998, p.7 e 8). Uma variação deste exemplo, é a adição da nota lá, gerando uma passagem cromática, lá-lá#-si. (Ver o exemplo na fig.72, extraído de Baker, 1998).

Fig.72 - Exemplo de elementos melódicos do jazz em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta

G. Peranzzetta
 CD *Bandeira do Divino*
 (2007, Delira Música)

(BAKER, 1998, p.8, ex.4)

A figura acima (Fig.72) demonstra como Peranzzetta utiliza o *enclosure* exemplificado por Baker (1998) para se alcançar a terça do acorde de Ab°, a nota si. Logo antes desta passagem, ele já havia renunciado este recurso jazzístico sem a primeira nota, apenas com a passagem cromática ascendente (sol-sol#-lá, fig.71, c.16)

Uma parte do compasso 16 (Fig.72) do arranjo de Peranzzetta para “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira) é reutilizado de forma idêntica no seu arranjo para “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), que envolve a aplicação do *enclosure* mencionado acima. Ambas passagens possuem as seguintes notas sol-sol#-lá-dó-lá-lá#-si (Fig.73, primeira marcação comparativa), que em conjunto soam como uma variação do exemplo 4 de *enclosure bebop*, apresentado por Baker (1998). Posteriormente, esta ornamentação jazzística é explorada de forma mais explícita no final desta frase (Fig.73, segunda marcação comparativa).

Fig. 73 - Exemplo de fraseado jazzístico em “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta

G. Peranzzetta,
 “Bala com Bala”
 (2011, Programa do Jô)

G. Peranzzetta “Asa Branca”
 CD *Bandeira do Divino* (Delira Música, 2007)

Enclosure (BAKER, 1998, p.8, ex.4)

4.3.7. Texturas e contrastes entre as seções

Os arranjos de Gilson Peranzzetta para piano solo apresentam texturas variadas, alternam entre a homofonia e a polifonia, e em alguns casos estas categorizações não são muito claras. Afinal, a escrita instrumental geralmente utiliza uma forma textual mais livre, pois “podem ocorrer variações no número de partes em uma única frase, ou o acompanhamento de uma melodia pode ser construído de forma a oferecer interesse polifônico”. (SENNÁ NETO, 2007, p.24)

Na verdade, as texturas não são o principal recurso utilizado por Peranzzetta para demarcar contraste entre as seções. Esta tarefa é proporcionada pela ênfase que ele dá a um conjunto de procedimentos selecionados, dentre todos que foram apresentados neste estudo. A seguir apresentarei algumas texturas utilizadas por ele e as suas principais maneiras de contrastar as seções de um arranjo.

Peranzzetta explora de maneira peculiar a polifonia no arranjo para “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira) e a homofonia no arranjo para “Ponteio” (E. Lobo e Capinan). Na seção A de “Asa Branca”, Peranzzetta utiliza quatro vozes, no entanto, nos finais dos compassos as duas vozes mais agudas se unem, gerando uma sonoridade a três vozes (Fig.74). Das quatro vozes mencionadas, duas apresentam maior movimentação rítmica, gerando um tipo de contracanto ativo (Fig.74).

Fig. 74 - Exploração de 4 vozes na seção A de “Asa Branca” (L. Gonzaga e H. Teixeira), Arr. G. Peranzzetta

Nestas duas vozes mais ativas não foi utilizado exatamente a técnica de soli ou escrita em blocos para um contracanto, onde o ritmo das linhas é igual (ALMADA, 2000 e GUEST, 2009), no entanto elas coincidem em vários momentos. Por outro lado, observa-se elementos característicos do contraponto, como o contorno melódico independente.

A homofonia presente no início da seção A de “Ponteio” (E. Lobo e Capinan) não é usual nos outros arranjos de Peranzzetta. Ele utilizou três vozes, a mais aguda é a responsável pela melodia principal. As outras vozes desempenham um papel mais polifônico a cada dois compassos (Fig.75, c.36 e 38), pois enquanto a melodia repete a nota fá sustenido, elas realizam um movimento ascendente em terças sobre a escala mi melódica (partindo das notas sol e si) e retornam cromaticamente⁵⁵. Nos compassos 37 e 39 (Fig.75), estas duas vozes seguem o movimento da melodia principal, e soam menos melódicas.

Fig.75 - Homofonia na seção de “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta

The musical score for Fig. 75 is a piano arrangement of the piece "Ponteio" by E. Lobo and Capinan, arranged by G. Peranzzetta. It is written in G major and 7/8 time. The score is presented in a grand staff with treble and bass clefs. The music features a main melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The score includes several measures with triplets and chromatic movement. Chords are indicated as Em, Em(dorico), F#7(b5,b9), and F6(7M,#11). The score is labeled with 'A' in a box at the beginning.

Evidentemente, cada arranjo apresenta as suas especificidades, no entanto identifiquei um dos recursos mais recorrentes para gerar contraste, a alternância de acompanhamentos. Nos arranjos para “Estamos Aí” (M. Einhorn, D. Ferreira e R. Werneck), “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gillette), “Bala com Bala” e “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan), Peranzzetta explora uma seção com acompanhamento rítmico irregular, geralmente a seção B, enquanto as outras seções se mantêm no acompanhamento rítmico regular. É claro que outros elementos podem reforçar este contraste entre as seções, como a presença de linhas intermediárias (Fig.76, “Obsession” e fig.78, “Ponteio”), o baixo *boogie-woogie* e “baixaria” (Fig.77, “Bala com Bala”) e a rearmonização em blocos (Fig.78, “Ponteio”).

⁵⁵ Esta passagem cromática refere-se ao que GUEST (2009) chama de “aproximação cromática com melodia parada” (p.102).

Fig. 76 - Exemplo de contrastes entre a seção A e a seção B de “Obsession” (G. Peranzetta, D. Caymmi e T. Gillette), Arr. G. Peranzetta

Trecho da Seção A - Acompanhamento Regular

Trecho da Seção B - Acompanhamento Irregular

Linha intermediária

Fig. 77 - Exemplo de contrastes entre a seção A e a seção B de “Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc), Arr. G. Peranzetta

Trecho da Seção A - Acompanhamento Regular

Trecho da Seção A - Acompanhamento Irregular

“Baixaria” Baixo Boogie-Woogie

Fig. 78 - Exemplo de contrastes entre a seção A e a seção B de “Ponteio” (E. Lobo e Capinan), Arr. G. Peranzzetta

B 44 A m G#m7(b5) A m/G F#m7(b5) C#7(#9) C 6 3
 Trecho da Seção B - Acompanhamento Irregular
 Linha Intermediária
C=REFRÃO 54 Blocos “Baixaria”
 Trecho da Seção C - Acompanhamento Irregular

Neste capítulo foi possível compreender que o processo criativo de Gilson Peranzzetta geralmente parte da sua “assimilação” prática (tocando) e auditiva da peça, e pode incluir ou não, a consulta de partituras. Os seus arranjos para piano solo são parcialmente pré-determinados ou parcialmente improvisados sobre ideias arranjadas antecipadamente. Então, a partir da análise de 7 arranjos, dos quais 6 foram transcritos, identifiquei vários recursos utilizados por ele. Apesar de todos estes elementos integrarem o seu estilo pianístico, destaco de forma mais específica os acompanhamentos contramétricos com linhas de baixo “descontínuas”, e as linhas intermediárias com omissão de notas da melodia principal, mas que aproveitam a rítmica omitida. Pois estes recursos parecem ser os mais peculiares no estilo de piano solo de Peranzzetta.

5. A ELABORAÇÃO DE UM ARRANJO PARA PIANO SOLO A PARTIR DOS PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS UTILIZADOS POR GILSON PERANZZETTA

No capítulo anterior foram identificados e categorizados alguns procedimentos composicionais presentes nos arranjos de Gilson Peranzetta para piano solo. A partir destes dados, demonstro neste capítulo o resultado da experimentação parcial destes recursos, através da elaboração de um arranjo para piano solo.

5.1. O processo criativo

Apesar das ferramentas musicais de Peranzetta serem o cerne deste percurso criativo, as discussões conceituais sobre o arranjo na música popular, o piano na música instrumental brasileira e a discografia para piano solo também interferiram de maneira direta ou indireta na elaboração deste arranjo.

Além do reconhecimento do estilo pianístico de Gilson Peranzetta através das transcrições, análises e audições, também experimentei a performance destes arranjos. Este conjunto de vivências foi fundamental para a criação do meu próprio arranjo, cujo principal objetivo foi criar uma coleção de ferramentas que possam contribuir para a minha produção autoral e a de outros pianistas. Mas, como se trata de um arranjo elaborado especialmente com o foco em Peranzetta, ele pode soar “peranzzettístico”.

A composição escolhida para realização do arranjo foi “Triste”, de Antônio Carlos Jobim. Esta composição integra o meu repertório de standards há alguns anos, no entanto, esta foi a primeira vez que me propus a construir uma versão para piano solo. Iniciei o processo ouvindo o *arranjo inaugural* de Claus Ogerman, no álbum *Wave* (1967, A&M Records) de Tom Jobim. Em entrevista a Duarte (2010), Paulo Jobim afirma que em muitos casos Tom Jobim já repassava as composições pré-arranjadas para Ogerman (p.39).

Então comecei o processo criativo tendo como referência a melodia e a harmonia deste *arranjo inaugural*, elementos que possivelmente foram elaboradas por Jobim. O desenvolvimento do meu arranjo não foi planejado rigorosamente, fui experimentando os recursos de Peranzetta sobre esta composição, assim como as escolhas pessoais de outras ferramentas. Ainda sem escrever na partitura, fui aprimorando as ideias apenas gravando o áudio. Após a idealização de aproximadamente 70% do trabalho no instrumento, iniciei a

escrita da partitura. A seguir apresento de forma detalhada os principais elementos utilizados no arranjo.

5.2. Procedimentos composicionais no arranjo para “Triste” (Tom Jobim)

5.2.1. Forma

O arranjo inaugural de “Triste” (Tom Jobim) apresenta a seguinte forma (Fig.79): uma introdução com 8 compassos e todas as outras seções da composição com a mesma quantidade de compassos, divididas em A, B, A’ e C. Após a apresentação destas seções, Tom Jobim improvisa ao piano sobre A e B, e retoma o tema em A’ e C, finalizando com *fade out* sobre o acorde de Dm7(9) (Por uma questão de praticidade a transcrição de “Triste” do disco *Wave* (1967) foi transposta para mesma tonalidade do arranjo que elaborei, Ré Maior).

