



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**O ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO E A MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA: ASPECTOS RÍTMICOS**

Júlia Mariana Carvalho das Dores

Ouro Preto

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Júlia Mariana Carvalho das Dores

**O ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO E A MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA: ASPECTOS RÍTMICOS**

Recital Palestra apresentado como requisito para
graduação no Curso de Licenciatura em Música
pelo Departamento de Música da Universidade
Federal de Ouro Preto, sob a orientação do Prof.
Dr. Edésio de Lara Melo

Ouro Preto

2022



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MUSICA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Júlia Mariana Carvalho das Dores

O acompanhamento pianístico e a música brasileira: aspectos rítmicos

Monografia apresentada ao Curso de Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Música

Aprovada em 15 de junho de 2022

Membros da banca

Dr. Edésio de Lara Melo - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Dra. Patrícia Cardoso Chaves Pereira - Universidade Federal de Ouro Preto
Dr. Tabajara Sant'Anna Belo - Universidade Federal de Ouro Preto

Edésio de Lara Melo, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 30/06/2022



Documento assinado eletronicamente por **Edesio de Lara Melo, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 30/06/2022, às 19:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0355282** e o código CRC **C4864B28**.

O ACOMPANHAMENTO PIANÍSTICO E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: ASPECTOS RÍTMICOS

RESUMO: Este trabalho se propõe a apresentar uma breve análise do piano e o seu comportamento em alguns gêneros da música popular brasileira como instrumento acompanhador, através de aspectos rítmicos. Conjuntamente, traz uma contextualização histórica desde sua origem e chegada ao Brasil até o surgimento dos principais gêneros musicais brasileiros da cena urbana nos séculos XIX e XX, os quais serão evidenciadas as suas respectivas levadas e a aplicabilidade de execução no piano. Como resultado desse trabalho, indica-se a criação de um método de pequenos estudos voltados para a rítmica brasileira, apresentando o piano como instrumento de percussão e considerando também outros aspectos interpretativos importantes.

PALAVRAS-CHAVE: Piano – Música Popular Brasileira – Acompanhamento

ABSTRACT: This paper aims to present a brief analysis of the piano and its behavior in some genres of Brazilian popular music as an accompanying instrument, through rhythmic aspects. At the same time, it brings a historical contextualization since its origin and arrival in Brazil until the emergence of the main Brazilian musical genres of the urban scene in the 19th and 20st centuries, which will be evidenced by their respective tempos and the applicability of piano performance. As a result of this work, it is indicated the creation of a method of short studies focused on Brazilian rhythm, presenting the piano as a percussion instrument and also considering other important interpretative aspects.

KEYWORDS: Piano – Brazilian Popular Music – Accompaniment

1. INTRODUÇÃO

Em minha trajetória no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), iniciada no ano de 2015, o piano foi o meu instrumento de estudo quando, durante esse processo, pude experimentar seu uso em diversos contextos e formação de grupos musicais. Por isso, neste trabalho, procuro destacar possibilidades de sua utilização, como instrumento acompanhador, em gêneros da música popular. Essa experimentação aconteceu através de várias disciplinas, tais como: aula de piano em conjunto, música de câmara, prática em conjunto na música popular, improvisação, instrumento harmônico, canto coral, harmonia, contraponto e recitais, momento em que percebi em mim uma inclinação, apreço pela prática da música popular que inclui a audição, a improvisação, o arranjo e o tocar junto, principalmente.

Através dessa identificação, principalmente no recorte da música brasileira, optei por ser este o tema a ser tratado no meu trabalho de conclusão de curso (TCC). Dentro da riqueza do universo musical brasileiro que este tema me apresenta, elenquei quatro obras musicais dos séculos XX e XXI, período que marca a ascensão de diversos gêneros musicais de cunho popular no Brasil, a fim de desenvolver a minha proposta de trabalho. Para mim, elas sintetizam a rica variedade rítmica e estilística que se nota na música brasileira e do comportamento do piano enquanto instrumento acompanhador, devido à sua importância nesse cenário.

Neste recital palestra desenvolvo a relação rítmica das músicas com o acompanhamento pianístico, através das obras: “Tremendinho”, um choro autoral, “Assum preto” do compositor Luiz Gonzaga representando a regionalidade do Nordeste, “Fotografia” de Tom Jobim como representante da Bossa Nova e “Cravo e Canela” de Milton Nascimento, representando o movimento do Clube da esquina, uma geração de novos compositores e intérpretes mineiros surgidos ao longo da década de 1960. Sendo assim, buscarei efetuar uma breve análise a fim de fundamentar o recital.

2. DESENVOLVIMENTO

2.1. Contexto histórico do Piano

Um dos instrumentos musicais mais utilizados e conhecidos do mundo, o piano¹ é de fundamental importância para a história da música. Muito utilizado por grandes instrumentistas e compositores desde o seu surgimento, o piano é munido de um teclado composto por 88 teclas, cujo som é gerado pelo acionamento dos martelos de madeira, que percute suas cordas, e por isso ele é classificado como um instrumento de corda. Porém ele pode ser considerado, também, como um instrumento de percussão pois o martelo bate nas cordas, assemelhando-se com o saltério, instrumento medieval muito empregado para o acompanhamento de salmos e que se tornou conhecido na Europa a partir do século XI.

Inicialmente, ele surgiu denominado “*clavicembalo col piano e forte*” e posteriormente como “*fortepiano*”. O responsável pela criação foi Bartolomeu Cristofori (1655-1731), no início do séc. XVIII que estava insatisfeito com o descontrole interpretativo, em aspectos como a dinâmica, que os músicos tinham com os instrumentos já existentes, dentre eles o cravo e o clavicórdio ou *clavecetino*. (BRUNELLI BONETTI, 1955)¹

Figura 1: Clavicembalo col piano e forte.²



¹ Define-se “piano” como “instrumento de teclado (88 teclas) com cordas percutidas por martelos revestidos de feltro” ou “trecho musical executado com pouca sonoridade”. PIANO. In: Oxford Languages and Google. Oxford: OxfordLanguages, 2021. Disponível em:< <https://www.languages.oup.com/piano/>>. Acesso em: 22/07/2021.

