

# MÚSICA

**STORYTELLING E  
NARRATIVIDADE: análise musical  
e pesquisa artística na elaboração  
de repertório para violão e guitarra  
solo a partir de performances de  
Julian Lage e Jonathan Kreisberg**

**RAFAEL GONÇALVES**

**TESE DE DOUTORADO  
MAIO DE 2022**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO EM  
MÚSICA

***STORYTELLING* E NARRATIVIDADE: ANÁLISE MUSICAL E PESQUISA  
ARTÍSTICA NA ELABORAÇÃO DE REPERTÓRIO PARA VIOLÃO E GUITARRA  
SOLO A PARTIR DE PERFORMANCES DE JULIAN LAGE E JONATHAN  
KREISBERG**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Clifford Hill Korman, e coorientação do Professor Dr. Chris Stover, na linha de pesquisa Teoria e Práticas Interpretativas.

**Rio de Janeiro  
Maio de 2022**

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

G635 Gonçalves, Rafael Storytelling e narrativa:  
análise musical e pesquisa artística na elaboração  
de repertório para violão e guitarra solo a partir  
de performances de Julian Lage e Jonathan Kreisberg  
/ Rafael Gonçalves.  
-- Rio de Janeiro, 2022.  
413 p.

Orientador: Clifford Korman.  
Coorientador: Chris Stover.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-  
Graduação em Música, 2022.

1. Storytelling. 2. Narratividade musical. 3.  
Julian Lage. 4. Jonathan Kreisberg. 5. Violão e  
guitarra solo. I. Korman, Clifford, orient. II.  
Stover, Chris, coorient. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

Storytelling e Narratividade: Análise musical e pesquisa artística na elaboração de repertório para violão e guitarra solo a partir de performances de Julian Lage e Jonathan Kreisberg  
por

**Rafael Gonçalves**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Clifford Hill Korman – orientador(a)

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Chris Stover (co-orientador)

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Fabiano Araújo Costa

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Almir Côrtes Barreto

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Ricardo Nuno Futre Pinheiro

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Acácio Tadeu De Camargo Piedade

Conceito:

**APROVADO**

JANEIRO de 2022



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que contribuíram direta e indiretamente para a realização deste trabalho - professores, colegas e servidores do PPGM da UNIRIO e do Graduate Center, Brooklyn College e City College of New York da CUNY. Agradeço especialmente ao orientador, Prof. Clifford Korman, por toda dedicação e atenção em todas as etapas de pesquisa, e ao coorientador Prof. Chris Stover, também pela dedicação ao projeto, e por oferecer perspectivas que contribuíram para o trabalho.

Agradeço a todos os professores que participaram das bancas de avaliação ao longo desta pesquisa, pela leitura atenta, críticas e sugestões para o trabalho: Gabriel Improta, Marco Túlio, Almir Côrtes Barreto, Acácio Tadeu De Camargo Piedade, Carlos Almada, Ricardo Nuno Futre Pinheiro, Fabiano Araújo Costa. Obrigado a demais pessoas que contribuíram ao longo desta pesquisa, especialmente ao Prof. Poundie Burstein por participar e acompanhar a pesquisa no período no exterior, também a Daniel Blake, Robert D.D. Jackson, Steve Wilson, Eliot Bates, por proporcionarem experiências acadêmicas e artísticas valiosas, ao Leonardo Félix (secretário do PPGM) por toda atenção e presteza, e aos que contribuíram em etapas anteriores na minha trajetória acadêmica e musical, Luiz Eduardo Castelões e Luis Leite, dentre outros. Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por financiar a pesquisa.

Agradeço também de forma especial à minha família, Iolanda e Bruno, pelo apoio em todos os momentos.

*Lembro-me de ter vindo a Nova York para me fazer dar certo ou não no jazz, e dizer para mim mesmo: agora como devo atacar esse problema prático de me tornar um músico de jazz e ganhar a vida? E eu disse, bem, no final, eu cheguei à conclusão de que tudo que eu devo fazer é cuidar da música, mesmo se eu fizer isso em um armário. E se eu realmente fizer isso alguém vai vir e abrir a porta do armário e dizer, hey, nós estamos procurando por você.*

*Foi assim que abordei a coisa toda.*

*Se eu me espalhasse por todos os lugares, eu teria perdido tudo de vista. É como você dizer – não é terrível que haja uma guerra aqui e fome e pobreza? E agora, o que eu como ser humano vou fazer sobre tudo isso? Bem, se você tentar aceitar todos os problemas, você só vai enlouquecer.*

*Então você tem que escolher algum campo em que você opera na sua melhor capacidade e que, em seguida, servirá como uma influência para deter todas essas outras coisas. Então eu pensei que se eu cuidar da música o melhor que eu puder com minhas crenças mais verdadeiras, então todas essas outras coisas serão afetadas como eu desejo que elas sejam afetadas, tanto quanto eu posso afetá-las.*

Trecho da fala do pianista Bill Evans no documentário *Universal Mind of Bill Evans*, em [33:30], traduzido pelo autor da tese (EVANS, 1966)

GONÇALVES, Rafael. **Storytelling e narratividade: análise musical e pesquisa artística na elaboração de repertório para violão e guitarra solo a partir de performances de Julian Lage e Jonathan Kreisberg**. 2022. 413f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

## RESUMO

As questões principais desta pesquisa visam investigar a relação entre os campos *storytelling* e narratividade musical no estágio atual da literatura acadêmica, quais as principais discussões destes campos, e como eles podem ser relacionados. Além disso, a pesquisa questiona como estes conceitos podem ser aplicados para análise musical de gêneros com caráter improvisatório, notadamente do jazz estado-unidense para violão e guitarra solo, e na elaboração de repertório através de uma pesquisa artística. São apresentadas algumas diretrizes metodológicas adotadas, baseadas em tarefas autoetnográficas de auto-observação direta e indireta como registros audiovisuais, diários de estudos, a prática de transcrições e outras. É feita uma revisão bibliográfica crítica em torno dos temas *storytelling*, narratividade musical e arco narrativo, relacionando-os para usá-los como base conceitual para análises musicais e prática artística. São elaborados estudos de casos com análises musicais comparativas de três performances do *standard* do repertório de jazz *My Favorite Things* pelo guitarrista estado-unidense Jonathan Kreisberg, uma advinda de seu álbum *ONE* (2013) e outras duas de suas performances em 2013 e 2020, e de duas performances do *standard* *Autumn Leaves* pelo guitarrista americano Julian Lage, uma de seu álbum *Gladwell* (2011), e outra realizada em show em 2011. As análises mostram que podemos observar algumas estruturas narrativas improvisadas nas performances, com elementos peculiares do estilo de cada músico, e são identificados possíveis elementos de *storytelling* nas mesmas. Comparando-se o trabalho destes intérpretes, foi identificada a tendência de emprego de maior amplitude dinâmica (análise do fonograma, em LUFS) nas performances de Lage, e do emprego de uma estrutura narrativa com menor variabilidade quanto à forma musical, nas performances de Kreisberg. O eixo da prática artística utiliza os conceitos, as tarefas autoetnográficas, transcrições e análises no trabalho. São relatados estudos musicais, composições e gravações elaborados pelo autor ao longo da pesquisa – como a apresentação no evento PERFORMUS 2020, a gravação da música *Tema pro Guto*, a elaboração do *Estudo narrativo sobre Blue in Green*, dentre outros. Os relatos mostram os processos de criação artística, as dificuldades, superações e desafios ao longo do processo. Ao longo do trabalho são utilizados diferentes softwares e recursos tecnológicos que auxiliam durante as etapas do mesmo, como os Izotope RX8 e o Transcribe! no uso de análise musical, e na prática de transcrições. As conclusões da pesquisa apresentam, dentre outros elementos, materiais musicais novos elaborados, hipóteses em torno dos conceitos revisados e vislumbram a aplicação da teoria da narratividade musical de Byron Almén para análise e criação dentro de repertório de música popular com presença de improvisação.

**Palavras-chave:** *Storytelling*, Narratividade musical, Julian Lage, Jonathan Kreisberg, Violão e guitarra solo.

GONÇALVES, Rafael. **Storytelling and narrativity: musical analysis and artistic research in the elaboration of repertoire for solo guitar based on performances by Julian Lage and Jonathan Kreisberg**. 2022. 413f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

### ABSTRACT

The main questions of this research aim to investigate the relationship between the fields of storytelling and musical narrativity in the current stage of academic literature, what are the main discussions of these fields, and how they can be related. In addition, the research questions how these concepts can be applied to musical analysis of genres with an improvisatory character, notably from American jazz for solo guitar, and in the elaboration of repertoire through artistic research. Some methodological guidelines adopted are presented, based on autoethnographic tasks of direct and indirect self-observation, such as audiovisual records, study diaries, the practice of transcriptions and others. A critical bibliographic review is carried out around the themes of storytelling, musical narrativity and narrative arc, relating them to use them as a conceptual basis for musical analysis and artistic practice. Case studies are developed with comparative musical analyzes of three performances of the standard jazz repertoire *My Favorite Things* by United States guitarist Jonathan Kreisberg, one from his album *ONE* (2013) and two others from his performances in 2013 and 2020, and of two performances of the standard *Autumn Leaves* by United States guitarist Julian Lage, one from his album *Gladwell* (2011), and another performed in concert in 2011. The analyzes show that we can observe some improvised narrative structures in the performances, with peculiar elements of the style of each musician, and possible storytelling elements are identified in them. Comparing the work of these performers, it was identified a tendency to use a greater dynamic amplitude (phonogram analysis, in LUFS) in Lage's performances, and the use of a narrative structure with less variability in terms of musical form, in Kreisberg's performances. The axis of artistic practice uses concepts, autoethnographic tasks, transcriptions and analysis at work. Musical studies, compositions and recordings prepared by the author throughout the research are reported - such as the presentation at the PERFORMUS 2020 event, the recording of the song *Theme for Guto*, the elaboration of the *Narrative Etude on Blue in Green*, among others. The reports show the processes of artistic creation, the difficulties, overcoming and challenges throughout the process. Throughout the work, different software and technological resources are used that help during the stages of the work, such as the Izotope RX8 and the Transcribe! in the use of musical analysis, and in the practice of transcriptions. The research conclusions present, among other elements, new musical materials developed, hypotheses around the revised concepts and envision the application of Byron Almén's Theory Musical Narrative for analysis and creation within a popular music repertoire with the presence of improvisation.