Fig. 79 - Forma, melodia e cifra do *arranjo inaugural* (Claus Ogerman) de “Triste” (Tom Jobim, 1967, *Albúm Wave*, A&M Records)

FORMA	Improvisos	Tema...
INTRODUÇÃO (8c.) A (8c.) B (8c.) A' (c.8) C (8c.) A (8c.) B (8c.) A' (c.8) C (8c.)		

Introdução

D7M(9) B♭7M(#11) D7M(9) Dm7(9) Dm6(9)

A

9 D7M(9) D6(9) B♭7M(#11)/D

13 D7M(9) D6(9) F♯m7 B7(b9)

B

Em7(9) Cm7(b5) F♯7(b9) Bm7(9) C♯7(13)

21 F♯7M C♯7(13) F♯7M(9) B7(13) Em7(9) A7(9,13)

A'

25 D7M(9) D6(9) Dm7(9) Dm6(9)

29 D7M(9) D6(9) Am7(9) D7(b9,13)

C

G7M(9) Gm6(9) F♯m7 F dim

37 Em7(9) A7(4,9) A7(4,b9) Dm7 Dm6 Dm7(9) *Fade out...*

FONTE: O autor

No meu arranjo para “Triste” utilizei uma das formas exploradas por Peranzetta, que apresenta as seguintes seções: introdução, tema (A,B...), improvisos sobre o tema, e coda

ou repetição da introdução (Tabela 9). Esta estrutura é apresentada como forma 1 no capítulo 4, na tabela 6.

Tabela 9 - Forma do arranjo de Everson Bastos sobre a composição “Triste” (Tom Jobim)

Estrutura formal						
“Triste”(Tom Jobim), Arranjo: Everson Bastos (2018)						
Seções	3X (2ª vez improvisos, 3ª vez repete arranjo) Introdução : A B A' C : Final (Trecho da introdução)					
N. de Compassos	24	8	8	8	8	18

5.2.2. Introdução e finalização

Para introdução, experimentei utilizar pequenas figuras rítmico/melódicas da composição “Triste”, assim como no arranjo de Peranzetta para “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan). Duas delas foram os pilares desta seção, me refiro às 4 primeiras notas do compasso 33 (Fig.80, abaixo) e ao trecho final da composição, excluindo as duas últimas notas (Fig.80, c.37 e 38).

Fig. 80 - Figuras rítmico/melódicas extraídas da composição “Triste” (Tom Jobim)

Figure 80 displays two musical staves in G major. The first staff, labeled 'C', shows measures 1 through 20. Measures 1-4 are highlighted with a red box. The second staff shows measures 37 through 52. Measures 37-40 are highlighted with a red box. The notation includes chord symbols above the notes: G7M(9), Gm6(9), F#m7, F dim, Em7(9), A7(4,9), A7(4,b9), Dm7, Dm6, and Dm7(9). The piece concludes with a 'Fade out...' instruction.

Estas pequenas estruturas podem ser vistas de forma direta ou com variações nos 8 compassos iniciais da minha introdução, como demonstro na figura abaixo:

Fig. 81 - Introdução de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

Triste
Tom Jobim

Arranjo: Everson Bastos, 2018

$\text{♩} = 85$ Estrutura 1

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

1

1

2

2

mp

p

cresc.

f

dim.

subito p

mf

FONTE: O autor

Ao mesmo tempo que procurei um elemento melódico próximo da composição, também busquei apresentar alguma novidade na introdução do arranjo; uma delas foi o caminho harmônico que contrasta com a harmonia do *arranjo inaugural*. A maior parte da introdução apresenta um movimento harmônico cromático ascendente (Fig. 81, c.1-17). Entre

os compassos 1 e 4, utilizo o relativo menor da tonalidade, Bm7(9), e seu subV7, C7(9, #11), além disto mantenho a mesma ideia melódica para os dois acordes (o fragmento melódico 1 apresentado na Fig.81). Em seguida transponho esta mesma ideia para um tom acima (C#m7(9) e D7(9, #11, Fig.81, c.5-8).

Nos quatro compassos seguintes do arranjo apresento a segunda estrutura melódica extraída da composição (Fig.81, c.9-12), ela foi estruturada sobre o acorde de D#m7 (modo dórico). Depois esta nova ideia musical também é transposta, desta vez meio tom acima, Em7 (Fig.81, c.13-16). Assim, ocorre uma reaproximação da tonalidade principal, Ré maior.

No trecho final da introdução (Fig. 81, c.17-24), mantenho esta reaproximação do tom principal, passando pelos acordes de F7M (bIII, acorde de empréstimo modal, fig.81, c.17-18) e G7 (IV7, fig.81, c.19-20). Nos 4 compassos finais rearmonizei a melodia correspondente à segunda frase da seção C de “Triste” (Fig.81).

Na figura abaixo (5.5) comparo a harmonia do *arranjo inaugural* com a minha rearmonização (inspirada nas passagens harmônicas de Peranzetta). Nela, utilizei uma linha de baixo cromática descendente, dobrei o ritmo harmônico, privilegiei os intervalos de quartas nos *voicings* e destaquei os acordes de empréstimo modal (Fig.82, no c.22 o bVII7M, no c.23 o bVII7, no c.24 o bVII7M e o bVI7M).

Fig. 82 - Trecho final da introdução de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

The figure displays a musical score for the introduction of "Triste" by Tom Jobim, comparing the original 1967 version with a 2018 arrangement by Everson Bastos. The score is written in G major (Ré maior) and consists of two systems of music.

System 1 (Measures 21-24):

- Jobim, 1967 (top staff):** Melody line. Chord symbols above: III7M (F#7M), I7M (C#7(13)), V7 (F#7M(9)), V7/II (B7(13)), IIIm7 (Em7(9)), and V7 (A7(9,13)).
- Bastos, 2018 (bottom staff):** Accompaniment with a chromatic descending bass line. Chord symbols above: III7M (F#7M(9)), V (C#9/F), bVII7M (E7M(6)), VIIm7 (D#m7), V7/V (E/D), VII4 ou SubV4 (C#7sus), bVII7M (C7M(9)), and bVI7M (Bb7M(9)). Dynamics include *cresc.* and *mf*.

System 2 (Measures 25-28):

- Jobim, 1967 (top staff):** Melody line. Chord symbols above: III7M (F#7M), I7M (C#7(13)), V7 (F#7M(9)), V7/II (B7(13)), IIIm7 (Em7(9)), and V7 (A7(9,13)).
- Bastos, 2018 (bottom staff):** Accompaniment. Chord symbols above: III7M (F#7M(9)), V (C#9/F), bVII7M (E7M(6)), VIIm7 (D#m7), V7/V (E/D), VII4 ou SubV4 (C#7sus), bVII7M (C7M(9)), and bVI7M (Bb7M(9)). Dynamics include *cresc.* and *mf*.

Na finalização do arranjo repeti uma parte da introdução, compassos 9 ao 24 (Fig.81), equivalente ao seguinte trecho, compassos 97 ao 112 (Fig.83). Este excerto se encaixou com o desfecho da melodia da composição (Fig.83, c.95-96), mas ao invés de

manter a nota final na tônica por dois compassos, como no *arranjo inaugural*, (veja a comparação apresentada na fig.83, c.95-97), repeti o mesmo contorno melódico um semitom acima (Fig.83, c.97-100), reiniciando a repetição parcial da introdução.

Fig. 83 - Finalização de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

The image shows a musical score for the finalization of "Triste" by Tom Jobim, arranged by Everson Bastos. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is divided into systems, with a red box highlighting measures 97-112, which are noted as being equivalent to measures 9-24 of the original arrangement. The vocal line includes a "D.S. al Coda" instruction and a melodic phrase in measures 37-40, also highlighted with a red box. Chord symbols include F6(9), Em7(9), A7(4,9), and A7(4,b9). Dynamics include p, cresc., f, dim., and subito p.

5.2.3. Voicings

Na montagem dos acordes, privilegiei o uso dos intervalos de quartas, mas sem

me prender exclusivamente a este recurso. Na introdução e na finalização do arranjo os acordes em quartas ganham destaque nos compassos 98,100,102 e 104 (Fig.83, equivalentes aos compassos 10, 12, 14 e 16). Outros exemplos do uso deste procedimento estão nos compassos 26 (Fig.84) e na seguinte passagem, compassos 37 ao 40 (Fig.85).

Fig. 84 - Exemplo do uso de acordes em quartas na seção A de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

D.S. al Coda

Pno.

Fig.85 - Exemplo do uso de acordes em quartas na seção B de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

Pno.

5.2.4. Rearmonizações

As principais mudanças harmônicas deste arranjo em comparação ao *arranjo inaugural* ocorrem em três momentos. O primeiro é parte final da seção B (c.37-40), onde destaquei os acordes com a estrutura X7M, através da mediantes maior de fá sustenido maior, A7M (Fig.85, c.37), o IV7M (Fig.86, c.38), os empréstimos modais bVII7M e bII7M (Fig.86, c.39), e ainda o bII de ré maior (Fig.86, c.40).

Fig. 86 - Rearmonização na parte final da seção B de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

The figure displays two musical staves. The top staff, labeled 'JOBIM (1967)', shows a melody in G major starting at measure 21. Above it, chords are listed: Ré Maior (III7M), Fá# Maior (I7M), and F#7M. The bottom staff, labeled 'BASTOS (2018) Pno.', shows a piano accompaniment starting at measure 37. Above it, a series of chords are listed: Ré Maior (III7M), Fá# Maior (I7M), F#7M(9), A7M(#11), A7M(#11), B7M(9), IV7M, C#7(13), V7/III, V7, E7M(9), bVII7M, G7M(#11), bIII7M, bII7M, V7, A7(13), bII7M, and Bb7M(9).

Esta passagem reflete minhas experimentações sobre os acordes de subdominante que suprem a tonalidade maior (FREITAS, 2010, p.84-101). As motivações para exploração destes recursos foram: os acordes de empréstimo modal utilizados por Peranzzetta em um trecho da sua composição “Lá vai o cara” (Fig.18, c.149-153) e a região de mediantes explorada na introdução de “Obsession” (G. Peranzzetta, D. Caymmi e T. Gilette). No entanto, busquei uma forma pessoal nesta rearmonização.