² Fonte: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/501788>. Acessado em: 22 de julho de 2021.

O piano que conhecemos hoje em dia sofreu diversas alterações e aperfeiçoamentos com o passar do tempo, principalmente após a criação do pedal surdina e do pedal direito pelo inglês John Brodwood (1732-1812). Posteriormente, o francês Sebastien Erhard (1752-1831), inventou um mecanismo que permitia o toque de uma tecla repetidamente. Embora sejam instrumentos de corda percutida, o cravo e o clavicórdio se diferem do piano quanto ao mecanismo de produção do som. No cravo as cordas são *beliscadas* e em um clavicórdio, percutidas por martelos que ao tocarem as cordas permaneciam em contato com elas. Já no piano as cordas também são percutidas por martelos, porém eles se afastam instantaneamente deixando-as vibrar livremente, dando mais possibilidades interpretativas e criativas ao compositor e ao intérprete.

2.2. O piano como instrumento acompanhador

Desde a criação do piano é notória a sua função como instrumento acompanhador, seja para com cantores ou quaisquer instrumentistas. Isso se dá devido ao fato de ele ser um instrumento polifônico e de muitas possibilidades, tanto harmônicas e melódicas quanto rítmicas.

A fim de encontrar o significado subsequente do termo “acompanhamento” encontramos a seguinte definição dada por Arnold Schönberg (1874-1951). Para ele, o acompanhamento

não deve ser uma mera adição à melodia, deve ser o mais funcional possível, nos melhores casos, atuar como complemento às essências de seu assunto: tonalidade, ritmo, fraseio, perfil melódico, caráter e clima expressivo. Deve revelar, também, a harmonia inerente ao tema, estabelecer um movimento unificador, satisfazer às necessidades e explorar os recursos instrumentais. (SCHÖNBERG, 1991, p. 107).

Através da definição dada por Schönberg percebemos que o acompanhamento possui o sentido de interação, onde o solista e o acompanhador devem ser parceiros, dando destaque ao solista, mas, também, valendo-se de recursos sonoros que destacam e valorizam a arte do instrumentista acompanhado, estabelecendo, portanto, uma liberdade dialogal entre ambos. Na música popular percebemos que o comportamento do piano é, por vezes, de caráter improvisatório e são levados em consideração aspectos rítmicos dos gêneros que estão sendo tocados. A clave, ou levada, é o elemento principal para se pensar no piano acompanhador, sendo que é através dela que o funcionamento do ritmo se apresenta por completo e oferece possibilidades criativas para expressar novos elementos.

O acompanhamento pianístico na música popular, principalmente brasileira, incorpora um caráter muitas vezes improvisatório no que se trata de elementos rítmicos e estilísticos de cada gênero musical. As levadas, ou claves, são a base para a criatividade do pianista acompanhador. Levadas são, basicamente, padrões rítmicos de acompanhamento, embora a questão timbrística, o contorno melódico e aspectos idiomáticos também influenciem na sua forma final. Às vezes com uma célula rítmica mais simples pode-se elaborar uma levada que repita essa célula em algumas alturas diferentes. Ela é a "alma" da maioria das músicas populares. (ABRAMOVITZ, 1999)

2.3. A música popular brasileira e os pianeiros

Nas décadas finais do século XVIII e início do século XIX o Brasil presenciou uma fusão importante de gêneros musicais europeus com gêneros de origem afrodescendente e indígena, intimamente ligados a rituais e festejos diversos, associados a novas expressões rítmicas, melódicas e harmônicas. Foi através dessa mistura que surgiram novos gêneros populares, ocasionando um crescimento dessa estética da música urbana e provocando o surgimento dos principais gêneros que serviram como base para os moldes da música popular e urbana atual.

Desde então, a autenticidade dessa música brasileira de cunho popular, chamou muita atenção por sua originalidade e pluralidade. De acordo com Almeida (1999) o Brasil testemunhou a formação do seu povo a partir de diversos povos, de sua cultura a partir de diversas culturas, não haveria de ser diferente com a arte que tanto espelha a alma brasileira.

Essa música que surgia apresentava o piano como um instrumento de poder e status, como uma busca de respeito e integração social. A canção de câmara brasileira, inspirada pelo *Lied*, e a modinha romântica tinham presença forte do piano na função de acompanhador. Influência direta desse período, romântico brasileiro, meados do século XIX a meados do século XX, ele foi incorporado aos tradicionais grupos de choro e de novos gêneros que surgiam, tais como o *tango brasileiro*, nome dado ao *maxixe*, de cunho mais lúdico, muitas vezes malvisto, marcante no período considerado a *belle époque* brasileira (1870-1922) dando origem aos chamados *pianeiros*

Segundo Robervaldo Linhares Rosa (2014), os pianeiros eram músicos que utilizavam do piano para veicular essa confluência dos gêneros europeus com os gêneros nacionais. Esses músicos foram fundamentais na definição da música urbana que surgia,

pois estavam presentes nas formações dos novos gêneros, incorporando o piano e trazendo acerca dessa construção uma discussão de conceitos ideológicos da cultura popular. Buscavam conceituar a não exaltação de uma cultura sobre a outra e sim a valorização e integração de ambas, sendo, portanto, um forte elo entre a dicotômica relação entre música popular e música erudita, mostrando que o instrumento não pertencia exclusivamente à música erudita, que era na sua grande maioria executada pelas camadas mais altas da sociedade. (ROSA, 2014)

Muitos dos pianeiros que surgiam no século XIX e posteriormente XX, se aventuravam no universo da chamada música urbana ou música popular, por questões de sobrevivência, pois, tal como na atualidade, possuíam uma grande necessidade de valorização monetária e reconhecimento da música como trabalho. Nesse momento surgem nomes importantes na história do piano brasileiro, tais como Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), destacados por serem considerados grandes *pianeiros*, como também compositores e arranjadores, além de responsáveis pela popularização do instrumento. Um grande marco desse momento foi a estreia do famoso tango brasileiro *Corta Jaca*⁴⁵, de Gonzaga, algo que causou um grande escândalo na imprensa. (MENEZES BASTOS, 2004)