**Keywords:** Storytelling, Musical Narrativity, Julian Lage, Jonathan Kreisberg, Solo Guitar.

GONÇALVES, Rafael. **Storytelling y narratividad: análisis musical e investigación artística en la elaboración de repertorio para guitarra solista a partir de las interpretaciones de Julian Lage y Jonathan Kreisberg**. 2022. 413f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

## RESUMEN

Las principales preguntas de esta investigación tienen como objetivo investigar la relación entre los campos de *storytelling* y la narratividad musical en la etapa actual de la literatura académica, cuáles son las principales discusiones de estos campos y cómo se pueden relacionar. Además, la investigación cuestiona cómo estos conceptos pueden ser aplicados al análisis musical de géneros con carácter de improvisación, en particular del jazz americano para guitarra solista, y en la elaboración de repertorio a través de la investigación artística. Se presentan algunas pautas metodológicas adoptadas, a partir de tareas autoetnográficas de autoobservación directa e indirecta, tales como registros audiovisuales, diarios de estudio, práctica de transcripciones y otros. Se realiza una revisión bibliográfica crítica en torno a los temas *storytelling*, la narratividad musical y el arco narrativo, relacionándolos para utilizarlos como base conceptual para el análisis musical y la práctica artística. Se desarrollan casos de estudio con análisis musicales comparativos de tres interpretaciones del repertorio estándar de jazz *My Favourite Things* del guitarrista estadounidense Jonathan Kreisberg, una de su disco *ONE* (2013) y otras dos de sus actuaciones en 2013 y 2020, y de dos interpretaciones de el estandarte *Autumn Leaves* del guitarrista estadounidense Julian Lage, uno de su álbum *Gladwell* (2011), y otro interpretado en concierto en 2011. Los análisis muestran que podemos observar algunas estructuras narrativas improvisadas en las interpretaciones, con elementos peculiares del estilo de cada uno. músico, y en ellos se identifican posibles elementos de *storytelling*. Comparando el trabajo de estos intérpretes, se identificó una tendencia a utilizar una mayor amplitud dinámica (análisis de fonogramas, en LUFS) en las actuaciones de Lage, y a utilizar una estructura narrativa con menor variabilidad en cuanto a la forma musical, en las actuaciones de Kreisberg. El eje de la práctica artística utiliza conceptos, tareas autoetnográficas, transcripciones y análisis en el trabajo. Se relatan estudios musicales, composiciones y grabaciones preparadas por el autor a lo largo de la investigación - como la presentación en el evento PERFORMUS 2020, la grabación de la canción *Tema pro Guto*, la elaboración del *Estudio Narrativo sobre Blue in Green*, entre otros. Los reportajes muestran los procesos de creación artística, las dificultades, superaciones y retos a lo largo del proceso. A lo largo del trabajo se utilizan diferentes softwares y recursos tecnológicos que ayudan durante las etapas del trabajo, como el Izotope RX8 y el Transcribe! en el uso del análisis musical, y en la práctica de las transcripciones. Las conclusiones de la investigación presentan, entre otros elementos, nuevos materiales musicales desarrollados, hipótesis en torno a los conceptos revisados y vislumbran la aplicación de la Teoría de la Narratividad Musical de Byron Almén para el análisis y la creación dentro de un repertorio de música popular con presencia de improvisación.

**Palabras clave:** *Storytelling*, Narratividad musical, Julian Lage, Jonathan Kreisberg, Guitarra solista.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Modelo cíclico de aprendizagem autorregulada proposto por Barry Zimmerman, de acordo com gráfico extraído do trabalho de Lucas Soares (2018, p. 738). .....	45
Figura 2: Modelo cíclico de prática artística como ilustrado por López-Cano e San Cristóbal (2014, p. 168) ; que os autores denominam como “Ciclo de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão” .....	46
Figura 3: Foto do local de estudos de prática instrumental, em que se pode ver o uso de um espelho, utilizado para <i>auto-observação direta</i> de prática, em tempo real, para avaliar postura, movimentos corporais. ....	54
Figura 4: Quadro branco usado para registro de tarefas de estudos de eixo teórico e prático. O quadro acima refere-se à semana dos dias 18-24 de março de 2019. ....	55
Figura 5: Registro de estudos dos dias 27-29/08/2020. Tarefas diárias de estudo e anotações de leitura de uma obra literária em 27/08/2020, para ajudar o entendimento e aplicação do estudo da teoria da narratividade musical de Byron Almén, e tentar identificar o arquétipo narrativo da obra .....	58
Figura 6: Registro de estudos do dia 25/08/2020, exemplo de planejamento de semana de estudos e algumas tarefas diárias executadas. ....	60
Figura 7: Exemplo mostrado por David Baker (1988, p. 1) em seu livro, ao explicar o uso da escala bebop sobre o modo mixolídio. ....	68
Figura 8: Exemplo mostrado por David Baker (1988, p. 13) em seu livro, ao explicar o uso da escala bebop sobre acordes maiores. ....	69
Figura 9: Gráfico que mostra a variação de densidade e intensidade de improvisos, extraído de Turi Collura (2008, p. 121).....	91
Figura 10: Gráfico que mostra a variação de densidade e intensidade de improvisos, como recomendado no método de improvisação de Jamey Aebersold (1992, p. 44) .....	93
Figura 11: Análise da variação de dinâmica usando o software Izotope RX 8 da frase que inicia o improviso de <i>My Favorite Things</i> por Jonathan Kreisberg, performance A, do CD <i>ONE</i> (2013) .....	99
Figura 12: Trecho M1, em [1:21], do improviso em <i>My Favorite Things</i> interpretado por Jonathan Kreisberg, performance A, do CD <i>ONE</i> (2013).....	140
Figura 13: Trecho M2, o clímax, em [2:48], do improviso em <i>My Favorite Things</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg, performance A, do CD <i>ONE</i> (2013).....	140
Figura 14: Trecho M3, em [2:56], do improviso em <i>My Favorite Things</i> interpretado por Jonathan Kreisberg, performance A, do CD <i>ONE</i> (2013).....	141
Figura 15: Frase de pico de intensidade musical, em [1:57], do improviso em <i>My Favorite Things</i> interpretado por Jonathan Kreisberg, performance A, do CD <i>ONE</i> (2013) .....	142
Figura 16: Trecho C1, em [2:10], do improviso em <i>Caravan</i> interpretado por Jonathan Kreisberg, na versão do CD <i>ONE</i> (2013) .....	142
Figura 17: Trecho C2, em [2:38], de análise do arco narrativo do improviso em <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg, na versão do CD <i>ONE</i> (2013) .....	143
Figura 18: Trecho C3, em [3:07], do improviso em <i>Caravan</i> interpretado por Jonathan Kreisberg, na versão do CD <i>ONE</i> (2013) .....	143
Figura 19: Trecho C4, em [3:24], do improviso em <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg, na versão do CD <i>ONE</i> (2013) .....	145
Figura 20: Trecho C5, em [3:35], de análise do arco narrativo do improviso em <i>Caravan</i> , interpretado por Jonathan Kreisberg, na versão do CD <i>ONE</i> (2013) .....	146

Figura 21: Tabela ilustrativa e comparativa das três performances de <i>My Favorite Things</i> , por Jonathan Kreisberg, denominadas de A, B, C, em ordem cronológica. ....	149
Figura 22: Frase de ponto de apoio 1) em <i>My Favorite Things</i> , por Jonathan Kreisberg, presente nas performances A, B, C. A frase ocorre na performance A em [01:33]. ....	152
Figura 23: Trecho de exposição do tema após improvisos em <i>Summertime</i> , do CD <i>ONE</i> (2013), interpretados por Jonathan Kreisberg; Escala com cromatismos no c. 58, ouvida em [04:20]. ....	152
Figura 24: Frase de ponto de apoio 2) em <i>My Favorite Things</i> , por Jonathan Kreisberg, presente nas performances A, B, C. A frase acima ocorre na performance A em [02:16]. ....	153
Figura 25: Frase de ponto de apoio 3) em <i>My Favorite Things</i> , por Jonathan Kreisberg, presente nas performances A, B, C. A frase acima ocorre na performance A em [02:49]. ....	153
Figura 26: Trecho do começo do improviso da versão A de <i>My Favorite Things</i> , por Jonathan Kreisberg, mostrando o conjunto de isotopias 1 (acordes ou homofonia, colchete abaixo da pauta) e conjunto 2 ( <i>single lines</i> , colchete acima da pauta). O trecho acima começa em [01:21]. ....	157
Figura 27: Trecho do improviso em [01:57] da versão A de <i>My Favorite Things</i> , por Jonathan Kreisberg, em que ocorre uma frase longa de <i>single line</i> , interpretada como uma tentativa da isotopia do tipo 2 (em azul) de “assumir o controle” da narrativa musical. ....	159
Figura 28: Trecho do improviso em [02:34] da versão A de <i>My Favorite Things</i> , por Jonathan Kreisberg, em que ocorre uma frase longa de acordes, interpretada como uma tentativa da isotopia do tipo 1 (em verde) “assumir o controle” da narrativa musical. ....	160
Figura 29: Trecho do improviso em [02:47] da versão A de <i>My Favorite Things</i> , por Jonathan Kreisberg, em que ocorre o clímax narrativo do improviso, interpretado como uma tentativa da isotopia 2 de “assumir o controle” da narrativa. ....	161
Figura 30: Tabela com possíveis elementos de <i>storytelling</i> em <i>My Favorite Things</i> , nas versões de Kreisberg. ....	163
Figura 31: Frase tocada por Julian Lage, em que demonstra o conceito de tensão e relaxamento sobre progressão II V I em Dó Maior, empregando substituição de acordes na região de tensão (F#m9, Bbm9 e Dbmaj7 em vez de Dm7 e G7). ....	169
Figura 32: Forma de onda do início ao fim da gravação de <i>Autumn Leaves</i> , performance D (Gladwell, 2011) por Julian Lage, mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel <i>full scale</i> . ....	176
Figura 33: Forma de onda do início ao fim da gravação de <i>Autumn Leaves</i> , performance E (Denison, 2011) por Julian Lage, mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel <i>full scale</i> . ....	176
Figura 34: Forma de onda do início ao fim da gravação de <i>My Favorite Things</i> , performance A (ONE, 2011) por Jonathan Kreisberg, mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel <i>full scale</i> . ....	177
Figura 35: Estatísticas das formas de onda do início ao fim das gravações de <i>Autumn Leaves</i> , performances D e E (CD <i>Gladwell</i> e Denison, em 2011), imagens da direita e esquerda, respectivamente, por Julian Lage, analisados pelo software Izotope RX8. ....	177
Figura 36: Estatísticas das formas de onda do início ao fim das gravações de <i>My Favorite Things</i> , performances A, B e C (do CD ONE, performances na França e no Japão) imagens da direita e esquerda, respectivamente A, B e C, por Jonathan Kreisberg, analisados pelo software Izotope RX8. ....	177
Figura 37: Estatísticas das formas de onda do início ao fim da gravação da peça para guitarra elétrica solo <i>Etude</i> , do álbum <i>Squint</i> (2021), por Julian Lage, analisada pelo software Izotope RX8. ....	178