O segundo trecho com destaque na rearmonização é a seção A', mais precisamente nos compassos 43 e 44 (Fig.87, equivalentes aos compassos 27-28 do *arranjo inaugural*). Na versão de Jobim (1967), estes dois compassos apresentam dois acordes sobre a nota lá, Dm7(9) e Dm6(9). Na minha rearmonização utilizei dois acordes por compasso, e novamente destaquei a estrutura X7M. No compasso 43, apliquei dois acordes de empréstimo modal sobre a tonalidade de ré maior, bVII7M (Bb7M) e bII7M (Eb7M). Este segundo acorde também pode ser interpretado como I, uma pequena passagem pela região napolitana⁵⁶ (bII), o que explica o acorde seguinte, C#7M (enarmonicamente Db7M)

⁵⁶ Freitas (2010) apresenta diferentes exemplos da exploração da região napolitana (bII) no repertório da música popular (p.74-87).

Fig. 87 - Rearmonização na seção A` de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

The figure displays two musical staves for the section A' of 'Triste'. The top staff, labeled 'JOBIM (1967)', shows the original melody with four chords: D7M(9), D6(9), Dm7(9), and Dm6(9). Above it, the original Roman numerals are listed: Ré Maior: I7M, I6, Im7, Im6. The bottom staff, labeled 'BASTOS (2018)', shows the rearranged version starting at measure 41. It features a more complex harmonic texture with chords like Bb7M, Eb7M, C#7M, C7(9,#11), and Bm7(9). Above this staff, the original Roman numerals are listed in blue: Ré Maior: I7M, bVII7M, bII7M, bII/bVII, SubV7, VIIm7. Below the staff, the rearranged Roman numerals are listed in red: Mib Maior: D7M(9), I7M, bVII7M, V7/II, and Bm7(9).

A seção C foi a terceira área com rearmonização marcante no arranjo. No compasso 50 (Fig.88) substituí o acorde de Gm6, uma dominante disfarçada (GUEST, 2006, p.114), pela real dominante, C7(13) (V7/bIII) (Veja na fig.88 a comparação entre a harmonia do *arranjo inaugural* e o arranjo elaborado para este estudo). Ainda no compasso 50, adicionei o subV7 (F#7) do bIII (F7M), que no compasso seguinte resolve no acorde preparado (F7M, acorde de empréstimo modal). Este bIII (F7M, fig.88, c.51) substituiu o IIIIm7 (F#m7) do *arranjo inaugural*, como consequência, utilizei o acorde de E° no compasso seguinte, justamente para manter o desenho cromático do baixo (F#7, F7M e E°). Mas para evitar o esvaziamento harmônico ocasionado pela melodia na nota mi e a harmonia sobre E°, alterei a melodia desta passagem, utilizando as notas fá#, mib e dó#.

Fig. 88 - Rearmonização na seção C' de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

JOBIM
(1967)

Ré Maior: IV7M IVm6 IIIIm7 bIII°

G7M(9) Gm6(9) F#m7 F dim

33

BASTOS
(2018)

Ré Maior: IV7M V7/bIII SubV7 bIII II° (V/I)

G7M(9) C7(13) F#7(#9) F7M Edim(9)

49

IIIm7 V7sus Im7 Im6

Em7(9) A7(4,9) A7(4,b9) Dm7 Dm6

37

IIIm7 bIII6

Em7(9,11) F6(9)

53

Pno.

The image displays a musical score for the song "Triste" by Tom Jobim, arranged by Everson Bastos. It features two systems of music. The first system shows Jobim's original melody (measures 33-48) and Bastos's piano accompaniment (measures 49-52). The second system shows Jobim's original melody (measures 37-48) and Bastos's piano accompaniment (measures 53-60). Above the notes, various chords are indicated in Roman numerals and letter notation, such as G7M(9), Gm6(9), F#m7, F dim, C7(13), F#7(#9), F7M, Edim(9), Em7(9), A7(4,9), A7(4,b9), Dm7, Dm6, Em7(9,11), and F6(9). The piano part includes a first ending bracket and a fermata over the final measure.

5.2.5. Acompanhamentos

Para o desenvolvimento dos acompanhamentos, recorri a alguns recursos do piano solo de Peranzetta, dentre eles a contrametricidade nas linhas de baixo, a “baixaria”, o baixo *boogie-woogie*, e os acordes em quartas (Apresentados no tópico 4.3.4, *voicings*).

No arranjo para “Triste” adotei diferentes formas de acompanhamento, justamente para não me deter a um padrão de mão esquerda fixo, assim como Peranzetta. No capítulo 4, demonstrei que em geral ele explora o ritmo do acompanhamento de duas formas, através da regularidade rítmica, mantendo o mesmo padrão em um trecho do arranjo, e com a irregularidade rítmica, que é o

acompanhamento sem padronização do ritmo (Tópico 4.3.5). A regularidade rítmica foi a forma de acompanhamento escolhida para o meu arranjo, no entanto, utilizei diferentes padrões com o ritmo bem delineado.

Na introdução apliquei dois padrões rítmicos centrais, o primeiro está entre o compasso 1 e 8 (Fig. 89). Nele destaco as antecipações de semicolcheias através de baixos em oitavas e acordes fechados, e este modelo se completa a cada dois compassos. O segundo trecho, também formado por 2 compassos, vai do compasso 9 ao 16 (Fig.89). O primeiro apresenta arpejos ascendentes com destaque para as semicolcheias, e o segundo compasso é constituído por acordes em quartas sobre uma colcheia pontuada e uma semicolcheia ligada a uma semínima.

Fig. 89 - Modelos de acompanhamento na introdução de “Triste” (Tom Jobim, arr. E. Bastos)

The image displays a piano accompaniment score for the introduction of the song "Triste". The score is written in 2/4 time and D major. It is divided into two main sections, each with a red box highlighting a specific accompaniment model.

Modelo de acompanhamento 1 (Measures 1-8): This model is characterized by a bass line consisting of eighth-note chords, often with an octave displacement, and a treble line featuring eighth-note arpeggios. The first measure is marked with a piano (*mp*) dynamic.

Modelo de acompanhamento 2 (Measures 9-16): This model features a bass line with quarter-note chords and a treble line with quarter-note chords. The first measure of this section is marked with a piano (*mp*) dynamic.

Na seção A enfatizei um dos elementos marcantes do piano solo de Gilson Peranzetta, a contrametricidade na linha de baixo, que em geral não prolonga uma direção ascendente ou descendente, é inconstante (Fig.42 e 43). Este recurso está presente nos compassos 28, 29 e 30 do meu arranjo (Fig.90). Neste trecho, também utilizo a “baixaria”, especificamente no compasso 27 (Fig.90), um momento propício para esta movimentação, pois a melodia apresenta uma nota longa.

Fig. 90 - Exemplo de “baixaria” e contrametricidade no baixo em “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

Nos compassos 47 e 48 (Fig.91) realizei uma passagem de baixo *boogie-woogie*, o qual conecta os acordes de Am(9) e D7(#11). Finalizo esta passagem ao estilo “baixaria”, conduzindo o D7(#11) ao G7M(9) (Fig.91, c.49).

Fig. 91 - Exemplo de baixo *boogie-woogie* e “baixaria” em “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

5.2.6. Recursos melódicos

Neste arranjo manuseei os seguintes artifícios melódicos identificado nos arranjos de Peranzetta: a passagem “virtuosística” (passagens rápidas com figurações rítmicas que contrastam com o trecho anterior ou posterior do arranjo), as linhas intermediárias (geralmente cromáticas descendentes), a omissão de notas da melodia principal, e trechos em blocos.

No compasso 35 (Fig.92) criei uma passagem “virtuosística” baseada na melodia da composição. No lugar do acorde Bm7(9), que estrutura a melodia baseada em semicolcheias (Versão de Tom Jobim, Fig.92 c.19), utilizei sextinas na nova melodia alicerçada no acorde de Bm7M(9) (Fig.92, c.35).

Fig. 92 - Aplicação de passagem “virtuosística” na seção B de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

As linhas intermediárias foram aplicadas de duas formas, a primeira foi em um momento de nota longa da melodia principal, propício para a movimentação da linha intermediária (Fig.93, c.31). Nesta passagem, a linha intermediária apresenta um movimento cromático descendente, partindo da sétima de F#m7 (mi) e alcançando a nona menor do B7(b9) (dó).

Fig. 93 - Linha intermediária com nota longa na melodia principal em “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

A segunda forma de linha intermediária que empreguei, foi baseada na omissão de notas da melodia principal para destacar a linha secundária (Fig.94). Este recurso utilizado por Peranzzetta, também implica em manter o ritmo da melodia omitida na linha intermediária.

No compasso 50 do meu arranjo, mantive apenas a primeira e a última nota da melodia principal (Fig.94), enquanto a linha intermediária (dó-dó#-ré-ré#, mi) em movimento cromático ascendente, apresenta um ritmo semelhante ao da melodia principal. No primeiro tempo do compasso 51, também omiti as notas sol e fá#, para destacar a linha intermediária, agora em movimento cromático descendente.

Fig. 94 - Linha intermediária com omissão de notas da melodia principal em “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

Neste arranjo utilizei algumas passagens em blocos a duas e três vozes. Peranzzetta também utiliza este recurso, no entanto, busquei uma maior ênfase nos

intervalos de quartas à duas (Fig.95, c.13-16) e três vozes (Fig.96, c.37-40 e fig.97, c. 53-54)

Fig. 95 - Exemplo da utilização de quartas em blocos à duas vozes na introdução de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

Fig. 96 - Exemplo da utilização de quartas em blocos à três vozes na seção B de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

Fig. 97 - Exemplo da utilização de quartas em blocos à três vozes na seção C de “Triste” (Tom Jobim, arr. Everson Bastos)

No início da seção A, também utilizei blocos a duas vozes, desta vez com ênfase no movimento cromático descendente da segunda voz, que conseqüentemente também gerou passagens quartais, veja na figura 98 (c. 25-26). Na sequencia, finalizo a frase adicionando mais uma voz ao bloco.

Fig. 98 - Exemplo da utilização de quartas em blocos à duas e três vozes na seção A

25

D7M

B \flat 7M(9)

Neste arranjo, procurei utilizar alguns dos recursos estilísticos de Peranzetta basicamente de duas formas, direta e indireta. Na primeira exploro os elementos de maneira quase imitativa, como por exemplo a contrametricidade nas linhas de baixo e as linhas intermediárias. Já na forma indireta, manuseei os recursos de um modo mais sugestivo, utilizando-os como referências motivacionais, como por exemplo nas reharmonizações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa possibilitou a identificação de vários procedimentos composicionais presentes em sete arranjos/composições de Gilson Peranzetta para piano solo. Os recursos recorrentes foram apresentados no capítulo 4; dois tipos de estruturas formais; introduções e finalizações baseadas em pequenas estruturas rítmico/melódicas ou frases; harmonizações e rearmonizações que exploram avançados recursos tonais⁵⁷; ênfase nos *voicings* quartais e no *drop 2*; acompanhamentos com regularidade rítmica (com destaque para contrametricidade) e com irregularidade rítmica; uso de acordes quebrados e linhas de baixo “descontínuas”; linhas de baixo *boogie-woogie*; “baixaria”; linhas intermediárias (com destaque para aplicação desta linha associada a omissão de notas da melodia principal); passagens “virtuosísticas”; paralelismo (bloco à 2 vozes); modificação da melodia principal; fraseado jazzístico; e texturas variadas.