Com o surgimento dos principais gêneros, hoje conhecidos e executados, durante o século XX, o piano – instrumento caro e não portátil – ainda era visto como sendo próprio de uma elite formada por pessoas de famílias mais abastadas. No entanto,

com o aumento do poder aquisitivo de famílias de imigrantes já estabelecidas no Brasil há certo tempo, o instrumento ganhou também lugar nas casas de famílias da classe média, acompanhando uma tendência que se desenvolveu, concomitantemente, em outras partes do mundo, como nos Estados Unidos e, principalmente, na Europa. (FUCCI AMATO, 2007, p. 3)

Conclui-se que por conta do formato, corpo e peso do instrumento, além da sonoridade - pois os novos gêneros aconteciam nas ruas das cidades, em espaços alternativos e não somente nos teatros - a opção por instrumentos menores, mais leves e mais baratos, tornaram-se mais frequentes.

⁴ Assista à interpretação de Lysia Condé em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4wfrA54BMZg>> Acesso em: 17 maio, 2022.

⁵ “Foi exatamente no dia 26 de outubro de 1914 que o tango de Chiquinha Gonzaga intitulado “Gaúcho”, popularmente conhecido como “Corta-jaca”, foi executado pela primeira dama, ao violão (partitura), em fina “soirée” no Palácio do Governo a que compareceram representantes do corpo diplomático e a elite carioca. Era a primeira vez que esse tipo de música penetrava nos salões elegantes da elite, fazendo com que o fato seja considerado a alforria da música popular brasileira.” Saiba mais em: <<https://chiquinhagonzaga.com/wp/>> Acesso em: 22 de junho de 2022.

A principal formação utilizada nos gêneros destacados do início do século XX era composta de instrumentos de corda, de sopro e percussão. Um grande exemplo é a principal formação do choro chamada Regional. Sua composição instrumental se dá por: violão de seis cordas, violão de sete cordas, cavaquinho e pandeiro, além dos instrumentos solistas, que poderiam ser: bandolim, clarinete, flauta transversal, trombone, acordeom ou o próprio cavaquinho.

Porém, assim como o choro, outros gêneros acabaram por absorver o piano, tornando o instrumento em veículo de grande importância para inserção dos gêneros na sociedade. E foi então que os pianistas começaram a ter enorme participação também nos grandes veículos de informação e mídia da época, tais como o rádio, que vivia o seu auge da época de ouro, o teatro que desde o surgimento das óperas a música foi predominante, e o cinema, principalmente o cinema mudo, no qual um pianista tocava as suas trilhas ao vivo, enquanto exibia-se os filmes. O piano vinha, portanto, conquistando a cena da música ocidental, e se popularizando cada vez mais.

2.4. O piano digital e suas influências

Desde os anos de 1960 e 1970, o piano elétrico conquistou o gosto dos instrumentistas e do público. Mais leve, fácil de ser transportado de um lugar para outro e fazendo uso de energia elétrica, o instrumento passou a substituir o piano acústico em muitos espaços e situações. Ele passou a ser utilizado tanto em grupos musicais quanto em escolas de música.

Através da tecnologia cada vez mais avançada em relação a capacidade de memória e do aumento significativo de técnicas de manipulação, digitalização e amostragem do som foi possível criar instrumentos musicais que reproduzem o timbre do piano de maneira similar. Com isso, eles passam a ser portáteis e com possibilidades de amplificação do som, seja próprio ou com saídas dedicadas para equipamentos de amplificação.

O som dos pianos digitais foi se tornando cada vez mais preciso e fiel ao som do instrumento de origem, o que possibilitou a inserção de outros timbres adicionais trazendo uma variedade de sons e possibilitando o uso do mesmo por mais músicos, dos mais diversos gêneros musicais. Essa adição de mais recursos tecnológicos os tornou excelentes auxiliares para o estudo, mas também para o trabalho em estúdio, devido à sua capacidade de alterar e controlar o áudio.

Posteriormente à invenção inicial do piano digital, surgiram variações para ele, quanto a forma de reprodução do som, a recursos, tipo, formato e material das teclas, como também a tamanho, o que influencia diretamente no resultado sonoro, bem como a utilização nos variados gêneros, principalmente na música popular. Como um exemplo de variação apontamos os chamados teclados - que por vezes também terão suas variações quanto a funcionalidade - que em relação ao piano se diferem principalmente em espessura de tecla, tamanho e também em tocabilidade, bem como timbres que reproduzem os sons de outros instrumentos acústicos, como guitarra, violão, percussão, dentre outros.

Contudo essa invenção foi de grande valia para os chamados planeiros, não só no Brasil, pois trouxe-lhes uma maior possibilidade de utilização do instrumento em múltiplos espaços. O piano na música popular, não só no Brasil, passa a ter uma maior dimensão e inserção, possibilitando um aumento no número de músicos interessados no estudo do instrumento.

Atualmente, o instrumento digital é mais utilizado por quem toca música popular, devido a características já citadas anteriormente, mas não exclui o fato de ser um ótimo aliado ao estudo da música de forma abrangente, apesar de ainda não ser bem visto pelos pianistas eruditos e nas salas de concerto.

2.5. O acompanhamento pianístico em gêneros musicais brasileiros

A seguir apresentaremos os gêneros associados às canções escolhidas para demonstrar o comportamento do acompanhamento pianístico com base na rítmica brasileira, com uma abordagem de execução criativa e por muitas vezes improvisatória, oferecendo liberdade ao acompanhador de criar, junto ao instrumento solista, as dinâmicas e conduções necessárias, o que implica na ausência de um arranjo musical escrito, utilizando-se de guias como *lead sheets* (linhas melódicas esboçadas em partitura e acompanhadas de cifras básicas), veiculadas em *songbooks*, *realbooks*, dentre outras mídias. Portanto, o pianista ao assumir esse papel de acompanhador nos gêneros apresentados deve ter o conhecimento principalmente sobre a levada, suas variações e acentuações, que serão apresentados a seguir.