Figura 38: Trecho em D1, em [00:00], da performance D de <i>Autumn Leaves</i> interpretado por Julian Lage, na versão do CD <i>Gladwell</i> (LAGE, 2011a). Trecho de transcrição realizado por François Leduc. ....	179
Figura 39: Trecho em D2, em [00:36], da performance D de <i>Autumn Leaves</i> interpretado por Julian Lage, na versão do CD <i>Gladwell</i> (LAGE, 2011a). Trecho de transcrição realizado por François Leduc. ....	179
Figura 40: Trecho em D3, em [01:34], da performance D de <i>Autumn Leaves</i> interpretado por Julian Lage, na versão do CD <i>Gladwell</i> (LAGE, 2011a), em que ocorre aumento de intensidade pela textura densa e aumento de volume, conduzindo ao clímax da performance. Trecho de transcrição realizado por François Leduc. ....	181
Figura 41: Tabela ilustrativa e comparativa de elementos das duas performances de <i>Autumn Leaves</i> , por Julian Lage, denominadas de D, E, em ordem cronológica.....	184
Figura 42: Tabela ilustrativa e comparativa de elementos e durações dos clímax das duas performances de <i>Autumn Leaves</i> , por Julian Lage, denominadas de D, E, em ordem cronológica. ....	191
Figura 43: Trecho em E4, em [04:15], da performance E de <i>Autumn Leaves</i> interpretado por Julian Lage, em que ocorre a construção da região de clímax. Trecho de transcrição retirado do canal do YouTube #11.....	192
Figura 44: Trecho em E5, em [04:42], da performance E de <i>Autumn Leaves</i> interpretado por Julian Lage, em que o baixo pedal está inserido em meio à região de platô do clímax. Trecho de transcrição retirado do canal do YouTube #11.....	193
Figura 45: Frase dos compassos 69-72, em [01:19] na performance D de <i>Autumn Leaves</i> , por Julian Lage.....	199
Figura 46: Tabela com possíveis elementos de <i>storytelling</i> em <i>Autumn Leaves</i> , nas versões de Julian Lage.....	202
Figura 47: Forma de onda do início ao fim da gravação de <i>Autumn Leaves</i> , performance D, no CD <i>Gladwell</i> (2011) por Julian Lage, mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel <i>full scale</i> .....	205
Figura 48: Forma de onda do início ao fim da gravação de <i>Autumn Leaves</i> , por Hélio Delmiro no CD <i>Romã</i> (1991), mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel <i>full scale</i> ..	206
Figura 49: Forma de onda do início ao fim da gravação de <i>Autumn Leaves</i> , por Earl Klugh CD <i>Solo guitar</i> (1989), mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel <i>full scale</i> .....	206
Figura 50: Forma de onda do início ao fim da gravação de <i>Autumn Leaves</i> , por Joe Pass no CD <i>Virtuoso #4</i> (1983), mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel <i>full scale</i> ....	207
Figura 51: Palheta no estilo "dedeira" adaptada por mim em 03/04/2019, juntando o tipo de palheta que eu estava acostumado a usar (modelo D'Addario Black Ice de 1,5mm), com uma dedeira que a permitisse segurar como dedeira quando necessário.....	214
Figura 52: Coda da música Tema para o Guto, trecho com uso de técnica híbrida de palheta e dedos, e uso do dedo mínimo da mão direita; Legenda dos dedos da mão direita: pi = palheta, polegar e indicador; m = médio; a = anular; c = mínimo. ....	215
Figura 53: Segundo compasso da parte B da música <i>Tema pro Guto</i> , mostrando o uso de técnica híbrida de palheta e dedos. Legenda dos dedos da mão direita: pi = palheta, polegar e indicador; m = médio; a = anular; c = mínimo. ....	215
Figura 54: Lista de exercícios de técnica para mão direita e esquerda, advindos ou adaptados livremente de exercícios de diversos métodos de técnica instrumental (mencionados no texto). Anotação extraída de nota pessoal do software <i>TickTick</i> , no qual eu mantinha um registro de estudos. ....	218
Figura 55: Exercícios de técnica para mão direita, adaptados livremente dos exercícios do violonista Abel Carlevaro.....	219



Figura 56: Exercícios de técnica para mão direita, adaptados livremente dos exercícios do violonista Abel Carlevaro.....	220
Figura 57: Modelo 1 de arpejos, de Kreisberg - arpejos com ligados e saltos de cordas, extraído das interpretações A e B de <i>My Favorite Things</i> de Jonathan Kreisberg.....	225
Figura 58: Modelo 1 de arpejos derivado dos solos de J. Kreisberg em <i>My Favorite Things</i> aplicado à progressão harmônica de <i>Ryland</i> (Julian Lage); aplicação do modelo começando com a nota mais aguda sempre na quinta do acorde.....	226
Figura 59: Adaptação do Modelo 1 de arpejos derivado dos solos de J. Kreisberg em <i>My Favorite Things</i> aplicado à progressão harmônica de <i>Ryland</i> (Julian Lage); aplicação do modelo começando com a nota mais aguda ora na quinta do acorde e ora na nona do acorde.....	228
Figura 60: Primeiros compassos do Estudo n. 1 de Julian Lage. Uso de tríades abertas. ....	231
Figura 61: Trecho em [02:55] do improviso de Julian Lage na música <i>Freight Train</i> , em que o músico usa tríades abertas sobre diferentes acordes, explorando o registro do instrumento da região grave à aguda. ....	231
Figura 62: Trecho transcrito de <i>masterclass</i> ministrado por Julian Lage (2013, em [12:40]). O músico demonstra como aplica o conceito de tríades abertas para tocar de maneira mais gestual sobre a progressão II V I.....	232
Figura 63: Trecho de emprego de tríades abertas, com progressão que caminha em quartas diatônicas, e os acordes tem o menor movimento possível entre as vozes, e há uma voz "independente" na tríade, que caminha como uma melodia.....	233
Figura 64: Exemplo de figuração usando tríades abertas usando a tríade de Lá menor, conectando as diferentes tríades com notas melódicas (em azul), explorando todo o registro do instrumento. ....	233
Figura 65: Trecho de arranjo solo para a música <i>Esperança</i> , explorando tríades abertas, misturado a fraseados melódicos.....	235
Figura 66: Gravação da música <i>Proguto</i> , feita em 29/03/2017, com uso de <i>loops</i> com o pedal Ditto X4 da TC Electronics, usando o recurso de gravar 2 <i>loops</i> separados. Link para o vídeo: <a href="https://youtu.be/DM_eZBEsPyk">https://youtu.be/DM_eZBEsPyk</a> .....	238
Figura 67: Notação da parte B da música <i>Tema pro Guto</i> . Uso de técnica híbrida ( <i>hybrid picking</i> ), ligados, bordaduras, e necessidade de controle fino para execução e distinção dos planos sonoros. ....	239
Figura 68: Primeiro <i>chorus</i> do solo de <i>Tema pro Guto</i> . Início do solo com poucas notas, e divisão entre planos de melodia e acompanhamento. A transcrição completa do solo está disponível no Apêndice da tese. ....	241
Figura 69: Compassos 55-56 do solo de <i>Tema pro Guto</i> , versão para guitarra solo, a mais recente. Uso de tríades abertas. ....	241
Figura 70: Quinto <i>chorus</i> do solo de <i>Tema pro Guto</i> . Estabelecimento da região de clímax por combinação de fatores como alta quantidade de notas, emprego de registro extenso.....	242
Figura 71: Sexto <i>chorus</i> e final do solo de <i>Tema pro Guto</i> . Relaxamento após região de clímax; volta de melodia e acompanhamento, menor quantidade de notas, uso de tríades abertas e <i>ritardando</i> que conduz à fermata.....	243
Figura 72: Gráfico analítico, quantidade de notas melódicas a cada <i>chorus</i> da música <i>Tema pro Guto</i> . ....	244
Figura 73: Tabela analítica, quantidade de notas melódicas a cada <i>chorus</i> da música <i>Tema pro Guto</i> . Os números em vermelho representam as regiões ambíguas, principalmente onde são empregadas tríades abertas no fraseado – que para efeitos desta análise foram consideradas todas como notas melódicas. ....	244
Figura 74: Gráfico analítico em outro formato, mostrando a quantidade de notas melódicas a cada <i>chorus</i> da música <i>Tema pro Guto</i> . ....	245