A identificação destes recursos ganham uma perspectiva mais profunda quando relacionada à formação musical de Peranzetta, que inclui a música erudita, o jazz e a música popular brasileira (apresentado no capítulo 3). Isto justifica a presença de elementos musicais relacionados à estes campos, como por exemplo, o fraseado jazzístico e o baixo *boogie-woogie* provenientes do jazz; a “baixaria” e a contrametricidade oriundos da música popular brasileira; e como exemplo mais direto de recursos da música erudita, o uso de elementos da *tocata* na introdução de “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan. Arr. Gilson Peranzetta).

Outro aspecto importante na compreensão dos arranjos de Gilson Peranzetta para piano solo, são as relações entre a oralidade e a escrita musical, a música popular e a música erudita. Nos capítulos 2 e 3, estas relações são abordadas indiretamente, quando apresento um breve histórico deste tipo de piano popular brasileiro, ligado aos pianeiros, ao choro, ao jazz, a bossa nova, ao samba, e a música erudita. A compreensão mais geral deste campo, também possibilitou um olhar mais adequado à especificidade do trabalho de Peranzetta. Apesar de vários pianistas integrarem estas diversas músicas em seus trabalhos, como foi possível verificar no levantamento discográfico realizado (capítulo 3), alguns deles conseguiram imprimir o seu estilo, como é o caso do Gilson.

Voltando à questão da oralidade e da escrita musical, foi possível perceber a forma com que Peranzetta trabalha com estas duas tradições, através dos seus relatos nas entrevistas,

⁵⁷ Refiro-me aqui à “paisagem harmônica” tonal da música popular urbana, com destaque para as chamadas “harmonias difíceis”, o que inclui a exploração e regiões tonais próximas e afastadas, modulações, meios de “preparação sofisticados” e acordes com tensões. (Freitas, 2010, p.xxxiii)

das partituras disponibilizadas e das transcrições e análises realizadas. Assim verificou-se que os seus arranjos para piano solo são parcialmente pré-determinados (em parte escrito e em parte memorizado), ou parcialmente improvisados sobre ideias arranjadas antecipadamente. Isto é interessante, pois pensar em arranjo para piano solo não resulta necessariamente em um arranjo escrito, apesar do tradicional vínculo deste instrumento à música escrita.

As ferramentas teóricas apresentadas no capítulo 1 também foram fundamentais nesta pesquisa. O conceito de *arranjo inaugural* (NASCIMENTO, 2011) foi utilizado nas análises, então o primeiro arranjo gravado foi a principal referencia comparativa com os arranjos de Peranzetta. A partir do *arranjo inaugural* inicia-se o abastecimento da *rede interpoética* (NASCIMENTO, 2011), o conjunto de gravações de uma mesma composição. Neste estudo, foi possível perceber que a música popular escrita também interfere na produção da *rede interpoética*, é caso do arranjo de Peranzetta para música “Ponteio” (Edu Lobo e Capinan), o qual foi elaborado com base na partitura do Songbook de Edu Lobo (1994). Neste mesmo arranjo, o *continuum criativo* é ativado, Nelson Ayres enfatiza a modulação do *arranjo inaugural* de Edu Lobo, através de uma reharmonização, e Gilson retoma esta ideia em um arranjo para piano solo.

Todos os resultados apresentados acima tinham o objetivo de estabelecer os fundamentos necessários para a elaboração de um arranjo para piano solo a partir dos procedimentos composicionais utilizados por Peranzetta. No entanto, alguns tópicos como a história e a discografia voltada para o piano solo na música popular brasileira, resultaram em um escopo mais amplo do que o planejado, justamente pela limitada bibliografia sobre o assunto, principalmente sobre o piano solo a partir da década de 1980. Percebo que é tema paralelo muito importante, quando o mercado independente possibilitou um maior registro fonográfico voltado para o piano solo na música popular brasileira, incluindo Gilson Peranzetta. Pois a partir destas gravações podemos entender a produção musical de muitos pianistas, o que até então era mais restrita, devido ao menor número de registro antes da década de 1980. Entender este campo histórico e discográfico, não influiu diretamente na elaboração do meu arranjo para piano solo, por outro lado, colaborou na compreensão do estilo pianístico de Gilson Peranzetta, que assim como outros pianistas, estava imbuído na construção de um estilo de piano popular brasileiro peculiar, usufruindo de elementos da música erudita, da música popular brasileira e do jazz.

No último capítulo, elaborei um arranjo para piano solo a partir dos recursos identificados nos arranjos de Peranzetta. Foi uma experiência interessante, pois estava a minha disposição uma coleção de ferramentas a serem manuseadas para construção do meu trabalho

autoral, no entanto, é provável que o arranjo elaborado soe “peranzzetístico”, já que era propósito desta pesquisa utilizar os procedimentos musicais deste músico. É importante destacar que nesta etapa prática do estudo convergiram todas as questões, reflexões e informações que surgiram e foram desenvolvidas no decorrer da pesquisa, algumas com resultados mais diretos no arranjo, e outras mais indiretos. Também considero relevante salientar que este processo criativo é um momento muito diferente do estudo estilístico, pois é o momento de experimentar os recursos identificados, de ajustar e adequar a sua maneira de arranjar e tocar às novas ferramentas. Além disto, estes novos recursos também funcionaram de forma sugestiva, me instigando a explorar de maneira mais enfática alguns elementos, como as rearmonizações baseadas nos acordes de subdominante (Acordes de empréstimo modal e mediantes) com *voicings* em quartas.

Espero que esta pesquisa também possa contribuir na produção musical de outros pianistas e músicos, assim como na ampliação bibliográfica sobre o piano solo na música popular brasileira. Afinal, como foi apresentado no capítulo 3, existe uma considerável produção fonográfica neste âmbito musical, assim como vários pianistas importantes que ainda não foram devidamente pesquisados.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro**. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1999. Disponível em < <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284266>> Acesso em: 20/06/2015

ALZUGUIR, Rodrigo. **Álbum Pitoresco Musical** (1856 e 2014). Rio de Janeiro, RJ: Ed. Edições, 2014. Livro e Cd. (vários pianistas)

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro**. Dissertação de Mestrado - Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: https://www.meloteca.com/teses/paulo-aragao_pixinguinha-e-a-genese-do-arranjo.pdf. Acesso em: 20/08/2015

BAHIANA, Ana Maria. **Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira**. 1979/1980 in: NOVAES, A. **Anos 70: Ainda sob a tempestade**. (Coletânea). Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano - Editora Senac Rio, 2005.

BAKER, David. **How To Play Bebop: Le scale bebop e le altre scale di uso comune**. Edizioni Piccolo Conservatorio Nuova Milano Musica, Milão: 1998.

BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte: 1984.

BASTOS, Everson R. **Procedimentos composicionais na música de Edu Lobo de 1960 a 1980**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

BERENDT, Joachim. **O Jazz do Rag ao Rock**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

BITTENCOURT, Alexis Da Silveira. **A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2016. Disponível em: < <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284740>>. Acesso em: 10/06/2017

BRAGA, Luís Otávio. **O violão de 7 cordas: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Ed Lumiar, 2002.

CALDWELL, J. Toccata. In: SADIE, S.; TYRRELL, J.. **The New Grove dictionary of music and musicians**. 2ª ed. Macmillan Publishers Limited, 2001, v. 25, p.534-537.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEDIAK, A. **Songbook Tom Jobim**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. v.2

CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. São Paulo: Ed. Annablume; Fapesp, 2009.

CORBETT, Claudia. **É hoje, Gilson Peranzetta entre amigos no SESC Pinheiros em São Paulo**. 20/09/2009. Disponível em: <<https://www.baressp.com.br/noticias/e-hoje-gilson-peranzetta-entre-amigos-no-sesc-pinheiros-em-sao-paulo>>. Acesso em: 04/10/2014

CORTES, Almir. **Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284407>>. Acesso em: 15/04/2015

CRAMER, Johann Baptist (s/d). **50 Estudos para piano**. Revisão de Hans von Bulow. São Paulo: Irmãos Vitale.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Ed. Boitempo Editorial, 2000.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga – uma história de vida**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos tempos, 1991.

DUARTE, Luiz de Carvalho. **Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade na obra musical**. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação Música em contexto, Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/7176>>. Acesso em: 13/06/2015

FARIA, Antônio Guerreiro de. **Harmonia funcional, arranjos e a velha condução de vozes**. Porto Alegre: Rev. Em Pauta., v. 18, n. 30, janeiro a junho 2007, p.81-94.

FORTES FILHO, Raimundo M. de. **Mistura de tradições musicais: semiose e representação mental na performance dos arranjos pianísticos de Francis Hime**. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9142/1/Tese-Raimundo-partel.pdf>>. Acesso em: 15/09/2017

FREITAS, Sérgio. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular**. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: 2010. Disponível em: <<https://archive.org/details/QueAcord eTeseFREITASVersaoO1O52o11.pdf>>. Acesso em: 18/10/2017

GAROTTI JUNIOR, Jether Benevides. **Cesar Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzetta: uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música popular brasileira no final do século XX**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes/Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285015>>. Acesso em: 20/05/2016

GODOY, Amilton; FREIRE, Léa. **Programa Alta Fidelidade**. Apresentador: Nelson de Souza Lima. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.ccsplab.org/maisccsp/amilton-godoy-e-lea-freire/>>. Acesso em: 20/06/2016

GOMES, Hercules. **Energia e técnica**. Revista online Tecla e afins, n. 5, set. 2014, p.12-16. Disponível em: <<http://herculesgomes.com/teclas-afins>>. Acesso em: 30/09/2015

GOMES, Marcelo Silva. **Os Songbooks da Editora Lumiar: uma revisão crítica**. In: XXVII Congresso da ANPPOM, 2017, Campinas. Anais do Congresso da ANPPOM, 2017. v. XXVII. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4801>> Acesso em: 20/03/2018

GOMES, Marcelo Silva. **Samba-jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2010.