2.5.1. Choro ou Chorinho – Tremendinho (Júlia Carvalho)

Os primeiros grupos de choro, ou chorinho, como também é chamado, surgiram durante o crescimento populacional do Rio de Janeiro ainda no século XIX, após a abolição da escravatura. Choro, para Henrique Cazes

foi primeiro uma maneira de tocar. Na década de 10, passou a ser uma forma musical definida. O choro como gênero tem normalmente três partes (mais modernamente duas) e se caracteriza por ser necessariamente modulante. Mais recentemente, Choro voltou a significar uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música brasileira. A obediência à forma rondó (em que se retorna à primeira parte) aos poucos tem sido flexibilizada. (CAZES, 1998, p. 21)

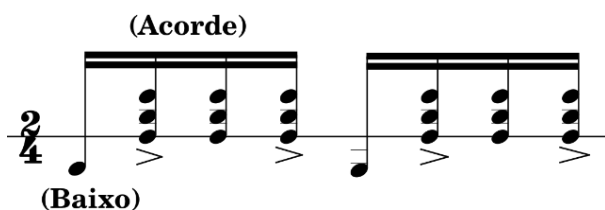
Quanto à estrutura rítmica dele podemos dizer que foi diretamente influenciada por elementos de outros gêneros tais como a polca, o maxixe, a valsa, o lundu, por exemplo. Mas para entendermos melhor o seu funcionamento devemos conhecer as principais células rítmicas que compõem as levadas utilizadas na sua condução. Sendo um gênero de acentuação mais retilínea, embora ainda existam sutis variações e assimilações a outros estilos, o choro, assim como o samba e a bossa, é composto por uma levada em compasso binário, podendo se apresentar como quaternário, e tem como célula rítmica predominante a síncope, o famoso “garfinho”, denominado por Mario de Andrade (1984) de síncope característica, presente também nos demais gêneros analisados:



Destacamos que a primeira semicolcheia da célula rítmica é apresentada mais abaixo em relação as demais. Por isso entendemos que a primeira semicolcheia deve ser executada pelos instrumentos mais graves, que são responsáveis pela marcação do tempo forte. Portanto, para transpor essa levada para o piano devemos dividir o instrumento em dois registros: mão esquerda (baixo) e mão direita (acorde). Sendo assim dividimos a célula anterior da seguinte maneira:



A primeira variação possível para essa levada é a utilização da subdivisão da célula toda em semicolcheias e a acentuação localizada nos lugares de apoio da célula do “garfinho”.



Uma outra possível variação seria na mão esquerda (baixo), como destacado a seguir, porém, separando as duas mãos para um melhor entendimento.



É possível também fazer uma alteração no segundo tempo do compasso, retirando a síncope e apresentando duas figuras de colcheia, característica marcante do tango brasileiro, o que irá alterar o comportamento das duas mãos.



Por último, é possível pensar na variação para a mão esquerda baseada em uma seqüência de semicolcheias ou de colcheias utilizado nas baixarias, elemento de grande importância no Choro. Segundo Borges, as “baixarias” são melodias independentes que geralmente são executadas na região grave do instrumento e constitui a forma típica do

acompanhamento polimelódico do violão chorístico. (BORGES, 2008, p. 67). Veja no exemplo a seguir:

Mão esquerda (Baixo)



Portanto durante a execução da música, o pianista acompanhador poderá utilizar as várias levadas e células rítmicas com bom gosto, transitando entre as variações possíveis e oferecendo a base necessária para o solista. Ao longo da canção é importante que os executantes exerçam um diálogo, o que permite ao acompanhador fazer uso de outras rítmicas que se encaixem junto à melodia, por vezes também fazer à melodia, além é claro, das devidas convenções escritas ou gravadas que possivelmente acontecem durante a música.

A canção Tremendinho, escolhida para o representar o choro, foi composta pela autora da presente pesquisa em 2018 durante a disciplina de Composição oferecida pelo professor Lucas Pimentel Telles. Durante as aulas ele apresentou o formato do choro, estratégias melódicas, harmônicas e rítmicas dentro da estilística do gênero e algumas técnicas para composição dele, bem como os recursos de edição que auxiliam no processo da escrita.

O chorinho em questão trata-se de uma forma rondó tradicional, contendo parte A, B e C de caráter modulatório e toda a expressão rítmica dos chorinhos clássicos. Uma característica marcante da música encontra-se na parte C, em Ré Maior, quando na melodia as notas são acompanhadas de um trinado, deixando a sensação de uma “tremidinha”, daí a origem do nome. Na execução⁶ temos no acompanhamento do piano algumas das células e levadas apresentadas nesse trabalho, além de outros aspectos interpretativos.

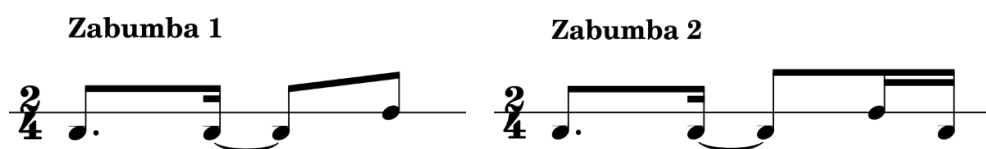
⁶ A formação apresentada no vídeo é de piano e violão sete cordas, interpretado por Júlia Mariana Carvalho das Dores e Daniel Rodrigues da Silveira.

2.5.2. Baião – Assum Preto (Luiz Gonzaga)

Segundo o Dicionário de Música (1985), baião significa uma dança e música do Nordeste do Brasil. Marcada pela síncope característica da música popular brasileira, pode ser acompanhada por viola, rabeca ou sanfona, dependendo da região onde se manifeste.