Figura 75: Estatísticas das formas de onda do início ao fim da gravação de <i>Tema pro Guto</i> (2019), por Rafael Gonçalves, analisados pelo software Izotope RX8. ....	246
Figura 76: Forma de onda do início ao fim da gravação de <i>Tema pro Guto</i> (2019) por Rafael Gonçalves, mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel <i>full scale</i> . ....	247
Figura 77: Trecho de solo de <i>Tema pro Guto</i> . Uso de escala Bebop e mudança de posição usando glissandos na mão esquerda, com uso de dedo 1 como dedo guia na execução. ....	250
Figura 78: Trecho de solo de <i>Tema pro Guto</i> . Após investigação de diferentes técnicas e digitações para o trecho, relatados em vídeos de estudo, estabeleci essa digitação como a mais eficiente. ....	252
Figura 79: Vídeo da gravação de <i>Tema pro Guto</i> , realizada em 18/11/2019; também pode ser acessado pelo link: <a href="https://youtu.be/XLWSMVXj5fo">https://youtu.be/XLWSMVXj5fo</a> .....	253
Figura 80: Comparação de mixagens e masterizações para chegar num resultado bom para a gravação da música <i>Tema pro Guto</i> , após a gravação. Captura de tela do software Studio One 4, mostrando diferentes faixas comparadas. (A figura com qualidade mais alta está no Apêndice da Tese).....	255
Figura 81: Vídeo da gravação de <i>My Favorite Things</i> , publicada em 12/07/2020; também pode ser acessado pelo link: <a href="https://youtu.be/2mxbOiOAzW4">https://youtu.be/2mxbOiOAzW4</a> .....	256
Figura 82: Trecho do solo com caráter improvisatório elaborado sobre <i>My Favorite Things</i> , que utiliza desenvolvimentos de motivos, fraseado com ligados na mão esquerda, uso de escala alterada.....	258
Figura 83: Trecho do solo com caráter improvisatório elaborado sobre <i>My Favorite Things</i> , que utiliza fraseado com ligados na mão esquerda. ....	259
Figura 84: Trecho do solo com caráter improvisatório elaborado sobre <i>My Favorite Things</i> , que utiliza aproximações cromáticas para notas alvo, evidenciando uma estratégia de performance de priorização harmônica.....	260
Figura 85: Trecho do solo com caráter improvisatório elaborado sobre <i>My Favorite Things</i> , que utiliza desenvolvimentos de motivos, estratégia de priorização melódica, e a tentativa de construção de um clímax no solo com uso de acordes com textura mais densa e dissonante. ....	261
Figura 86: Captura de tela da DAW Studio One 4, na fase de edição e mixagem da gravação de <i>My Favorite Things</i> . ....	262
Figura 87: Figura 88: Captura de tela da DAW Studio One 4, na fase de masterização da gravação de <i>My Favorite Things</i> . ....	263
Figura 89: Gravação da peça Estudo 1, realizada em 01/02/2021. Link para o vídeo: <a href="https://youtu.be/18FnTuh_JC8">https://youtu.be/18FnTuh_JC8</a> .....	265
Figura 90: Primeiros compassos da peça <i>Estudo 1</i> , por Rafael Gonçalves. Trecho que utiliza tríades abertas, com sugestão de digitação de mão direita utilizando técnica híbrida com palheta e dedos anotada, após investigação de diferentes possibilidades. ....	266
Figura 91: Exemplos de digitação de mão direita investigadas para o primeiro acorde da peça <i>Estudo 1</i> , por Rafael Gonçalves. ....	267
Figura 92: Trecho dos compassos 21-28 da peça <i>Estudo 1</i> , por Rafael Gonçalves, segunda parte da peça. Trecho que utiliza registro agudo do instrumento e movimento descendente melódico com tríades abertas, com digitação de mão direita utilizando técnica híbrida com palheta e dedos anotada, após investigação de diferentes possibilidades. ....	268
Figura 93: Exemplo de gravação de prática do Estudo narrativo sobre <i>Blue in Green</i> , realizada em 19/12/2020, seguindo o modelo 2, como comentado ao longo do texto. Link para o vídeo: <a href="https://youtu.be/94wzITcuSZM">https://youtu.be/94wzITcuSZM</a> .....	270
Figura 94: Partitura em forma de cifra e melodia da música <i>Blue in Green</i> , de acordo com o livro <i>Real Book of Jazz</i> (The Real Book - Volume I: C Edition, 2004) .....	272

Figura 95: Roteiro do modelo 1 do Estudo narrativo sobre <i>Blue in Green</i> ; esboço para prática de improvisação.....	274
Figura 96: Exemplos de algumas gravações realizadas ao longo do período de 2020 e 2021, com experimentações e aspectos trabalhados de produção musical.....	277
Figura 97: Exemplos de algumas gravações realizadas ao longo do período de 2020 e 2021, com caráter mais espontâneo e improvisado. ....	278
Figura 98: Panfleto de divulgação e programa do recital “Recital de guitarra e violão solo no Jazz”, na Série Villa-Lobos Aplauda, na UNIRIO.....	281
Figura 99: Direção de palhetada usando <i>sweep picking</i> para o solo de <i>Summertime</i> , transcrito de Jonathan Kreisberg, do CD ONE (2013). ....	283
Figura 100: Registro diário de estudos de técnica e repertório com o software <i>TickTick</i> do dia 18/04/2019, com visualização geral do final de Março e mês de abril, mês próximo à apresentação do Museu Villa-Lobos .....	288
Figura 101: Registro diário de estudos de técnica e repertório com o software <i>TickTick</i> do dia 26/03/2019, com visualização geral do final de Fevereiro e mês de Março, mês próximo à apresentação do Museu Villa-Lobos .....	289
Figura 102: Vídeo de ensaio com o pianista Guilherme Veroneze, no dia 23/04/2019, tocando a música Um tom para Jobim (Sivuca), para tocar na apresentação do Museu Villa-Lobos. ....	291
Figura 103: Panfleto virtual de divulgação da apresentação online ao vivo pela série Na Carreira, organizado pela Universidade de Música Bituca. ....	295
Figura 104: Imagem do software <i>Voicemeeter Banana</i> , com uma configuração de testes para a apresentação da <i>live</i> do edital Na Carreira. ....	299
Figura 105: Vídeo enviado para inscrição no evento PERFORMUS 2020. ....	303
Figura 106: Vídeo de apresentação no Savassi Festival 2020; disponível no link: <a href="https://youtu.be/kwYXH1JtnvI">https://youtu.be/kwYXH1JtnvI</a> .....	313
Figura 107: Transcrição de trechos da performance de Jonathan Kreisberg em masterclass em 2012. Podem ser observados aspectos recorrentes do estilo do intérprete, e arranjo com estratégias narrativas similares à da gravação do CD ONE (KREISBERG, 2013). Link para o vídeo: <a href="https://youtu.be/v-U5aTMf1Ew">https://youtu.be/v-U5aTMf1Ew</a> .....	348
Figura 108: Lista de exercícios de técnica de mão direita e esquerda, e técnica híbrida, usados como base para prática diária ao longo da pesquisa. Menção a diferentes fontes bibliográficas como os livros de Scott Tennant (2016) e Gustavo Assis-Brasil (2007). ....	352
Figura 109: Imagem de divulgação da música <i>Tema pro Guto</i> nas plataformas digitais de <i>streaming</i> . ....	366
Figura 110: Gravação da peça <i>Tidt Er Jeg Glad</i> (Often I’m happy), do compositor Carl Nielsen, realizada em 03/02/2021, Link para o vídeo: <a href="https://youtu.be/W_V__U25sls">https://youtu.be/W_V__U25sls</a> .....	376
Figura 111: Cartaz Recital Rafael Gonçalves convida Guilherme Veroneze, Museu Villa-Lobos, RJ (2019 04 25) .....	378
Figura 112: 2019 03 25 - Registro diário de estudos <i>TickTick</i> do dia, e contabilização de fevereiro a março de 2019; período de preparação para apresentação no Museu Villa-Lobos na série Quintas Concertantes (em 2019 04 25).....	379
Figura 113: 2019 04 18 - Registro diário de estudos <i>TickTick</i> do dia, e contabilização do mês abril de 2019; período de preparação para apresentação no Museu Villa-Lobos, Quintas Concertantes (em 2019 04 25).....	380
Figura 114: Imagens de divulgação e programa do 7.2.2 Recital na Série Villa-Lobos Aplauda; Ensaio I, na UNIRIO (2019) .....	381
Figura 115: Uma das imagens de divulgação da apresentação online pela Série Na Carreira, da Bituca (2020).....	382
Figura 116: Captura de tela da gravação da apresentação online pela Série “Na carreira”, da Bituca (2020).....	382

Figura 117: Tela do computador durante a apresentação do PERFORMUS 2020, transmissão pelo website <i>Streamyard</i> . .....	383
Figura 118: Post de divulgação da aprovação da proposta no PERFORMUS 2020, que trouxe alto engajamento nas redes sociais .....	384
Figura 119: Registro de estudos no software <i>TickTick</i> no dia 21/09/2020, próximo à apresentação no PERFORMUS 2020.....	385
Figura 120: Vídeo de explicação resumida dos equipamentos utilizados no PERFORMUS 2020, gravado logo após a realização da performance (outros vídeos mais extensos estão na pasta Apêndice que acompanha a tese). Link para o vídeo: <a href="https://youtu.be/XK-ftDys--g">https://youtu.be/XK-ftDys--g</a> ...	386
Figura 121: Registro da preparação de iluminação e ajustes de som no dia 22/09/2020, dois dias antes da apresentação do PERFORMUS 2020.....	386
Figura 122: Registro de ajuste de efeito equalizador adicionado ao microfone que captou os violões, pelo software Studio One 4 – passagem de som no dia 22/09/2020, dois dias antes da apresentação do PERFORMUS 2020.....	387
Figura 123: Roteiro de falas e apresentação das músicas no PERFORMUS 2020. Folhas posicionadas em uma estante de partitura, de frente para mim, abaixo da lente da câmera que captou a imagem.....	387

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BPM ou bpm - batidas por minuto

CUNY – City University of New York

C, D, E, F, G, A, B – Notas musicais Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si ou cifras de acordes. Podem ser usadas com ou sem acidentes (sustenido e bemol – símbolos # e b), para notas simples em análises melódicas, ou para designar cifras de acordes. Exemplo: Bb pode significar a nota Si bemol, ou o acorde Si bemol maior, a ser explicado pelo contexto da análise.