GOMES, Rafael Tomazoni. **O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis: 2012. Disponível em: <<http://tede.udesc.br/tede/tede/2296>>. Acesso em: 30/05/2016

GOMES, Rafael Tomazoni.: **O estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano entre 1964 e 1981 através de sua atuação nos piano-trios, como sideman e no duo Samambaia**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2017. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/322624>>, Acesso em: 13/02/2018

GOMES, Vinícius Bastos. **Alma: o estilo pianístico de Egberto Gismonti**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285172>. Acesso em: 16/12/2016

GUEST, Ian. **16 Estudos escritos e gravados para piano**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar Editora, 2000.

GUEST, Ian. **Arranjo: método prático**. São Paulo Irmãos: Vitale, 3V, 2009.

GUEST, Ian. Harmonia: **Método Prático**. São Paulo: Irmãos Vitale, v.1, 2006

GUEST, Ian. Harmonia: **Método Prático**. São Paulo: Irmãos Vitale, v.2, 2010

HAMAMOTO, Priscila A. de Azevedo. **Os procedimentos didáticos de Hilton “Gogô” Valente: O ensino do piano no campo da música popular brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2012.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Ed. Paz e Terra Rio de Janeiro, RJ: 2008.

ITIBERÊ, Brasília. **Ernesto Nazareth na música brasileira**. Rio de Janeiro, Boletim Latino-americano de Música, ano V, n. 6, p.309-321, 1946.

KERNFELD, B. (2002). **The new grove dictionary of Jazz**. 2a ed. London: Macmillan Publishers Limited, v.3, p.855.

KFOURI, Maria Luiza. GILSON PERANZZETTA In: **Discos do Brasil**. Banco de Música Serviços de Comunicação e Cultura Ltda. 2005. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Artista=AR0596>. Acesso em: 30/04/2015.

KFOURI, Maria Luiza. GILSON PERANZZETTA. In: **Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental**. 2008. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>>. Acesso em 04/03/ 2015.

LEME, Mônica N. **Impressão Musical no Rio de Janeiro (séc. XIX):** Modinhas e Lundus para yayás e yoyôs. In: XV Congresso da ANPPOM - Associação nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005, Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso da ANPPOM. Rio de Janeiro. v. 1. Disponível em:<https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao10/monica_leme.pdf>. Acesso em: 12/06/2016

LEVINE, Mark. **The jazz piano book**. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1989.

LEVINE, Mark. **The jazz theory book**. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995.

LIGON, Bert. **Jazz Theory Resources: Tonal, Harmonic, Melodic & Rhythmic Organization of Jazz**. Houston: Houston Publish, 2001.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/R_EPOSIP/284828>. Acesso em: 10/06/2016

LOBO, Edu. **Songbook Edu Lobo**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o Fino da Bossa: Uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2008. Disponível em: < <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95163>>. Acesso em: 18/04/2017

MAGALHÃES PINTO, Marcelo Gama e Mello de. **Frevo para piano de Egberto Gismonti: Uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance**. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2009. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-7ZLMWE>>. Acesso em: 16/04/2017

MARANESI, Elenice. **Brazilian Piano Book: partituras em notação tradicional e melodia cifrada**. Brasília: Ed. do Autor,2V, 2013.

MENEGUELLO, Danil Volpin. **A Escola de Música na Fundação de Artes**. Revista Raízes, São Caetano do Sul, 2014, Ano XXVI, n.50, p.23/31. Disponível em: <<http://www.fpm.org.br/Publicacaos/PDF/67>>. Acesso em: 25/05/2017

MILLARCH, A. **L'Art traz canções idishes e as sonatas de Beethoven**. Estado do Paraná, Curitiba, 09 de fev. 1992. Almaque. Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/lart-traz-cancoes-idishes-sonatas-de-beethoven>>. Acesso em: 09/11/2017

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo som da gente**. Dissertação de Mestrado em Música – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas: 2005. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284765>>. Acesso em: 05/11/2015

MUSCARELLA, Susan. **O trio de piano no século XX: A Evolução de um icônico paradigma do jazz**. Évora: Tese de doutorado, Universidade de Évora, Portugal. 2014.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)**. Ed. Annablume. São Paulo, SP: 2001.

NASCIMENTO, H.G. **Música popular e continuum criativo**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XV, 2005, Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso da ANPPOM. Disponível em: <www.anppom.com.br/anais/15%20anais%20RJ%202005/sessao13/hermilson_nascimento.pdf> Acesso em: 10/10/2015.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular**. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284431>>. Acesso em: 17/05/2015

NASCIMENTO, Hermilson. **Um original de música popular e suas atualizações: entre permanências e diferenças**. V Congresso da IASPM latino-americana. 2004, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/624>>. Acesso em: 10/10/2015

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2012 [1998].

NICODEMO, Thais. **Começar de Novo: a trajetória de Ivan Lins de 1970 a 1985**. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2014.

PERANZZETTA, Gilson. Disponível em: <<http://www.gilsonperanzzetta.com.br>>. Acesso em 04/05/2014.

PERANZZETTA, GILSON. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. 2002-2014. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/gilson-peranzzetta>>. Acesso em 05 de mar. de 2015.

PISTON, Walter. **Harmony**. 5a edição. New York. W. W. Norton & Company Inc. 1987.

PRONSATO, Carla Veronica. **Os choros para piano solo "Canhoto" e "Manhosamente" de Radamés Gnattali: um estudo sobre as relações entre a música erudita e a música popular**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. SP: 2013.

Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284486>>. Acesso em: 15/11/2015

PROTÁSIO, André. **Arranjo coral**: definições e poiesis. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XV, 2005, Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso da ANPPOM. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao1/andre_protasio.pdf>. Acesso em: 20/05/2015

REZENDE, Carlos Penteadó de. **Notas para uma história do piano no Brasil**. Revista Brasileira de Cultura, a.2, n. 6, Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, out./dez., 1970.

RODRIGUES, João Carlos. **Johnny Alf – Duas ou Três coisas que você não sabe**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.

RODRIGUES, Késia Decoté. **Música Popular Instrumental Brasileira (1970-2005)**: uma abordagem subsidiada pelo estudo da vida e obra de oito pianistas. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento**: presença dos pianeros na cena urbana brasileira. Goiânia: Cãnone Editorial, 2014.

SÁ, Miguel. **Arranjador um parceiro da canção?** Revista Bakstage p.78-84, s/d. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/6925824-Um-parceiro-da-cancao.html>>. Acesso em 23/02/2017.

SANDRONI, Carlos. **O feitiço decente**: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012 [2001].

SANTOS, Fábio Saito dos. **Estamos aí**: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-nova. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284663>>. Acesso em: 20/05/2016.

SANTOS, Rafael dos. **Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali.**, Belo Horizonte: Per Musi, v.3, 2002, p.5-16.

SARAIVA, Joana M. **A invenção do samba jazz**: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e inícios dos anos 1960. Dissertação de mestrado – PUC.RJ: 2007. Disponível em:<https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11513@1>. Acesso em: 20/06/2017

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. 3aed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Ed. Via Lettera, 2004.

SENNA NETO, Caio Nelson de. **Textura Musical: Forma e Metáfora**. Dissertação (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio e Janeiro, 2007. Disponível

em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebate/article/view/3976/3531>>. Acesso em: 16/06/2017

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editor 34, 2008.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. 3a ed., São Paulo: Ed. 34, v.2, 1998.

SILVA, Cândida Luiza Borges da. **A Interpretação e o Pianismo de Egberto Gismonti em sua obra “Sonhos de Recife”**. Dissertação (Mestrado em Música – Práticas Interpretativas) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=175842>. Acesso em: 13/08/2016

SUZIGAN, Maria Lúcia Cruz. **Educação Musical – Uma nova abordagem**. *Centro Livre de Aprendizagem Musical – São Paulo – 1973 a 2001*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História Cultural). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2695>>. Acesso em: 23/09/2017

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: edições Tinhorão, 2005.

TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VALÉRIO, John. **Post-Bop Jazz piano**. Austrália: Hal Leonard, 2005.

VICENTE, E.; DE MARCHIL, L. **Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social**. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul-dez. 2014.

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.abpd.org.br/wpcontent/uploads/2015/01/doutoradoEduVicente.pdf>>. Acesso em: 22/22/2017

ZAMACOIS, J. **Curso de formas musicais**. Barcelona: Editorial Labor, 1960.

ZAN, José R. **Do fundo de quintal à vanguarda: Contribuição para uma história social da Música Popular Brasileira**. 248f. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, SP: 1997. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280867>>. Acesso em: 15/12/2016

a) Entrevistas

PERANZZETTA, Gilson. Entrevista concedida a Everson Bastos, 2016.

PERANZZETTA, Gilson. Entrevista concedida a Everson Bastos, 2017 (Realizada via e-mail).

PERANZZETTA, Gilson. Entrevista concedida a Thais Lima Nicodemo, 30/10/2011.

PERANZZETTA, Gilson. **Gilson Peranzzetta: O nunca assaz louvado.** Entrevista concedida a Evanize Sydow, s/d. Disponível em: <<http://www.paginadamusica.com.br/edanteriores/fevereiro02/gilsonperanzzetta.html>> .Acessado em 01/04/14.

PERANZZETTA-a, Gilson. **GILSON PERANZZETTA, um dos compositores mais refinados da música brasileira, é entrevistado por Lulu Martin.** Entrevista concedida a Lulu Martin, 2014. Disponível em:< <http://canal39.com.br/gilson-peranzzetta-um-dos-compositores-mais-refinados-da-musica-brasileira-e-entrevistado-por-lulu-martin/>>.Acessado em 28/01/2015

PERANZZETTA-b, Gilson. **Programa História da Música.** Entrevista concedida a Ulysses Gaspar, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CuNr4aRwroY>>. Acessado em 10/10/2017

b) Fontes Fonográficas

ADOLFO, Antônio. **Carnaval Piano Blues.** Artesanal/Kuarup. 2005.

ADOLFO, Antônio. **Puro Improviso.** Artesanal/Kuarup. 1998.

ALZUGUIR, Rodrigo. **Album Pitoresco Musical** (1856 e 2014). Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. Livro e Cd. (vários pianistas)

AMAZONAS BAND CONVIDA GILSON PERANZZETTA E MAURO SENISE. 2013. Independente. CD

ANDRADE, Leny. **Estamos Ai.** Odeon. 1968. LP

ARIEL, Marcos. **Jazz Carioca.** Biscoito Fino. 2013

ARIEL, Marcos. **Piano Brasileiro.** Som Livre. 1989. CD

ARIEL, Marcos. **Piano com Tom Jobim.** Humaitá Music. 2000.