O baião teve suas origens marcadas pela influência do lundu e de outras danças africanas. Surgiu inicialmente como uma dança popular no início do século XX para, posteriormente, expandir-se e popularizar-se através de Luiz Gonzaga (o rei do baião, como passou a ser chamado), um dos compositores mais importantes do gênero. Ele tornou o baião mais conhecido através de um instrumento tipicamente nordestino, a sanfona, e formação bem regional que utiliza instrumentos como a zambumba, o agogô e o triângulo. Esse era o trio básico do forró que já acontecia no Nordeste e estava sempre presente nas festas populares. Portanto, o pianista ao assumir o papel de acompanhador nos gêneros apresentados deve ter o conhecimento sobre levada, suas variações e acentuações.

Através dos três instrumentos percussivos citados anteriormente podemos compreender o funcionamento da estrutura rítmica do gênero. Portanto veremos inicialmente as células rítmicas presentes na levada executada por cada um dos instrumentos. A zabumba é o instrumento responsável pela clave de marcação principal do gênero, responsável pelo peso, e a levada principal pode ser feita de duas maneiras:



Nos exemplos anteriores notamos a presença de uma célula rítmica apresentada anteriormente nesse trabalho (quinto exemplo apresentado no item 2.5.1), porém acrescido de uma ligadura entre a última semicolcheia do primeiro tempo e a primeira colcheia do próximo tempo, evidenciando uma fórmula rítmica chamada *tresillo*, citada por Sandroni (2001) como um ciclo de oito pulsações, ou 3+3+2 e que possui um conjunto de variantes, por ele chamado de “paradigma do tresillo”. Ele diz ainda ser de grande relevância na construção da música latina e em muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos.

Já o triângulo possui a função de trazer preenchimento e pode ser tocado de forma fechada (x) ou forma aberta (o):

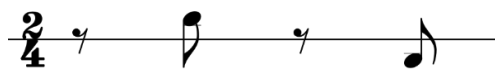


E por último o agogô, instrumento responsável pelo brilho da levada, com marcações breves e simples. Também possui duas marcações:

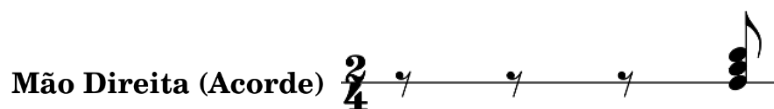
Agogô 1



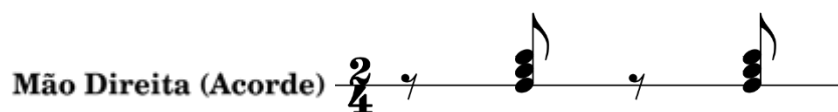
Agogô 2




Para transpor a levada do baião para o piano, novamente dividiremos em duas partes, a mão esquerda executando a célula da zabumba e a mão direita fazendo variações sobre as células dos demais instrumentos percussivos. A primeira levada então consiste na célula da zabumba dividida entre as duas mãos.




Em seguida, então, passaremos à levada da zabumba para ser executada na mão esquerda, enquanto a mão direita passa por variações entre as marcações do agogô e outros preenchimentos, como característica do triângulo. Na primeira possibilidade a mão direita faz o “Agogô 2”, como apresentado a seguir:

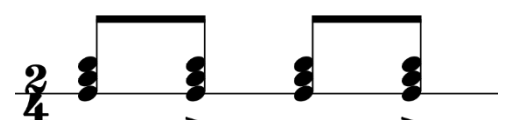



Iremos agora começar a preencher os lugares “vazios” deixados na marcação da mão direita, enquanto a mão esquerda permanece fazendo a mesma célula. Iremos acrescentar uma colcheia na cabeça do segundo tempo:

Mão Direita (Acorde) $\frac{2}{4}$ 


Mão esquerda (Baixo) $\frac{2}{4}$ 


Agora também no primeiro tempo do compasso e acrescentando a acentuação necessária no tempo da marcação do agogô:

Mão Direita (Acorde) $\frac{2}{4}$ 

Mão esquerda (Baixo) $\frac{2}{4}$ 

Seguindo a lógica de “preencher” “os espaços vazios, pegaremos agora a célula da zabumba para completar os espaços deixados por ela, deixando mais evidente a presença do tresillo, da seguinte forma:

Mão Direita (Acorde) $\frac{2}{4}$ 

Mão esquerda (Baixo) $\frac{2}{4}$ 

A canção escolhida para representar o baião é um grande clássico de Luiz Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira chamada “Assum Preto”, composta em 1950. É uma canção regionalista de caráter triste que retrata uma ave aprisionada em uma gaiola impedida de enxergar, pelo simples fato de o homem querer ouvir o seu canto. É um paralelo entre a realidade da vida e o sofrimento do sertanejo, uma metáfora direta aos aprisionamentos da vida. A utilização de uma linguagem conotativa, torna-o um porta-voz deste povo humilde.

É uma música de fácil entendimento e possui um andamento lento, porém muito marcante do gênero em questão. Na interpretação⁷ buscamos, novamente, trazer algumas das variações e levadas propostas nesse trabalho e apresentamos.

2.5.3. Bossa Nova – Fotografia (Tom Jobim)

A bossa nova surgiu no Rio de Janeiro no ano de 1958, a princípio como um “Movimento” (cultural, estético e político), um projeto coletivo veiculado através de programas, manifestos e atitudes performáticas. (NAVES, 2001). É importante destacar que como gênero musical se consolidou através de nomes como João Gilberto, Tom Jobim, Nara Leão, Carlos Lyra, entre outros. A nova estética musical proposta com a bossa nova sugeria uma sofisticação quanto aos aspectos arranjos e harmônicos, buscando uma roupagem peculiar que fugia aos excessos das demais manifestações da época.

Para muitos é conhecido como uma modificação estética e social do samba, a partir do momento em que o gênero foi tratado por universitários da época, o que impactou diretamente na escolha da instrumentação necessária e do tratamento pontual dos espaços utilizados. O piano surge nesse cenário como um dos protagonistas, não só por sua riqueza polifônica, mas também por seu comportamento adequado a formações camerísticas.