LUFS - *Loudness Unit Full Scale*

LU – *Loudness Unit*

LRA – *Loudness Range*

Indicação de dedos da mão direita e esquerda:

Mão Direita: P = Polegar; i = indicador, m = médio, a = anelar, c = mínimo;

Mão esquerda: 1 2 3 4, dedos respectivos da mão esquerda, sendo que o polegar apoia o braço

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

PPGM – Programa de Pós Graduação em Música (na maioria das vezes, mencionado como o Programa da UNIRIO, onde a pesquisa foi realizada)

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>6</b>
<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>9</b>
<b>LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS .....</b>	<b>16</b>
<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>17</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>20</b>
<b>1 METODOLOGIA, PESQUISA ARTÍSTICA, JUSTIFICATIVA E DELIMITAÇÃO DA PESQUISA .....</b>	<b>24</b>
1.1 Justificativa, contextualização, métodos.....	24
1.1.1 Breve contextualização histórica e justificativa da pesquisa.....	24
1.1.2 Situando o trabalho como pesquisa artística .....	27
1.1.3 Motivações e recorte para a pesquisa .....	33
1.2 Metodologia.....	39
1.2.1 Uso de tarefas autoetnográficas como parte da metodologia .....	39
1.2.2 Transcrições, metodologias de análise e criação.....	61
<b>2 STORYTELLING E NARRATIVIDADE MUSICAL.....</b>	<b>70</b>
2.1 <i>Storytelling</i> .....	70
2.1.1 Reflexões iniciais quanto à relação entre <i>Storytelling</i> e Narratividade .....	70
2.1.2 <i>Storytelling</i> e improvisação, ideias gerais .....	74
2.1.3 Características de <i>storytelling</i> em improvisação .....	79
2.1.4 Habilidades para o <i>storytelling</i> e estratégias de performance, e processos cognitivos para performance e improvisação .....	82
2.1.5 Pesquisa quantitativa de Frieler <i>et al.</i> .....	85
2.1.6 Individualidade e <i>storytelling</i> .....	87
2.1.7 Arco narrativo, ou arco dinâmico, ou <i>intensification</i> , ou criação de picos de intensidade e clímax musical em improvisação .....	90
2.1.8 Pontos de apoio em narrativas improvisadas .....	102
2.2 Narratividade: revisão de referências, e concentração na teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008) .....	105
2.2.1 Breve histórico do campo de narratividade; ecletismo metodológico.....	105
2.2.2 Adoção da metodologia de Almén e breve exposição de conceitos de sua teoria.....	108
2.2.3 Revisão bibliográfica em narratividade. Alguns trabalhos publicados no Brasil e no exterior que utilizam a teoria da narratividade musical de Byron Almén .....	123
<b>3 ESTUDOS DE CASO, ANÁLISES DE PERFORMANCES DE JONATHAN KREISBERG E JULIAN LAGE .....</b>	<b>135</b>
3.1 Estudo de caso e análises de interpretações de Jonathan Kreisberg em <i>My Favorite Things</i> e <i>Caravan</i> .....	137

3.1.1	Breve biografia e panorama geral do trabalho de Jonathan Kreisberg.....	138
3.1.2	Análises do vocabulário melódico / harmônico, transcrições, e outras questões musicais 138	
3.1.3	Análise do arco narrativo das músicas <i>My Favorite Things</i> e <i>Caravan</i> interpretadas por Jonathan Kreisberg no CD ONE (2013).....	139
3.1.4	Análise comparativa de três versões de <i>My Favorite Things</i> por Jonathan Kreisberg, e análise narrativa do improviso de uma versão .....	147
3.2	Estudo de caso e análises de interpretações de Julian Lage em <i>Autumn Leaves</i> ....	166
3.2.1	Breve biografia e panorama geral do trabalho de Julian Lage .....	166
3.2.2	Análises do vocabulário melódico / harmônico, transcrições, e outras questões musicais 167	
3.2.3	Análise comparativa de duas versões de <i>Autumn Leaves</i> por Julian Lage .....	172
3.2.4	Análise do arco narrativo da música <i>Autumn Leaves</i> como interpretada por Julian Lage no CD <i>Gladwell</i> (2011) .....	173
3.2.5	Análise narrativa de duas versões de <i>Autumn Leaves</i> por Julian Lage .....	183
3.3	Estratégias narrativas observadas, pontos em comum e diferentes nos exemplos analisados de Lage e Kreisberg .....	207
<b>4</b>	<b>ESTUDOS DE TÉCNICA E IMPROVISACÃO, ARRANJOS, GRAVAÇÕES E APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS.....</b>	<b>211</b>
4.1	Introdução ao capítulo .....	211
4.2	Estudos musicais elaborados .....	213
4.2.1	Uso de palheta e técnica híbrida ( <i>Hybrid Picking</i> ).....	213
4.2.2	Estudos de técnica, registro dos estudos .....	215
4.2.3	Estudos de improvisação, transcrições, recursos auxiliares (softwares, <i>play alongs</i> ) 222	
4.2.4	Arpejos com ligados e saltos de cordas derivados de fraseado do Jonathan Kreisberg aplicados à harmonia de <i>Ryland</i> , de Julian Lage.....	224
4.2.5	Tríades abertas transcritas em trechos de Julian Lage, elaboração de estudos e aplicação na música <i>Tema pro Guto</i> .....	230
4.3	Composições, arranjos, estudos e gravações desenvolvidos ao longo da pesquisa .	236
4.3.1	<i>Tema pro Guto</i> .....	236
4.3.2	<i>My Favorite Things</i> - arranjo e gravação inspirados na versão de Kreisberg .....	256
4.3.3	<i>Estudo 1</i> .....	265
4.3.4	Estudo narrativo sobre <i>Blue in Green</i> .....	270
4.3.5	Outras gravações realizadas .....	276
4.4	Apresentações artísticas ocorridas ao longo da pesquisa, preparação e análise .....	281
4.4.1	Recital na Série Villa-Lobos Aplauda; Ensaio I, na UNIRIO (2019) .....	281
4.4.2	Apresentação no Museu Villa Lobos, Série Quintas Concertantes (2019) .....	284
4.4.3	Apresentação online pela Série Na carreira, da Bituca (2020).....	295

4.4.4	Apresentação no evento online PERFORMUS 2020.....	302
4.4.5	Outras apresentações artísticas realizadas:.....	313
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>315</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>318</b>
<b>7</b>	<b>APÊNDICE .....</b>	<b>336</b>
7.1	Apêndice - Transcrições .....	337
7.1.1	<i>My Favorite Things</i> - Jonathan Kreisberg.....	337
7.1.2	<i>Caravan</i> – Jonathan Kreisberg.....	340
7.1.1	<i>Summertime</i> - Jonathan Kreisberg.....	343
7.1.1	<i>Freight Train</i> - Julian Lage.....	349
7.1.1	<i>You Are All The Things</i> - Frank Gambale.....	351
7.2	Apêndice – Estudos de técnica, improvisação.....	352
7.2.1	Estudos de técnica, diversos.....	352
7.2.2	Estudo de tríades abertas - figurações para acordes m, M, e frases de ligação.....	354
7.2.1	Modelos de arpejos.....	356
7.2.2	<i>Sweep picking</i> .....	359
7.3	Apêndice das Composições, arranjos, estudos e gravações desenvolvidos ao longo da pesquisa.....	361
7.3.1	<i>Proguto</i> (versão demo de 2016).....	361
7.3.2	<i>Tema pro Guto</i> (versão solo, 2019).....	362
7.3.3	<i>My Favorite Things</i> - solo Rafael Gonçalves.....	367
7.3.4	<i>Estudo 1</i> .....	369
7.3.5	<i>Estudo narrativo sobre Blue in Green</i> .....	371
7.3.6	<i>Lamentos do morro</i> .....	372
7.3.7	<i>Esperança</i> .....	374
7.3.8	<i>Tidt Er Jeg Glad (Often I'm happy)</i> .....	376
7.4	Apêndice das apresentações artísticas.....	378
7.4.1	Apresentação no Museu Villa-Lobos, Quintas Concertantes (2019).....	378
7.4.2	Recital na Série Villa-Lobos Aplauda; Ensaio I, na UNIRIO (2019).....	381
7.4.3	Apresentação online pela Série Na Carreira, da Bituca (2020).....	382
7.4.4	Apresentação no evento online PERFORMUS 2020.....	383
<b>8</b>	<b>ANEXO .....</b>	<b>388</b>
8.1.1	<i>Autumn Leaves</i> – (perf. D), transcrição.....	389
8.1.1	<i>Autumn Leaves</i> – (perf. E), transcrição.....	393
8.1.2	<i>Etude 1</i> – Julian Lage.....	412



## INTRODUÇÃO

Como indica o título da tese, este texto é fruto de uma pesquisa artística. Esta introdução, escrita após conclusão da mesma, tem o sentido de guiar o leitor e contextualizar o trabalho feito, contendo o histórico da pesquisa desde os seus primeiros estágios, mostrando como ela se desenvolveu.

O projeto inicial da pesquisa envolvia como questões centrais o aprofundamento nos conceitos e teorias em torno dos temas *storytelling* e narratividade, e como eles poderiam ser relacionados e aplicados na análise musical e elaboração de repertório para violão e guitarra solo. Assim, a ideia do projeto era analisar o trabalho de guitarristas contemporâneos e também desenvolver meu próprio repertório, que seria registrado ao longo do processo de estudos, e apresentado em recital ao final da pesquisa. Como menciono no primeiro capítulo desta tese, o recorte desta tese é um desdobramento das pesquisas que tenho desenvolvido ao longo dos últimos anos, desde o mestrado. A pesquisa ocorreu em três momentos distintos - o período inicial no Brasil, o período de doutorado sanduíche em Nova York, e o período de volta ao Brasil.