ARIEL, Marcos. **Piano. Visom.** 1996. CD

ARIEL, Marcos. **Rhapsody in Rio.** Nova Records. 1990. CD

ASSIS BRASIL, João Carlos A. **Todos os Pianos.** Biscoito Fino. 2003.

ASSIS BRASIL, João Carlos. **Jazz Brasil.** Kuarup. 1986. CD.

ASSIS BRASIL, João Carlos. **Nazareth Revisitado.** Tratore. 2014.

ASSIS BRASIL, João Carlos. **Villa-Lobos por João Carlos Assis Brasil-1**. Selo Rádio MEC. 2002.

ASSIS BRASIL, João Carlos. **Villa-Lobos por João Carlos Assis Brasil-2**. Selo Rádio MEC. 2003.

AVELLAR, Luiz. **Ciclos ao Vivo**. Delira Música. 2004.

AVELLAR, Luiz. **Em Movimento**. Savalla Records. 1998. CD

BERNARDO, Marco Antônio. **Homenagem a Canhotinho**: partituras para piano com cifras para violão, guitarra e teclados (inclui CD). São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

BITTENCOURT, João. **Coleção Só Piano**: Edu Lobo. Rob Digital. 2008

BRAGA, Paulo. **Muita Hora Nessa Calma**. Independente. 2009.

BRANDÃO, Amélia Nery. **A Bênção, Tia Amélia**. 1980. Discos Marcus Pereira. LP

BUETTNER, Bebeto Von. **Piano Solo**. Mix House/Ouver Records. 2001.

CAMARGOS, Ricardo. **Piano Pixinguinha**. Velas. 1996. CD

CARAMURU, Fábio. **Especiarias do Piano Paulista**. Independente. 1999. CD

CARAMURU, Fábio. **EcoMúsica**: Conversas de um piano com a fauna brasileira. Echo Promoções Artísticas. 2015

CARAMURU, Fábio. **Moods Reflections Moods**, Echo Promoções Artísticas. 2004

CARAMURU, Fábio. **Tom Jobim por Fábio Caramuru**. MCD.1997. CD

CHAVES, Luiz. **Projeção**. RGE. 1963. LP

DONATO, João. **O piano de João Donato**. Deckdisc. 2007.

EÇA, Luiz. **Um Piano na Madrugada**. Copacabana. 1955. LP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e1frdDUxnXI&frags=pl%2Cwn>>

EÇA, Luiz. **Uma noite no Plaza**. 1955. Discos Rádio. LP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xokycZCM3E8&t=154s&frags=pl%2Cwn>>

ENCONTRO DE SOLISTAS. 1999. Movieplay. CD.

FELDMAN, David. **Piano**. Independente. 2014.

FLACH, Geraldo. **Meu Piano**. Independente. 2004

FLACH, Geraldo. **Piano**. RGE. 1990. CD

- GISMONTI, Egberto. **Alma**. EMI-Odeon, 1986.
- GNATTALI, Radamés. **Mestre da MPB - Radamés Gnattali, v.2**. WEA. 1995.
- GNATTALI, Radamés. **Radamés Gnattali**. Discos 3º Mundo – Libertas, 1984. CD
- GODOY, Amilton. **A música de Léa Freire**. 2013. CD
- GODOY, Amilton. **Amilton Godoy e a Música de Lea Freire**. Maritaca. 2013.
- GODOY, Amilton. **Piano Solo – Compositores Brasileiros vol.I**. CLAM. 1990. CD
- GODOY, Amilton. **Piano Solo – Compositores Brasileiros vol.II**. Independente. 2000. CD
- GOES, Sílvia. **Piano a Brasileira**. Independente. 2007
- GOMES, Hércules. **Pianismo**. Independente. 2013
- GONZAGA, Luiz. **Meus Sucessos com Humberto Teixeira**. RCA. 1968. LP
- GUEST, Ian. **16 Estudos escritos e gravados para piano** (Piano: Itamar Assiére). Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000.
- HIME, Francis. **Meus caros pianistas**. 2001. Biscoito Fino. CD
- JIRAN, Marcelo. **Piano de Martelo**. Independente. 2014.
- LAPIDUSAS, Pablo. **Estrangeiro**. Kalamata/Independente. 2013
- LAPIDUSAS, Pablo. **Ouriço**. Delira Música. 2008
- LIMA, Artur Moreira. **Com Licença**. Kuarup. 1982. CD
- LIMA, Artur Moreira. **De Repente**. L'Art Produções Artísticas. 1984. CD
- LIMA, Artur Moreira. **MPB Piano Collection Arthur Moreira Lima interpreta Chico Buarque-CD1**. Sony Music. 2000.
- LIMA, Artur Moreira. **MPB Piano Collection Arthur Moreira Lima interpreta Dorival Caymmi -CD2**. Sony Music. 2000.
- LIMA, Artur Moreira. **MPB Piano Collection Arthur Moreira Lima interpreta Gilberto Gil-CD3**. Sony Music. 2000.
- LIMA, Artur Moreira. **MPB Piano Collection Arthur Moreira Lima interpreta Roberto Carlos -CD4**. Sony Music. 2000.
- LIMA, Artur Moreira. **MPB Piano Collection Arthur Moreira Lima interpreta Tom Jobim -CD5**. Sony Music. 2000.

- LIMA, Artur Moreira. **MPB Piano Collection Arthur Moreira Lima interpreta Caetano Veloso -CD6**. Sony Music. 2000.
- LOBO, Edu. In: **III Festival da Música Popular Brasileira v.1**. CDB-Philips. 1967. LP
- MARIANO, Cesar Camargo. **Solo Brasileiro**. Polygram. 1994. CD
- MARQUES, André. *André Marques*. Independente. 2008.
- MEHMARI, André. *MPBaby - Clube da Esquina*. MCD. 2008.
- MEHMARI, André. *MPBaby - Internacional - Beatles - v. 10*. MCD. 2005
- MEHMARI, André. *O Brasil não Existe*. Publifolha. 2010.
- MEHMARI, André. *Ouro Sobre o Azul*. Estúdio Montiverdi. 2014
- MEHMARI, André. *Tóquio Solo*. NRT (Japão). 2014
- MENEZES, Carolina Cardoso de. *Preludiando*. Accustic. 1997. CD
- MERLINO, Fernando. *A Chuva a Tarde e Você*. .G. 2011.
- OS PIANEIROS. Brasília: Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENAB), 1986. LP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_NbPM9UZ5TI
- PASCOAL, Hermeto. **Por Caminhos Diferentes**. Som da Gente. 1988. CD
- PERANZZETTA, G. **“Bala com Bala” (J. Bosco e A. Blanc)**, Apresentação no Programa do Jô, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wdoULUBnIE&frags=pl%2Cwn>.
- PERANZZETTA, G. *Bandeira do Divino*. Delira Música. 2007. CD
- PERANZZETTA, G. *Cantos da Vida*. L’Art Produções Artísticas. 1988. LP
- PERANZZETTA, G. *Metamorfose*. 2001. Marari Discos. CD
- PERANZZETTA, G.; NIMRICHTER, Marcos. **“Asa Branca”** (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Vídeo registrado em 2009 e disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rmvzn_b2gpM.
- PERANZZETTA, G.; RIBAS, A. *Repercutindo*. 2015. Fina Flor. CD
- PROJETO MEMÓRIA DO PIANO BRASILEIRO - v.1. **Núcleo Contemporâneo**. 1997. CD
- QUARTETO NOVO. 1967. **Odeon**. LP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y374WwqZtOI&t=21s&frags=pl%2Cwn>.
- REGINA, Elis. *Elis Regina*. CDB-Philips. 1972. LP

- SANTOS, Jovino. *Piano Masters - Series Vol.4*. Adventure Music. 2012.
- SIMAS, Luiz. *Mata Atlântica - Piano Suite*. Lydjul Records. 2011
- SIMAS, Luiz. *Mata Atlântica*. 2011. CD
- SIMAS, Luiz. *New Chorinhos From Brazil*. Lydjul Records. 2000. CD
- TAUBIKIN, Benjamin. *MPBaby*. MCD. 2008.
- TEMA TRÊS - MADRUGADA 1:30. 1969. Selo Equipe. LP.
- TISO, Wagner. *Brasil Instrumento*. EMI-Odeon. 1990. CD
- VAUGHAN, Sarah. *Brazilian Romance*. CBS. 1987. CD
- VERGUEIRO, Guilherme. *Molambo*. Mangtree Music Productions. 2001
- VERGUEIRO, Guilherme. *Tanta Luz*. Luz da Cidade. 2002
- ZAIDAN, Rodrigo. *Coleção Só Piano: João Bosco e Aldir Blanc*. Rob Digital. 2008

ANEXO 1 – PARTITURA DE “TRISTE”
(TOM JOBIM, ARRANJO: EVERSON BASTOS)

Score

Triste

Tom Jobim

Arranjo: Everson Bastos, 2018

$\text{♩} = 85$

Piano

mp

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

17

Pno.

p *cresc.* *f* *dim.* *subito p*

2

Triste

Pno.

21 *cresc.* *mf*

D.S. al Coda

Pno.

25 D7M Bb7M(9) Eb7M

Pno.

29 D7M F#m7 B7(b9)

Pno.

33 Em7(9) Cm7(b5) F#7(b9) Bm7M(9) C#7(#9)

Pno.

37 F#7M(9) A7M(#11) B7M(9) C#7(13) E7M(9) G7M(#11) A7(13) Bb7M(9)

Triste

3

Pno.

41

D7M(9) Bb7M Eb7M C#7M C7(9,#11) Bm7(9)

Pno.

45

Am(9) D7(#11)

Pno.

49

G7M(9) C7(13) F#7(#9) F7M Edim(9)

Pno.

53

Em7(9,11) F6(9)

1.

Pno.

57

Em7(9,11)

2.

Break

4 Triste

Improvisos

61

Pno.

D7M		B \flat 7M	E \flat 7M	D7M		F \sharp m7(\flat 5)	B7(\flat 9)
-----	--	--------------	--------------	-----	--	---------------------------	----------------

69

Pno.

Em7	Em7/D	C \sharp m7(\flat 5)	F \sharp 7(\sharp 9)	Bm7		C \sharp 7(\sharp 9)	
-----	-------	---------------------------	---------------------------	-----	--	---------------------------	--

73

Pno.

F \sharp 7M		G \sharp m7	C \sharp 7	F \sharp 7M	B7	Em7	A7
---------------	--	---------------	--------------	---------------	----	-----	----

77

Pno.