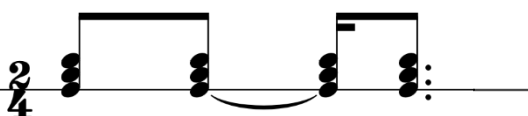
Fato é que a bossa nova trouxe uma proposta mais intimista e de muito diálogo entre os instrumentos, pois em vez de exibir sua potência eles por sua vez traziam na simplicidade uma riqueza multitextural. Portanto a complexidade do gênero não se encontra em aspectos rítmicos, mas sim na maneira criativa de discurso entre instrumentistas e cantores.


Desta forma iremos analisar a principal célula da bossa nova, que surgiu no violão pragmático de João Gilberto (1931-2019) e que se estendeu a ser a principal levada do gênero. O piano ao assumir o papel de acompanhador, utiliza-se dessa levada e, também, de recursos que caminham paralelamente à melodia da canção, e por muitas vezes apenas apoiando-se nos acordes e variações de execução deles com arpejos, notas de passagem, dentre outros.

Por sua vez, a célula principal de marcação apresenta-se já de início dividida em

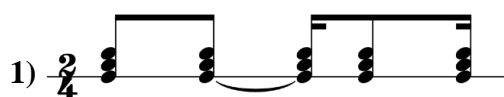
⁷ A formação apresentada no vídeo é de piano e voz, interpretada por Júlia Mariana Carvalho das Dores e Sílvia Carolina de Brito Neiva.

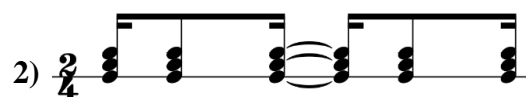
duas partes: baixo, executado pela mão esquerda; e acordes, executado pela mão direita.

Mão Direita (Acorde) 

Mão esquerda (Baixo) 

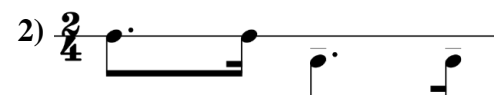
As possíveis variações para essa levada são sutis e podem acontecer em ambas as mãos, a fim de preencher com mais sons. Para a mão direita se aplicam as seguintes variações:

1) 

2) 

Notamos que a síncope se apresenta novamente como elemento marcante, e ao acrescentá-la trazemos ao gênero referências do samba de forma mais direta. Para a mão esquerda a variação também é de extrema sutileza.

1) 

2) 

Fotografia é uma canção de Tom Jobim composta em 1959. Uma das gravações mais marcantes foi a do LP “Elis e Tom” de 1974. É uma canção que apresenta elementos nada robustos a fim de aprofundar a canção e trazer todo o sentimentalismo proposto na letra, o que representa também a pureza e a temporalidade de uma fotografia, como bem diz o título da música.

Na execução da música mostramos na reintrodução, elementos rítmicos do samba⁸, gênero originário da bossa nova, de modo a trazer para a canção um movimento peculiar e mais movido, recurso também utilizado na grande interpretação de Cesar

⁸ Define-se “samba” por “Dança afro-brasileira e forma de música popular. Originalmente, a palavra designava de maneira genérica a coreografia de algumas danças de roda trazidas de Angola e do Congo para a América. O samba tornou-se gradualmente urbano no final do século XIX, e já tinha como marca registrada o compasso binário e os ritmos altamente sincopados. Há variantes regionais do samba por todo o Brasil.” SAMBA. In: Dicionário de Música, Zahar Editores e Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, 1985.

Camargo Mariano e Romero Lubambo no álbum “Duo” de 2002.

Para além disso na interpretação⁹ apresentada no vídeo procuramos, novamente apresentar as células rítmicas e levadas características do gênero que foram apresentadas nesse trabalho

2.5.4. Clube da Esquina – Cravo e Canela (Milton Nascimento)

Movimento genuinamente mineiro, o clube da esquina foi um encontro de artistas na década de 70 encabeçado por dois grandes nomes que são Milton Nascimento, que nasceu no Rio de Janeiro, porém consagrado e autoafirmado como mineiro, e Lô Borges, o mais novo irmão da família Borges. O “clube”, como foi chamado por eles, era composto por jovens músicos de Belo Horizonte que se encontravam rotineiramente na esquina entre as ruas Divinópolis e Paraisópolis no bairro Santa Tereza.

Em 1972, após a carreira de Milton Nascimento ter se consolidado no Brasil ele reúne esses músicos irreverentes que se encontravam nesse “clube” e através da gravadora EMI-Odeon propõe uma imersão que resultaria em álbum do duplo intitulado *Clube da Esquina*. E foi em uma casa no interior do estado do Rio de Janeiro que a maioria das músicas surgiram. Milton escreveu:

(...) penso que o Clube não pertencia a uma esquina, a uma turma, a uma cidade, mas sim a quem, no pedaço mais distante do mundo, ouvisse nossas vozes e se juntasse a nós. O Clube da Esquina continua vivo nas músicas, nas letras, no nosso amor, nos nossos filhos e quem mais chegar(...)¹⁰

Nas músicas percebemos variadas matrizes composicionais e estilísticas, visto que a heterogeneidade do grupo trazia à tona gêneros como a Bossa Nova, o Jazz e o Rock e outros característicos do regionalismo, da tradição e do experimentalismo de cada músico, além de uma sonoridade advinda dos Beatles, devido a participação de Lô e Beto Guedes em uma banda *cover*. O disco, de 21 composições, foi determinante e marcou um movimento musical de grande relevância no cenário musical brasileiro, marcado por relações coletivas que determinava a identidade do grupo.


Por conta de toda a pluralidade rítmica e estilística do movimento, as possibilidades de levadas se alteram a cada canção, visto que cada uma delas traz uma característica e sonoridade diferente. A canção escolhida para execução e análise nesse

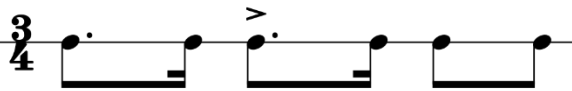
⁹ A formação apresentada no vídeo é de piano e voz, interpretada por Júlia Mariana Carvalho das Dores

¹⁰ NASCIMENTO, Milton. Posfácio, in: BORGES, Márcio. Op. Cit., p358.



trabalho faz parte do primeiro disco do Clube da Esquina e se chama “*Cravo e Canela*”, uma composição de Milton Nascimento. A música tem uma característica marcante do experimentalismo, já citado anteriormente, pois apresenta uma variação bem ousada para o samba tradicional.