Na primeira etapa da pesquisa realizei consulta bibliográfica, ganhei familiaridade com os conceitos da tese, cursei as disciplinas do programa de doutorado na UNIRIO, pratiquei alguns conceitos de improvisação e técnica instrumental e realizei gravações audiovisuais e registros em texto, usando recursos metodológicos de tarefas autoetnográficas. Nesta etapa, também realizei algumas apresentações artísticas comentadas como parte da pesquisa (como a apresentação do Museu Villa Lobos, e do Ensaio I – etapa de avaliação do PPGM). Ao longo desta primeira etapa, surgiu a possibilidade de realizar a segunda etapa da pesquisa no exterior. Assim, a pesquisa foi se caracterizando e sendo conduzida como uma autoetnografia – em que os registros de prática artística do pesquisador realizadas individualmente seriam contextualizados através de uma pesquisa de campo etnográfica, que ocorreria na segunda etapa da pesquisa.

O segundo momento da pesquisa foi o período de doutorado sanduíche no exterior, em Nova York (de agosto de 2019 a março de 2020), em que tive a oportunidade de também realizar algumas apresentações artísticas (com os grupos do Brooklyn College), além de experiências de prática de conjunto dentro e fora do ambiente acadêmico, e experiências teóricas acadêmicas junto à instituição acolhedora da pesquisa, o Graduate Center da City University of New York.

Nesta etapa, muitos dos conceitos e teorias que foram utilizados na tese foram aprofundados e definidos para execução.

Um aspecto positivo deste segundo momento foi o contato mais próximo com os músicos analisados como estudo de caso nesta tese. Em Nova York, participei de um workshop de uma semana de duração com o guitarrista Jonathan Kreisberg em agosto de 2019, que ajudou a entender melhor vários aspectos de performance e do trabalho do músico. Além disso, assisti algumas performances ao vivo de Kreisberg em locais de shows em Nova York, principalmente no *Bar Next Door*. Também assisti performances do músico Julian Lage tocando com outros grupos e músicos, como o quarteto do guitarrista Nels Cline e em duo com a pianista Kris Davis.

Nesta etapa no exterior estava sendo planejado realizar um projeto etnográfico com entrevistas com músicos locais, inclusive com os músicos Lage e Kreisberg. Além disso, estavam sendo planejados experimentos empíricos com os grupos em que eu estava participando (do Brooklyn College e do City College of New York). Nestes experimentos, haveria a tentativa de aplicar concretamente em práticas de performance conceitos ligados ao *storytelling* e da teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008) – que também integrariam a etnografia.

Entretanto, o advento da pandemia de covid-19 no início de 2020 impossibilitou a realização destas atividades, que ocorreriam nos meses logo em seguida. Minha volta ao Brasil do período de doutorado sanduíche foi antecipada, trazendo a necessidade de reformular a pesquisa, e as atividades sendo desenvolvidas. Estas atividades que estavam sendo planejadas seriam parte importante para realização de todas as etapas de autoetnografia de uma maneira mais completa. Não foi possível analisar a minha prática artística como pesquisador em relação com os demais agentes e contexto com os quais eu estava interagindo. A parte etnográfica com entrevistas e estudos de campo também não foi feita.

Como percebi ao longo da revisão bibliográfica feita para a tese elencada no Capítulo 1, os campos de pesquisa artística e autoetnografia parecem ainda estar em fase de consolidação, e são alvo discussão de definições quanto alguns de seus conceitos. Diante deste contexto e histórico específico desta pesquisa, e de acordo com a maior parte dos dados bibliográficos, autores e artigos encontrados na continuidade da pesquisa, e sugestões de professores que participaram das bancas de avaliação deste trabalho, me parece que as ações executadas na pesquisa não poderiam ser consideradas como uma autoetnografia completa. Isso se deve por faltarem estes aspectos das atividades que ocorreriam na segunda etapa da pesquisa, as análises que surgiriam destes estudos e coletas de dados, e a contextualização da pesquisa dentro da

comunidade maior em que estou inserido como artista. Portanto, considero que ao longo da pesquisa, utilizei de tarefas autoetnográficas (como a auto-observação e autorreflexão), mas não foi possível realizar uma autoetnografia completa, no sentido que se tem adotado o termo de acordo com a corrente majoritária do meio acadêmico musical encontrado na pesquisa. Essa discussão é colocada de forma mais elaborada no Capítulo 1 da tese. Ao longo deste trabalho, utilizei majoritariamente o termo tarefas autoetnográficas para falar das ações que realizei; quando utilizo os termos autoetnografia e tarefas autoetnográficas, os utilizo no sentido específico do histórico desta pesquisa, e do sentido dado aos termos pela discussão realizada no Capítulo 1 da tese, relacionados à prática artística, os registros de estudos musicais, apresentações, arranjos e gravações realizados.

Após minha volta ao Brasil, o terceiro período da pesquisa em 2020 e 2021 foi marcado pela pandemia de covid-19 e seus impactos em todas as esferas sociais, com o distanciamento social. A reformulação da pesquisa direcionou a mesma para um maior aprofundamento teórico em torno dos temas *storytelling* e narratividade, para a análise musical dos trabalhos dos artistas estudados, nos Capítulos 2 e 3 da tese, e para a prática artística através de tarefas autoetnográficas, desenvolvidas em meio ao contexto de pandemia, analisadas no Capítulo 4 da mesma.

Nos Capítulos 2 e 3, demonstro que é possível observar que na literatura acadêmica os conceitos e análises de narratividade são geralmente mais ligados ao repertório de música erudita, e os conceitos e análises de *storytelling* aos estudos de música popular, notadamente relacionados à improvisação no jazz. Como descobri ao longo da pesquisa, o estudo destes conceitos tem origem geralmente em outras áreas (como a linguística e semiótica) e foram transplantadas para os estudos em música. Uma das questões abordadas nesta pesquisa foi como delimitar estes conceitos e como potencialmente podem ser relacionados – apesar de comumente serem aplicados a objetos distintos. Assim, elaborei análises musicais de performances selecionadas dos guitarristas contemporâneos Jonathan Kreisberg e Julian Lage, utilizando como base para a análise os conceitos de *storytelling* e narratividade.

No Capítulo 4 empreguei ambos os conceitos no meu processo criativo de elaboração de um repertório de arranjos, estudos e performances de violão e guitarra solo<sup>1</sup>, em que grande parte destes estudos ocorreram na terceira etapa da pesquisa, em meio à pandemia. O período de pandemia trouxe impacto nas práticas artísticas de todos os músicos, que nos vimos

---

<sup>1</sup> Mais informações sobre a justificativa e delimitação do objeto de pesquisa virão ao longo do texto, no primeiro capítulo.

impossibilitados de tocar em público e ensaiar com demais músicos. Desta forma, a terceira etapa da pesquisa foi desenvolvida como prática artística guiada por tarefas autoetnográficas, em que realizei apresentações artísticas em formatos online (*lives*), gravações audiovisuais divulgadas na internet, e outras que integram os estudos de repertório da tese. Esta etapa envolveu o desenvolvimento e aplicação de diversas habilidades relacionados à música e tecnologia, como gravação de áudio e vídeo, ligados aos aspectos musicais (desenvolvimento e apresentação do repertório), e ainda divulgação dos materiais com uso de recursos de *storytelling*.

No decorrer do desenvolvimento deste trabalho tomei conhecimento com diferentes metodologias, conceitos, surgiram oportunidades e imprevistos de pesquisa que mudariam os rumos do que havia sido planejado no projeto inicial. Ao longo do texto da tese, o leitor vai encontrar uma pesquisa que se reformulou organicamente à medida em que ocorreu. Ao mesmo tempo que a pesquisa manteve o foco nos objetos de estudo e grande parte dos objetivos iniciais, possibilitou a descoberta de novos objetos e objetivos de estudo que foram desenvolvidos.

# 1 METODOLOGIA, PESQUISA ARTÍSTICA, JUSTIFICATIVA E DELIMITAÇÃO DA PESQUISA

## 1.1 Justificativa, contextualização, métodos

### 1.1.1 Breve contextualização histórica e justificativa da pesquisa

Esta é uma pesquisa realizada dentro do grande campo das ciências humanas, mais especificamente nas Artes, e mais especificamente ainda, na Música. Alguns autores dizem que as ciências humanas, da forma como conhecemos hoje, se formularam à partir do século XIX, período em que houve a emergência de vários campos do conhecimento como o positivismo, o materialismo histórico-dialético, e desenvolvimento nos campos da Sociologia, o Direito, e também, na Música (CARVALHO *et al.*, 2000). Segundo o prof. Dr. Luis Ricardo da Silva Queiroz (2014), o estudo da Música enquanto ciência, a Musicologia, surge na segunda metade do século XIX, em meio a este contexto de transformação social na Europa, com forte influência do positivismo. No Brasil, a pesquisa em música teve alguns precursores como Mário de Andrade (na década de 1920 com as missões folclóricas) e Curt Lange (pesquisa sobre música colonial em Minas Gerais), entretanto sem o uso de uma metodologia científica da maneira como se pensa hoje (QUEIROZ, 2014). Na segunda metade do século XX, muitos pesquisadores de outras áreas como a Antropologia e Literatura fizeram pesquisas sobre música. A construção da área de pós graduação em Música no Brasil se deu apenas a partir de 1980, com o primeiro Mestrado em Piano na UFRJ. Queiroz argumenta em sua palestra (2014), mostrando dados quantitativos e qualitativos, como a área de pesquisa em Música no Brasil é recente e ainda em consolidação<sup>2</sup>. Mostra como ainda há poucos cursos de pós-graduação no país na área de Música. Entretanto, argumenta que é uma área crescente em que as Associações de pesquisa de diversas subáreas se consolidam e algumas promovem encontros anuais, como a ANPPOM e a TeMa<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Segundo Queiroz, comparado com outras áreas, parece haver um número muito menor de cursos de pós graduação em Música no Brasil. Em 2014 haviam cerca de 14 cursos de Mestrado em Música no Brasil, e em 2018 haviam 63 programas de Mestrado em Direito e 154 em Engenharias em todo o país. Em 2014, haviam apenas 8 cursos de Doutorado em Música em todo o país.

<sup>3</sup> Associação Nacional de Pesquisa em Música - <https://anppom.org.br/> e Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical - <https://tema.mus.br/>.