D7M		B \flat 7M	E \flat 7M	D7M		A m7	D7
-----	--	--------------	--------------	-----	--	------	----

85

Pno.

G7M	C7	F \sharp m7	F dim	Em7	A7	B \flat 7M	E \flat 7M
-----	----	---------------	-------	-----	----	--------------	--------------

1.

Piano score for measures 93-100. The system includes a treble clef with a 2-measure repeat sign and a bass clef. Chord markings include F6(9) and Em7(9,11). Performance instructions include "Triste" and "D.S. al Coda".

Piano score for measures 97-100. The system includes a treble clef and a bass clef. The music continues with complex harmonic textures.

Piano score for measures 101-104. The system includes a treble clef and a bass clef. The music continues with complex harmonic textures.

Piano score for measures 105-108. The system includes a treble clef and a bass clef. Performance instructions include *p*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *subito p*.

Piano score for measures 109-112. The system includes a treble clef and a bass clef. Performance instructions include *cresc.*. The system concludes with a double bar line.

**ANEXO 2 - DISCOGRAFIA DO PIANO SOLO NA MÚSICA POPULAR
INSTRUMENTAL BRASILEIRA (1980-2015)**

Levantamento de Álbuns de “Piano Solo” na Música Popular Brasileira - 1980 (11 discos)			
Ano	Pianista	Álbum	Gravadora/Selo
1980	Amélia Brandão Nery	<i>A Bênção, Tia Amélia</i>	Discos Marcus Pereira
1982	Arthur Moreira Lima	<i>Com Licença</i>	Kuarup
1984	Arthur Moreira Lima	<i>De Repente</i>	L'Art Produções Artísticas
1984	Radamés Gnattali	<i>Radamés Gnattali</i>	Discos 3º Mundo – Libertas
1986	Egberto Gismonti	<i>Alma</i>	EMI-Odeon
1986	Diversos pianistas	<i>Os Pianeiros</i>	FENAB
1986	João Carlos Assis Brasil	<i>Jazz Brasil</i>	Kuarup
1988	Gilson Peranzetta	<i>Cantos da Vida</i>	L'Art Prod. Artísticas
1988	Hermeto Pascoal	<i>Por Caminhos Diferentes</i>	Som da Gente
1988	Laércio de Freitas	<i>Terna Saudade</i>	L'Art Produções Artísticas
1989	Marcos Ariel	<i>Piano Brasileiro</i>	Som Livre

Levantamento de Álbuns de “Piano Solo” na Música Popular Brasileira - 1990 (14 discos)			
Ano	Pianista	Álbum	Gravadora/Selo
1990	Geraldo Flach	<i>Piano</i>	RGE
1990	Marcos Ariel	<i>Rhapsody in Rio</i>	Nova Records
1990	Amilton Godoy	<i>Compositores Brasileiros-v.1</i>	CLAM
1990	Wagner Tiso	<i>Brasil Instrumento</i>	EMI-Odeon
1994	Cesar Camargo Mariano	<i>Solo Brasileiro</i>	Polygram
1995	Radamés Gnattali	<i>Mestres da MPB- Radamés Gnattali-v.2</i>	WEA
1996	Ricardo Camargos	<i>Piano Pixinguinha</i>	Velas
1996	Marcos Ariel	<i>Piano</i>	Visom
1997	Diverso pianistas	<i>Projeto Memória do Piano Brasileiro-v.1</i>	Núcleo Contemporâneo
1997	Fábio Caramuru	<i>Tom Jobim por Fábio Caramuru</i>	MCD
1997	Carolina Cardoso de Menezes	<i>Preludiando</i>	Accustic
1998	Luiz Avellar	<i>Em Movimento</i>	Savalla Records
1998	Antônio Adolfo	<i>Puro Improviso</i>	Artezanal/Kuarup
1999	Fábio Caramuru	<i>Especiarias do Piano Paulista</i>	Produção Independente

Levantamento de Álbuns de “Piano Solo” na Música Popular Brasileira - 2000 (34 discos)			
Ano	Pianista	Álbum	Gravadora/Selo
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB Piano Collection Arthur Moreira Lima interpreta Chico Buarque-CD1</i>	Sony Music
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB... Arthur M. L... Dorival Caymmi-CD2</i>	Sony Music
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB... Arthur M. L... Gilberto Gil-CD3</i>	Sony Music
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB... Arthur M. L... Roberto Carlos-CD4</i>	Sony Music
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB... Arthur M. L... Tom Jobim-CD5</i>	Sony Music
2000	Arthur Moreira Lima	<i>MPB... Arthur M. L...Caetano Veloso-CD6</i>	Sony Music
2000	Luiz Simas	<i>New Chorinhos From Brasil</i>	Lydjul Records
2000	Marco Antônio Bernardo	<i>Homenagem a Canhotinho</i>	Digital
2000	Marcos Ariel	<i>Piano com Tom Jobim</i>	Humaitá Music
2000	Amilton Godoy	<i>Piano Solo-Compositores Brasileiros-v.2</i>	Independente
2000	Itamar Assiére	<i>16 Estudos escritos e gravados para piano (Ian Guest)</i>	Lumiar
2001	Bebeto Von Buettner	<i>Piano Solo</i>	MixHouse/Ouver Records
2001	Gilson Peranzetta	<i>Metamorfose</i>	Marari Discos
2001	Diversos pianistas	<i>Meus Caros Pianistas (Francis Hime)</i>	Biscoito Fino
2001	Guilherme Vergueiro	<i>Molambo</i>	Mangtree Music Productions
2002	Guilherme Vergueiro	<i>Tanta Luz</i>	Luz da Cidade
2002	João Carlos A. Brasil	<i>Villa-Lobos por João Carlos Assis Brasi-1</i>	Selo Rádio MEC
2003	João Carlos A. Brasil	<i>Villa-Lobos por João Carlos Assis Brasil-2</i>	Selo Rádio MEC
2003	João Carlos A. Brasil	<i>Todos os Pianos</i>	Biscoito Fino
2004	Luiz Avellar	<i>Ciclos ao Vivo</i>	Delira Música
2004	Geraldo Flach	<i>Meu Piano</i>	Independente
2004	Fábio Caramuru	<i>Moods Reflections Moods</i>	Echo Promoções Artísticas
2005	Antônio Adolfo	<i>Carnaval Piano Blues</i>	Artezanal/Kuarup
2005	André Mehmarí	<i>MPBaby - Internacional - Beatles - v.10</i>	MCD
2007	João Donato	<i>O piano de João Donato</i>	Deckdisc
2007	Gilson Peranzetta	<i>Bandeira do Divino</i>	Delira Música
2007	Silvia Goes	<i>Piano á Brasileira</i>	Independente
2008	André Marques	<i>André Marques</i>	Independente
2008	Benjamin Taubikin	<i>MPBaby</i>	MCD
2008	André Mehmarí	<i>MPBaby - Clube da Esquina</i>	MCD
2008	Pablo Lapiduas	<i>Ouriço</i>	Delira Música
2008	João Bittencourt	<i>Coleção Só Piano: Edu Lobo</i>	Rob Digital
2008	Rodrigo Zaidan	<i>Coleção Só Piano: João Bosco e Aldir Blanc</i>	Rob Digital
2009	Paulo Braga	<i>Muita Hora Nessa Calma</i>	Independente

Levantamento de Álbuns de “Piano Solo” na Música Popular Brasileira - 2010-2015 (15 discos)			
Ano	Pianista	Álbum	Gravadora/Selo
2010	André Mehmari	<i>O Brasil não Existe</i>	Publifolha
2011	Fernando Merlino	<i>A chuva, a Tarde e Você</i>	.G
2011	Luiz Simas	<i>Mata Atlântica - Piano Suite</i>	Lydjul Recods
2012	Jovino Santos	<i>Piano Masters-Series Vol.4</i>	Adventure Music
2013	Amilton Godoy	<i>Amilton Godoy e a Música de Léa Freire</i>	Maritaca
2013	Pablo Lapidusas	<i>Estrangeiro</i>	Kalamata/Independente
2013	Hercules Gomes	<i>Pianismo</i>	Independente
2013	Marcos Ariel	<i>Jazz Carioca</i>	Biscoito Fino
2014	André Mehmari	<i>Ouro Sobre o Azul</i>	Estúdio Montiverdi
2014	Marcelo Jiran	<i>Piano de Martelo</i>	Independente
2014	André Mehmari	<i>Tóquio Solo</i>	NRT (Japão)
2014	Diversos Pianistas	<i>Album Pitoresco Musical</i>	Edições de Janeiro
2014	João Carlos Assis Brasil	<i>Nazareth Revisitado</i>	Tratore
2014	David Feldman	<i>Piano</i>	Independente
2015	Fábio Caramuru	<i>EcoMúsica: Conversas de um piano com a fauna brasileira</i>	Echo Promoções Artísticas

ANEXO 3 - DISCOGRAFIA DE GILSON PERANZZETTA

(Gentilmente disponibilizada por Eliana Peranzzetta)

GILSON PERANZZETTA - DISCOGRAFIA



01 TEMA TRÊS (Atonal) 1967



02 GILMONY - Algo Novo (Equipe) 1969



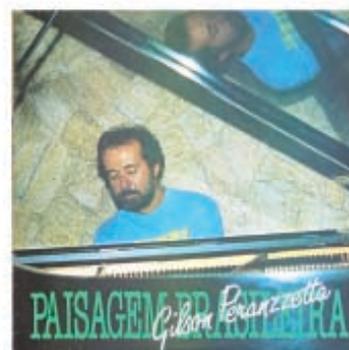
03 TEMA TRÊS Madrugada 1:30 (Equipe) 1969



04 JUNTOS (Philips) 1984



05 PORTAL DOS MAGOS (Portal) 1985



06 PAISAGEM BRASILEIRA (Portal) 1986



07 TOM E VILLA (PAN) 1986



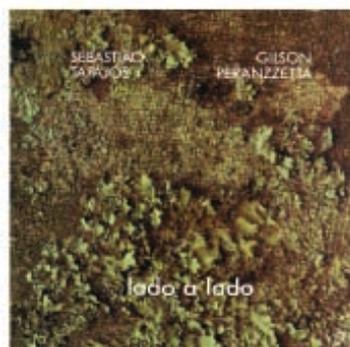
08 TOM JOBIM 60 ANOS Joyce e Gilson Peranzzetta (EMI) 1987