O samba, como conhecemos, possui um compasso binário ou quaternário com acentuação no tempo 2 de cada compasso. Na canção em questão ele se apresenta através de uma variação nada comum em compasso ternário, porém mantém a mesma acentuação no segundo tempo deixando evidenciada a sua principal característica. Vejamos a seguir como é o funcionamento da levada já aplicado ao acompanhamento pianístico:

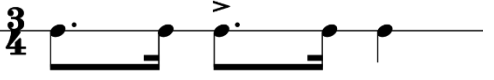
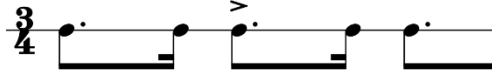
Mão Direita (Acorde) 

Mão esquerda (Baixo) 

Por se tratar de uma levada mais incomum, as possibilidades de variação para ela são bem sutis e podem se apresentar em ambas as mãos. Para a mão direita:

1)  2) 

E para mão esquerda:

1)  2) 

A rítmica da canção se apresenta, portanto, através de células e levadas específicas para a variação do samba tradicional, buscando novas formas de o apresentá-lo. Na apresentação¹¹ buscamos evidenciar essas características rítmicas experimentais, além da linguagem propriamente dita da música mineira do Clube da Esquina.

¹¹ A formação apresentada no vídeo é de piano e voz, interpretada por Júlia Mariana Carvalho das Dores e Sílvia Carolina de Brito Neiva.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise de como o acompanhamento pianístico se comporta em alguns gêneros da música brasileira através das células rítmicas, claves e levadas de cada um deles. Além disso, também permitiu uma breve pesquisa histórica de contextualização estilística de cada gênero. Nesse sentido, a utilização do piano torna-se o fio condutor para o funcionamento da música, juntamente do instrumento solista, seja em formações menores ou maiores, acrescentando percussão, por exemplo.

A análise rítmica dos gêneros foi importante para o melhor entendimento estrutural de cada um deles e compreender melhor cada linguagem. Identificamos a síncope como uma característica marcante, presente na maioria dos gêneros. Para mais, foi evidenciado que as especificidades de cada gênero trazem, ainda que muitas vezes de forma sutil, suas peculiaridades idiomáticas e acessibilidade para execução em variados instrumentos.

A escolha das canções se deu por conta de vivências pessoais com tal repertório, objetivando expor através delas aspectos considerados importantes e experimentados durante a minha carreira como instrumentista, não só academicamente, mas, principalmente, nos palcos.

Ao longo dos anos a utilização do piano como instrumento acompanhador na música popular brasileira teve uma crescente, o que gera a necessidade de estudos aplicados e direcionados para o desenvolvimento dele, principalmente dentro das escolas. Ainda hoje existe uma deficiência de métodos e abordagens eficazes destinados ao estudo do instrumento nesse recorte da música popular brasileira, destacando levadas e demais aspectos relevantes na sua construção.

Como proposta de desenvolvimento sobre esse trabalho aponto a construção de um método de pequenos estudos voltados para a rítmica brasileira, apresentando o piano como instrumento de percussão e considerando também outros aspectos interpretativos importantes, tais como a harmonia e recursos escalares. Tais ideias foram o pontapé para a iniciativa do presente trabalho de pesquisa e análise anterior ao processo de construção de tal método.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVITZ, Rodrigo Sebastian de Moraes. *O ensino de contrabaixo elétrico em levadas de samba*. (Monografia) Rio de Janeiro: Unirio, 1999.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984.

BRUNELLI BONETTI, B. e A. Damarini. "Bartolomeo Cristofori e il mondo musicale padovano" in: Bartolomeo Cristofori, inventore del pianoforte, Pubblicazione ufficiale del comitato per la celebrazione del III centenario della nascita di Bartolomeo Cristofori. Padua: acura dell' Ente provinciale per il Turismo, 1955.

BERTRAMI, Beto. *Método de piano e teclado: Acompanhamento*. São Paulo: Hmp, 2007.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BORGES, Luís Fabiano Farias. *Trajatória Estilística Do Choro: O Idiomatismo Do Violão De Sete Cordas, Da Consolidação a Raphael Rabello*. Brasília: s.e, 2008.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DE MÚSICA ZAHAR, Dicionário. Zahar Editores e Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, 1985.

FUCCI AMATTO, Rita de Cássia. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. In: XVII Congresso da Anppom, 2007. *Anais*, São Paulo: Anppom, 2007.

KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu*, 2a. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África (primeira parte)*. Antropologia em primeira mão, v. 96. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

NAVES, S. Cambraia. *Da bossa Nova à Tropicália*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia, Editora Cânone, 2014.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933*. 1.ED. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar ED, 2001.

SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo, Editora USP,

1991(Coleção Ponta; v.3).

WILLEY, Robert; CARDIM, Alfredo. *Brazilian Piano: Choro, samba, and bossa nova – the complete guide with CD!*. Cheltenham, Victoria: Hal Leonard Corporation, 2010.

PARTITURAS

GONZAGA, Luiz, TEIXEIRA, Humberto. Assum Preto 1950. 1 partitura. Acervo digital Felipe Moreira. Disponível em: Arquivo Pessoal.

NASCIMENTO, Milton, BASTOS, Ronaldo. Cravo e canela 1972. 1 partitura. Acervo digital Felipe Moreira. Disponível em: Arquivo Pessoal.

CARVALHO, Júlia. Tremendinho 2017. 1 partitura. Acervo digital Júlia Carvalho. Disponível em: Arquivo Pessoal.

JOBIM, Tom. Fotografia 1977. Disponível em: CHEDIAK, Almir. Bossa Nova Vol. 5 Song book. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, pag. 90, 1994.

5. ANEXOS - PARTITURAS

Tremendinho

Júlia Carvalho

The musical score for "Tremendinho" is written in 2/4 time and consists of 40 measures. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two main sections, A and B, with various chords and rhythmic patterns.