Percebe-se que os cursos de graduação e pós-graduação em Música no Brasil guardam uma proporção grande de modalidades de instrumento (violino, violoncelo) e repertório ligadas à música tradicional europeia. Alguns pesquisadores como Anderson Mariano (2018) e Rafael Thomaz (2018) têm debatido o panorama geral de oferta e demanda dos cursos superiores de violão, violão popular e os cursos de guitarra nas universidades públicas do Brasil. Estes estudos mostram que há pouco mais de vinte cursos de violão nestas universidades, e menos de uma dezena de guitarra. Há grande procura por estes cursos, que em grande parte se encontram em processo de consolidação em termos de currículo e proposta pedagógica. Esta consolidação parece fazer parte de um contexto amplo da necessidade de melhor desenvolvimento da educação musical no país, desde a sua base nos anos iniciais, e do acesso a esta educação em todas as regiões do mesmo. Nos últimos anos, algumas universidades têm aberto cada vez mais espaço para a música popular em seus cursos, como a UNICAMP, UFMG e a UNIRIO<sup>4</sup>. Pode-se pensar que este fato se insere em um processo gradual de inserção e legitimação de cultura da música popular, dos cursos de música popular nas universidades, e a construção paulatina da musicologia em pós-graduação no Brasil, recente em termos históricos. Todo este contexto revela a necessidade de formar profissionais especializados nestes campos, para contribuir para o desenvolvimento da área, como se pretende fazer com esta tese.

Esta tese dialoga com a tendência de pesquisa em improvisação ao discutir práticas musicais do nosso tempo, no Brasil e no exterior. Este tema e tipo de pesquisa proposto encontra cada vez mais espaço no meio acadêmico brasileiro com a publicação de dissertações, teses e artigos em periódicos, com estudos teóricos e práticos sobre improvisação e música popular em algumas universidades como UFMG, UNICAMP e UNIRIO. Como exemplos brasileiros, podemos citar os trabalhos de David Ganc (2017), Luis Leite (2015), Pablo Passini (2013) e Almir Côrtes (2012). No exterior podemos citar os trabalhos de Sven Bjerstedt, na Suécia (2014), Frieler *et al* (2015), na Alemanha, e os americanos James Dean (2014) e Martin Norgaard (2011) como exemplos de pesquisas contemporâneas.

Alguns pesquisadores brasileiros da área de Música desenvolveram uma parte das suas pesquisas no exterior, como por exemplo no caso de Almir Côrtes (2012) e Daniel Lovisi

---

<sup>4</sup> Sobre esta contextualização, conferir evento realizado com a participação de professores ligados aos cursos de Música Popular da UNICAMP, UNIRIO e UFU, transmitida ao vivo em 20/11/2020 e disponível no link <https://youtu.be/W1o2iPyXnnY>. Em sua apresentação neste evento, o prof. Clifford Hill Korman em [53:20] menciona diversos outros cursos superiores de música no Brasil que incorporam de alguma forma estudos de música popular em seus currículos, seja por modalidades de curso (UNICAMP), habilitação dentro do curso (UNIRIO), ou por disciplinas ministradas dentro do currículo: UNICAMP, UNIRIO, UFMG, UFPel, UFBA, UFJF, UFPR, UFPA, UFRGS, UNESP, UFU, UFC, UFMS (esta última com priorização de gêneros musicais populares locais nos currículos).

(2017). Também realizei uma parte da minha pesquisa no exterior<sup>5</sup>, com minha ida para um período sanduíche nos Estados Unidos na CUNY - City University of New York, na segunda etapa da pesquisa.

Neste começo da tese, gostaria de situar o leitor nas metodologias e abordagens utilizadas. Ao longo deste projeto, refleti sobre como deveria escrevê-la e acabei situando o projeto em torno de estudo de um repertório musical, olhado através de alguns conceitos e teorias e a aplicação do estudo nas minhas práticas de performance. Em linhas gerais, como indica o título do trabalho, reviso os conceitos de *Storytelling* e Narratividade, baseando-me principalmente na teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008) para análise de gravações de guitarra solo dentro do gênero jazz e aplico estes estudos nas minhas práticas de performance.

Até o presente momento, parece não haver um projeto de pesquisa no Brasil que discuta os temas *storytelling* e narratividade em improvisação. Da mesma forma, o tema da narratividade tem sido abordado dentro dos trabalhos publicados no Brasil (e também na maioria dos trabalhos estrangeiros) para o estudo de repertório de música de concerto. Esta tese busca investigar estes dois conceitos tentando relacioná-los, ao mesmo tempo inserindo-os numa prática de performance relatada na tese. Assim, esta tese tende a contribuir para a área de Teoria e Prática da Interpretação, trazendo a discussão destes conceitos para o país e analisando sob este prisma o repertório ligado à música popular selecionado, que envolve o que poderia se chamar de música popular brasileira instrumental e o jazz.

Ao longo desta tese diversas citações foram retiradas de materiais escritos em outras línguas, principalmente em inglês. Decidi traduzir as citações livremente para o português, para manter o texto mais homogêneo. Quando a citação tiver sido retirada de um material advindo de outra língua, há uma indicação para uma nota de rodapé que incluem os textos originais. Quando um texto não tiver sido traduzido por mim, a pessoa que traduziu está mencionada na citação, ou nas referências bibliográficas.

---

<sup>5</sup> No meu caso, este período sanduíche foi financiado pela CAPES, e teria a duração de agosto de 2019 a julho de 2020, mas o período foi suspenso em meio à chegada da pandemia de Covid-19, em que tive que antecipar minha volta ao Brasil no final de março de 2020. A vinda da pandemia atrapalhou a estrutura da tese que vinha sendo desenvolvida, e planejamento de atividades que estavam sendo elaboradas no exterior, com a interrupção de algumas que seriam executadas. Mais detalhes sobre o período no exterior e atividades desenvolvidas são elaborados ao longo da tese.

### 1.1.2 Situando o trabalho como pesquisa artística

O tipo de pesquisa feito nesta tese envolve métodos e uma abordagem do que vem sendo chamado de pesquisa artística<sup>6</sup>, como discutido nas últimas décadas por diversos autores como Christopher Frayling (1993), Kathleen Coessens, Darla Crispin, Anne Douglas (2009) e Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal (2014).

Me parece que os movimentos metodológicos das ciências humanas buscam produção do conhecimento de formas diferentes do que se faz em outras áreas do conhecimento, como as ciências naturais e exatas. Em alguns campos, por exemplo, busca-se idealmente um isolamento entre sujeito e objeto. Imagino que quando um cientista da área de biologia vai fazer uma pesquisa sobre um material como um vírus, tentando desenvolver uma vacina, ele se veste com equipamentos que o distanciam do seu objeto, tentando interferir o mínimo possível com seu contato físico no material. Da mesma forma, os métodos utilizados por esse biólogo pesquisador podem ser replicados de maneira exata por qualquer outro pesquisador, para produzir um medicamento, por exemplo.

Em contrapartida, nesta tese muito do conhecimento construído é produto artístico feito pelo próprio pesquisador – uma composição, um solo escrito, uma análise musical. Estes resultados seriam provavelmente bem diferentes se feitos por outro músico pesquisador, mesmo usando métodos parecidos. Isso porque, principalmente no repertório que envolve esta tese, a busca pela individualidade de interpretação e criação musical é um valor artístico forte, como venho argumentando (GONÇALVES, 2017). Nesta pesquisa em música há a necessidade de interação próxima entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa, e não o distanciamento.

Kathleen Coessens, Darla Crispin e Anne Douglas (2009) mostram um panorama geral de como ocorreu ao longo da história ocidental a relação entre o artista e sociedade e suas formas de financiamento, até chegar a ideia hoje de financiamento para a pesquisa em Artes. De maneira sintética, mostram como ao longo dos séculos o papel do artista e seu sistema de financiamento esteve relacionado, por exemplo com a Igreja e corte dos monarcas (até séc. XVIII), depois pelos mecenas e o público (século XIX) e no século XX ganha força a ideia de que os Estados nacionais também podem ser agentes financiadores da arte. Assim, as autoras mostram que a ideia do artista como pesquisador financiado pelo Estado, através das

---

<sup>6</sup> No início de 2019, participei de um curso ministrado online pelo *Orpheus Institute*<sup>6</sup> no qual tive contato com muitos destes textos mencionados neste capítulo, e confirmaram aspectos de metodologia e concepção do trabalho que eu já vinha usando.



universidades, é algo recente em termos históricos. As autoras desenvolvem um argumento central de que o papel do pesquisador artista é evidenciar o conhecimento que é implícito ou sabido pelos os artistas de maneira mais explícita possível. Ou seja, o que diferencia um artista de um artista pesquisador é que este último, além de produzir sua arte, mostra e explica como o fez, justifica – usa um método e o expõe:

A pesquisa deve estar comprometida em tornar este enorme tesouro de conhecimento implícito e habilidades dos artistas o mais explícito possível, trazendo-o à luz para que possa ser melhor compreendido e, com sorte, usado por outros. Ao ajudar o conhecimento artístico implícito a ser compartilhado e discutido por outros, a pesquisa será capaz de contribuir para a compreensão da arte entre uma maior população e, conseqüentemente, para a promoção e desenvolvimento das artes em geral. (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p. 175<sup>7</sup>)

Na visão de alguns autores, o resultado de uma pesquisa artística há que ser necessariamente algo inovador. Por exemplo, López-Cano argumenta que aquilo que se chama pesquisa artística ainda é um campo muito difuso e carece de um corpo sólido e delimitação como área de conhecimento - e que a etiqueta da “pesquisa artística” está sendo usada em contextos não adequados, como apenas para fins burocráticos, ou para justificar o apoio de projetos acadêmicos não inovadores:

Num encontro recente, Mika Elo (2020), parafraseando Henk Borgdorff, afirmou que o núcleo epistêmico da pesquisa artística está vazio. Ou talvez, dito de outra forma, esteja congestionado por uma multiplicidade de agendas de pesquisa extraordinariamente diferentes. Com efeito, são tantos os interesses do conhecimento, as formas de abordá-los, as necessidades e possibilidades discursivas de comunicá-los, que demora muito a consolidação do campo numa estrutura coerente. (LÓPEZ-CANO; 2020, p. 135<sup>8</sup>)

Há pesquisas bastante diversas sendo feitas em música que envolvem práticas de pesquisa artística. Podemos pensar que muitas vezes o papel do pesquisador artista (ou artista

---

<sup>7</sup> Research should be committed to making this enormous treasure of implicit knowledge and skills of artists as explicit as possible, bringing it out into the open so that it may be better understood and, hopefully, used by others. By helping implicit artistic knowledge to become shared and discussed by others, research will be able to contribute to the understanding of art among the wider population and, consequently, to the promotion and development of the arts in general.