09 CANTOS DA VIDA (L'ART) 1988



10 SEIVA - ABEL FERREIRA
(L'ART) 1988



11 LADO A LADO
GILSON PERANZZETTA
SEBASTIÃO TAPAJÓS
(VISOM) 1988



12 CARTOLA 80 ANOS
Leny Andrade
Gilson Peranzetta
(Velas) 1989



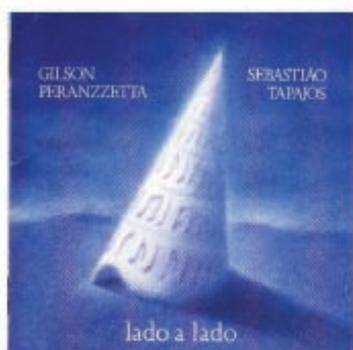
13 PRELÚDIOS E CANÇÕES DE
AMOR DE CLAUDIO SANTORO
(PAN) 1989



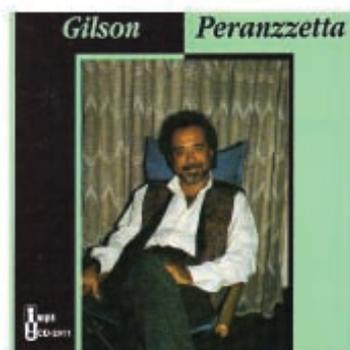
14 REFLECTIONS
Gilson Peranzetta
Sebastião Tapajós
(JVC-Japan) 1990



15 UMA PARTE DE NÓS
Gilson Peranzetta
Mauro Senise
(Visom) 1990



16 LADO A LADO
Gilson Peranzetta
Sebastião Tapajós
(JVC-Japan) 1991



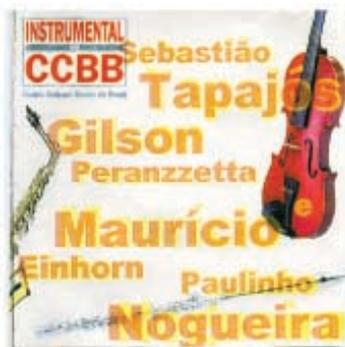
17 GILSON PERANZZETTA
(Imagem) 1993



18 VERA CRUZ
Gilson Peranzetta
Mauro Senise
Arthur Maia
(Visom) 1993



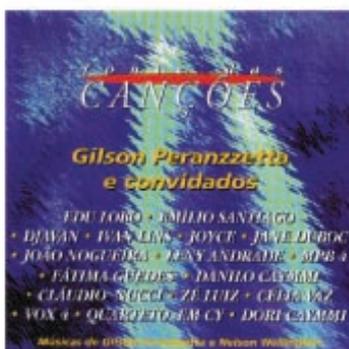
19 SORRIR
Gilson Peranzetta
Rio Cello Ensemble
(Albatroz) 1994



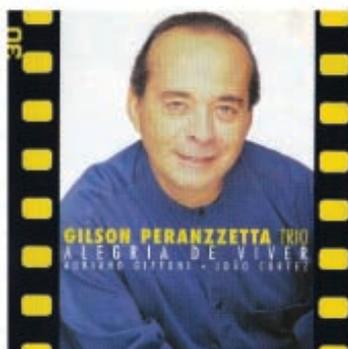
20 TAPAJÓS / PERANZZETTA
EINHORN/ NOGUEIRA
(TOM BRASIL) 1995



21 AFINITIES
Gilson Peranzetta
Sebastião Tapajós
(Tropical Music
Alemanha) 1996



22 FONTE DAS CANÇÕES
Gilson Peranzetta
e convidados
(Movieplay) 1996



23 ALEGRIA DE VIVER
(Lumiar) 1997



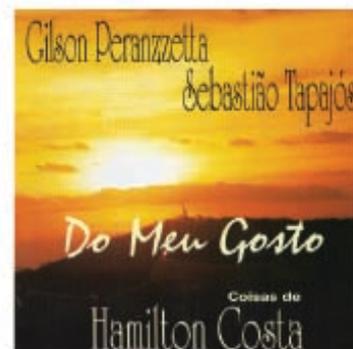
24 VIRTUOSO
(Visom) 1997



25 ENCONTRO DE
SOLISTAS
(Movieplay) 1999



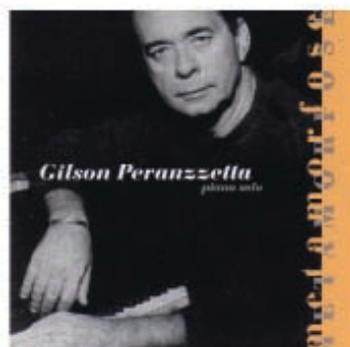
26 RUA MARARI
(Marari Discos) 1999



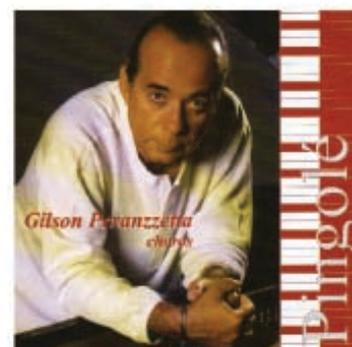
27 DO MEU GOSTO
Canções de Hamilton Costa
Gilson Peranzetta
Sebastião Tapajós
(Independente) 2000



28 CANÇÃO DA LUA
Gilson Peranzetta
David Chew
(Marari Discos) 2000



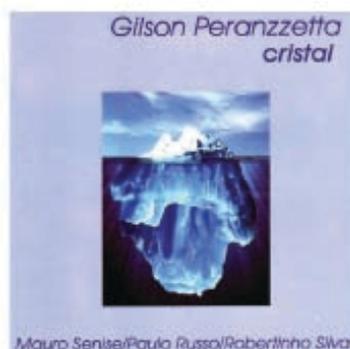
29 METAMORFOSE
piano solo
(Marari Discos) 2001



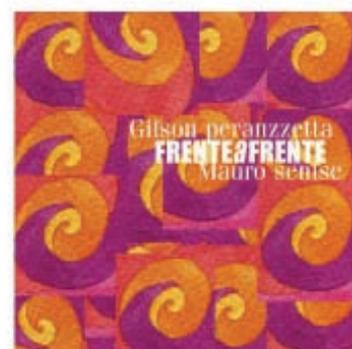
30 PINGOLÉ - choros
(Marari Discos) 2001



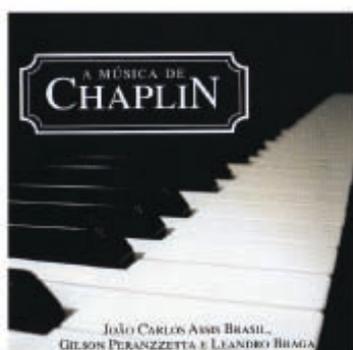
31 SOLOS DO BRASIL
Hermeto Pascoal
Gilson Peranzetta
Sebastião Tapajós
(BR Music) 2001



32 CRISTAL - baladas
(Marari Discos) 2002



33 FRENTE A FRENTE
Gilson Peranzetta
Mauro Senise
(Marari Discos) 2003



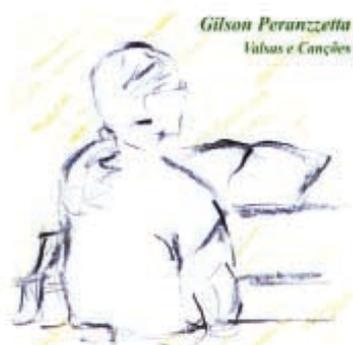
34 A MÚSICA DE CHAPLIN
Gilson Peranzetta
João Carlos Assis Brasil
Leandro Braga
(Lua Discos) 2004



35 MANHÃ DE CARNAVAL
Gilson Peranzetta trio
(Marari Discos) 2005



36 EXTRA DE VÁRIOS
Gilson Peranzetta
Mauro Senise
David Chew
(Marari Discos) 2005



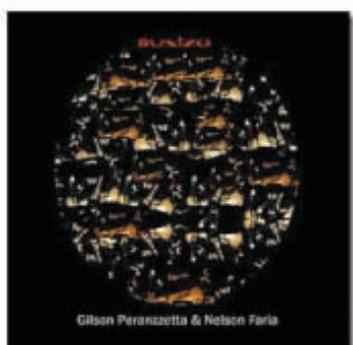
37 VALSAS E CANÇÕES
piano solo
(Marari Discos) 2005



38 BANDEIRA DO DIVINO
Piano solo
(Delira) 2007



39 ÊXTASE
Gilson Peranzetta
Mauro Senise
(Marari Discos) 2008



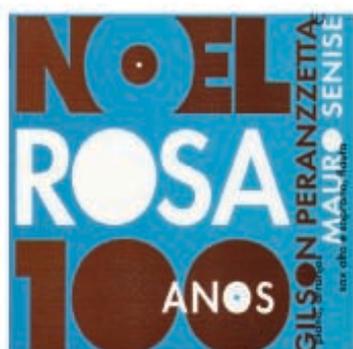
40 BUXIXO
Gilson Peranzetta
Nelson Faria
(Delira) 2009



41 LINHA DE PASSE
Gilson Peranzetta
Mauro Senise
(Biscoito Fino) 2009



42 MELODIA SENTIMENTAL
Gilson Peranzetta
Mauro Senise
Silvia Braga
(Biscoito Fino) 2009



43 NOEL ROSA 100 ANOS
Gilson Peranzetta
Mauro Senise
(Biscoito Fino) 2010



44 JASMIM
Gilson Peranzetta
Mauro Senise
(Biscoito Fino) 2011



45 Gilson Peranzetta
Mauro Senise
Amazonas Band
(Independente) 2013



46 CALLADO E PATTAPIO
Zelia Brandão
Gilson Peranzetta
(2014)



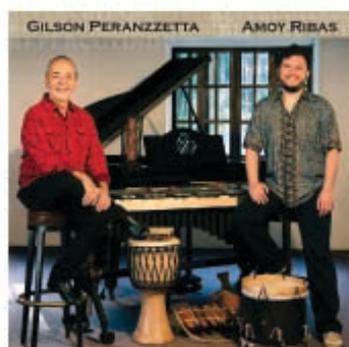
FOLIAS DE UM NATAL
BRASILEIRO
Gilson Peranzetta
Chico Lobo
Carlinhos Ferreira
(Kuarup) 2014



48 QUERO TE DIZER
QUE EU AMO
Tito Madi
Gilson Peranzetta
(Fina Flor) 2014



49 DOIS NA REDE
Gilson Peranzetta
Mauro Senise
(Fina Flor) 2015



50 REPERCUTINDO
Gilson Peranzetta
Amoy Ribas
(Fina Flor) 2015



51 COMO VINHO
Gilson Peranzetta
70 anos de vida
(Fina Flor) 2016