Section A (Measures 1-13): Starts with a repeat sign. Chords: A⁷, Dm, A⁷, Dm. Rhythmic patterns include eighth and sixteenth notes.

Section B (Measures 14-35): Chords: D⁷, Gm, E⁷, A⁷, A⁷, Dm, Dm, D⁷, Gm⁷, G^{#o}, Dm, A⁷, Dm, Dm⁷, D^{b7}, C⁷(^{b9}), C⁷, Fm⁷, Fm⁷, F⁷, B^bm, G⁷, C⁷, C⁷, Fm⁷, Fm⁷, F⁷, B^bm, Fm⁷, C⁷, Fm⁷, Fm⁷. Includes first and second endings.

Section A (Measures 36-39): Chords: A⁷, Dm, A⁷, Dm. Rhythmic patterns include eighth and sixteenth notes.

Section B (Measures 40-43): Chords: D⁷, Gm, E⁷, A⁷. Rhythmic patterns include eighth and sixteenth notes.

2

44 A⁷ Dm A⁷ Dm
ϕ To Coda

48 D⁷ Gm⁷ G[♯] Dm A⁷ Dm A⁷

52 C D A⁷ D Em⁷ B⁷ Em⁷

56 A E⁷ A G F[♯]m⁷ Em⁷ D

60 D A⁷ D D⁷ G

64 Gm⁷ D B⁷ Em⁷ A⁷ 1. D 2. D **D.S. al Coda**

69 ϕ Dm A⁷ 3 3 Dm

Detailed description: This is a guitar score for a piece in 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff (measures 44-47) starts in D minor with chords A7, Dm, A7, and Dm. A 'To Coda' symbol is placed above the fourth measure. The second staff (measures 48-51) continues in D minor with chords D7, Gm7, G# (implied Gm7), Dm, A7, Dm, and A7. The third staff (measures 52-55) changes to D major, indicated by a 'C' in a box. Chords are D, A7, D, Em7, B7, and Em7. The fourth staff (measures 56-59) continues in D major with chords A, E7, A, G, F#m7, Em7, and D. The fifth staff (measures 60-63) has chords D, A7, D, D7, and G. The sixth staff (measures 64-68) has chords Gm7, D, B7, Em7, A7, and two first endings of D. The instruction 'D.S. al Coda' is written at the end of this staff. The seventh staff (measures 69-72) returns to D minor with chords Dm, A7, and Dm. It features two triplet markings over the second and third measures and a trill in the final measure.

Assum Preto

L. Gonzaga / H. Teixeira

Intro

Dm⁷ Gm⁷ Dm⁷ A⁷ | 1. Dm⁷ | 2. Dm⁷

7 **A** Dm⁷ D⁷ Gm⁷

16 C⁷ F⁷M B^{b7}M Em^{7(b5)} A^{7(b13)} Dm⁷

23 D⁷ Gm⁷ C⁷ F⁷M B^{b7}M Em^{7(b5)}

29 A^{7(b13)} | 1. Dm⁷ | 2. Dm⁷ **B** Gm⁷

33 Dm⁷ A⁷ | 1. Dm⁷ | 2. Dm⁷

Fotografia Photograph

Antonio Carlos Jobim

vers. Ray Gilbert

arr. Paulo Jobim

Moderato Cmaj7(9) C₆⁹ C m7(9) F7(13)

Eu, vo - cê, nós dois — A - qui nes - te ter - ra - çõ_à bei - ra - mar — O sol já vai ca -
 Eu, vo - cê, nós dois — So - zi - nhos nes - te bar, à me - ia - luz — E u - ma gran - de
 You and I, we two — A - lone here in this ter - race by the sea — The sun is go - ing
 You and I, we two — A - lone here in this bar With dñm - ming lights — A full and ri - sing

Cmaj7(9) E m7(b5) A7(b13)

in - do_e_o seu o - lhar — Pa - re - ce_a - com - pa - nhar a cor_ do mar — Vo - cê tem de_ir em -
 lua sa - iu do mar — Pa - re - ce que_es - te bar já vai fe - char — E_há sem - pre_u - ma can -
 down and in your eyes — I see the chang - ing col - ors of_ the sea — It's time for you to
 moon Comes from the sea — And soon the bar will close For you_ and me — But there will al - ways

D m7(9) B m7(b5) E7(b13) A m7 D7(#11)₉

bo - ra_A tar - de cai — Em co - res se des - faz, es - cu - re - ceu — O sol ca - iu no
 ção pa - ra con - tar — A - que - la ve - lha_es - tó - ria de_um de - sejo — Que to - das as can -
 go The day is done — And shad - ows stretch their arms To bring the night — The sun falls in the
 be A song to tell — A sto - ry you and I can - not dis - miss — The same old sim - ple

D m7(9) G₇(b9) Cmaj7 F7(13) F7(#11)₉

mar E_a - que - la luz — lá_em bai - xo se_a - cen - deu — Vo - cê e eu
 ções têm pra con - tar — E ve - io_a - que - le
 seu And down be - low — A win - dow light we see — Just you and me
 sto - ry of de - sire — And sud - den - ly that

Cmaj7(9) F7(13) Cmaj7(9) F7(13) Cmaj7(9)

2
 bei - jo — a - que - le bei - jo
 kiss, — that — kiss —

Cravo e Canela

Milton Nascimento /
 Ronaldo Bastos

C G D C G D **A** C G D C G D C G D

6 C G D C G D C G D C G D C G D

11 **B** F7M Em7 Dm7 Em7 F7M

16 Em7 Dm7 Em7 **C** C G D C G D

21 C G D C G D C G D

24 C G D C G D C G D

6. VÍDEOS

- a. Tremendinho (<https://youtu.be/c4UM4-KXgY4>)



- b. Assum Preto (<https://youtu.be/ypFqJx2qVkJ>)



- c. Fotografia (<https://youtu.be/TwcsR4v4Noc>)



- d. Cravo e Canela (<https://youtu.be/E-d-vrB6t8k>)