<sup>8</sup> En un encuentro reciente, Mika Elo (2020), parafraseando a Henk Borgdorff, afirmó que el núcleo epistémico de la investigación artística está vacío. O quizá, para decirlo de otro modo, está congestionado por una multiplicidad de agendas de investigación extraordinariamente disímiles. En efecto, hay tantos intereses de conocimiento, maneras de abordarlos, necesidades y posibilidades discursivas para comunicarlos, que la consolidación del campo en una estructura coherente se ha dilatado bastante.

pesquisador) seja justificar, ou validar, ou expor um conhecimento que já está incorporado em sua prática artística, mas precisa ser explicitado. Entretanto, há pesquisas que fazem o movimento contrário – o artista busca através de sua pesquisa desenvolver algo novo, mostrando o processo de elaboração. Vejamos em alguns exemplos de pesquisas.

Músicos experientes em um determinado gênero musical possuem a habilidade de tocar um repertório pois dominam as habilidades motoras, entendem a sintaxe e elementos semânticos do mesmo. Este entendimento é sedimentado nos músicos ao longo do processo de estudo (formal ou não), o que John Rink chama de *intuição informada* - que reconhece “não apenas a importância da intuição no processo interpretativo, como também o fato de ela ser geralmente sustentada por uma bagagem considerável de conhecimento e experiência”. (RINK, 2007, p. 27). Este conhecimento pode e está articulado em convenções musicais de gênero musical presentes em partituras, gravações e em uma tradição de ensino na música europeia, como mostra Richard Taruskin (1992). John Rink exemplifica em seu trabalho como a análise para intérpretes pode evidenciar através de um vocabulário musical algo que muitos músicos fazem intuitivamente quando tocam. A análise pode também ajudar a encontrar soluções interpretativas, pelo desenvolvimento desta intuição informada.

Desta forma, análise musical e sua articulação verbal por diversos autores, muitas vezes exposto e relatado de uma maneira pessoal (assemelhando-se a uma autoetnografia, mesmo que os autores não usem este termo), têm produzido um corpo de conhecimento em Música que auxilia o desenvolvimento da área. É o que podemos ver em trabalhos como os da pianista Luciane Cardassi (2010), que mostrou sua metodologia para preparação de performance da peça complexista *Night Fantasies* de Elliot Carter. Em outros trabalhos vemos notadamente o uso de metodologias de pesquisa artística, como a pesquisa do pianista brasileiro Daniel Lemos (2019), que fez uma pesquisa-ação, com levantamento de repertório de pianistas do estado do Maranhão, realizando concertos para divulgação do repertório, e do violonista Tiago Colombo de Freitas (2017), que relatou em sua pesquisa o processo de criação musical de suas composições com a influência musical de diversos países latino-americanos, através de uma autoetnografia.

Em trabalhos feitos no exterior também vemos exemplos de pesquisas artísticas feitas com estudos voltados ao violão ou guitarra, como é o caso da tese de Stein Solstad (2015), pesquisador norueguês que fez uma pesquisa etnográfica com entrevistas conduzidas com guitarristas atuantes em Nova York, em conjunto com análises musicais. Em virtude do seu tipo de interação com o objeto de pesquisa, Solstad afirma que seu trabalho tem um caráter

fenomenológico. Também menciona que usa abordagens intersubjetivas e etnográficas de autores reconhecidos da musicologia jazzística: "À luz das perspectivas apresentadas, defino meu projeto de pesquisa como um estudo fenomenológico. Ele é intersubjetivo e vinculado ao seu contexto, inspirado em Sudnow, e etnográfico por usar abordagens desenvolvidas a partir de Berliner e Monson" (2015, p. 25<sup>9</sup>). Ao explicar a fenomenologia como uma das correntes metodológicas de ciências humanas que surge no século XX, Alex Carvalho *et al.* são bem didáticos:

em outras palavras, o conhecimento é o resultado da interação entre o sujeito que observa e o sentido que ele fornece à coisa percebida. (...) Assim, não se pode falar de uma observação independente dos significados que o sujeito atribui à realidade" (CARVALHO *ET AL*, 2000, p. 51)

Alex Carvalho *et al.* enquadram a fenomenologia como uma das três grandes correntes metodológicas no conhecimento científico, o interacionismo (as outras duas sendo o racionalismo e o empirismo). Assim, sob uma perspectiva interacionista, que é uma posição adotada também nesta tese, o conhecimento é tido como uma construção baseada na relação entre o sujeito e o objeto estudado.

Podemos pensar que este tipo de pensamento está bem relacionado com a pesquisa artística em geral, e especificamente nesta tese. Ao longo do doutorado, minha relação com os textos lidos nas disciplinas na UNIRIO e na CUNY, em outros cursos complementares, experiências vividas nas classes, eventos acadêmicos, o estudo diário do repertório, pesquisa e escuta musical, foram se construindo em conhecimento incorporado – e que é traduzido em texto novamente no trabalho. Desta forma, o conhecimento produzido é fruto das interações do pesquisador com o contexto em que vive.

Temos que reconhecer, entretanto, que sempre que há comunicação há uma síntese de algo. Se estou escrevendo uma tese com palavras, relatando o que encontrei em uma gravação, ou como foi um processo de ensaio e performance – estou transpondo algo de um meio a outro. As palavras são sempre uma redução em conceitos daquilo que é a realidade – ditas ou escritas através de uma leitura particular do mundo, que serão lidas por outro sujeito com uma visão peculiar. Este tipo de discussão foi colocada por Friedrich Nietzsche (2001 [1873]) em seu

---

<sup>9</sup> Illuminated by the perspectives presented, I define my research project as a phenomenological study. It is intersubjective and context bound, inspired by Sudnow, and ethnographic by using approaches developed from Berliner and Monson.

ensaio *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Em linhas gerais, o texto levanta questões profundas sobre a construção do conhecimento pelo homem. Segundo o filósofo, constrói-se o conhecimento com o uso da linguagem, mas a linguagem em si não é capaz de reproduzir o mundo real - pois é como se fosse uma *metonímia* do mesmo. Assim, as particularidades de cada objeto ou elemento do mundo representados pela linguagem são perdidas à medida em que a mesma agrupa elementos diferentes como se fossem iguais:

(...) toda palavra se torna imediatamente conceito, não na medida em que ela tem necessariamente de dar de algum modo a ideia da experiência original única e absolutamente singular a que deve o seu surgimento, mas quando lhe é necessário aplicar-se simultaneamente a um sem-número de casos mais ou menos semelhantes, ou seja, a casos que jamais são idênticos estritamente falando, portanto a casos totalmente diferentes. Todo conceito surge da postulação da identidade do não-idêntico. Assim como é evidente que uma folha não é nunca completamente idêntica à outra, é também bastante evidente que o conceito de folha foi formado a partir do abandono arbitrário destas características particulares e do esquecimento daquilo que diferencia um objeto de outro." (NIETZCHE, 2001 [1873], p. 11-12)

Assim, podemos fazer uma relação destes “problemas da linguagem” com os conceitos discutidos nesta tese. Porquê será que músicos usam metáforas como *storytelling* e narratividade para falar sobre música? Uma hipótese que pode ser levantada, é que em alguns casos usa-se essas metáforas justamente quando se quer comunicar algo que pode ter vários significados possíveis, dentro de um campo semântico. É interessante perceber como alguns músicos são mais afeitos à ideia de explicar com palavras como tocam, porquê tocam, analisar seu trabalho, e outros parecem acreditar que só a música é capaz de comunicar algo que é musical. O saxofonista americano Wayne Shorter em entrevista<sup>10</sup> (2017) parece aderir a esta última visão, de que é complicado, ou talvez impossível expressar em palavras algo que é musical:

Jon Batiste (entrevistador): Como você expressaria quem você é, de uma maneira musical? Se alguém dissesse - Eu sou de outro planeta e só entendo notas e sons - como você interpretaria quem você é?

---

<sup>10</sup> A entrevista foi realizada no Batiste Sessions with Wayne Shorter, no The Late Show with Stephen Colbert. Postada em 22 de maio de 2017. e está disponível no link, a seguir, trecho comentado em [06:37]: <https://www.youtube.com/watch?v=42BQKfODNf0&feature=youtu.be&t=397>

Wayne Shorter: (...) sabe, alguém perguntou ao Tony Williams - no que você pensa quando está tocando bateria? E o Tony disse: Se eu pudesse te dizer o que estou pensando, não teria que tocar ...

Batiste: (...) Ele não consegue expressar em palavras.

Shorter: Não ...  
(SHORTER, 2017, [06:37] da entrevista<sup>11</sup>)

Podemos interpretar a fala de Shorter como sendo a visão dele (concordando e exemplificando com a fala do baterista Tony Williams) de que há coisas na música que são intransponíveis para outra linguagem; quando explicamos música com palavras, estamos fazendo uma *tradução intersemiótica* que transforma a fonte em algo diferente; Essa tradução é feita com a "utilidade" em mente - procuramos entender como a música é feita, como aquele resultado é alcançado; também tentamos entender o que aquela música significa - tanto para o performer quanto para o ouvinte. Da mesma forma, cientistas de outras áreas querem entender mecanismos de funcionamento de outros elementos da natureza - como um átomo e seu funcionamento, um vírus e suas formas de contágio, etc. Entretanto, é importante lembrar que cada vez que usamos a linguagem falada ou escrita para comunicar algum fenômeno, estamos fazendo uma abstração da realidade, como argumenta Nietzsche.

A palavra escrita ou falada comunica algo que um interlocutor pretende. Assim, as palavras são usadas para representar algum conceito (um objeto, personagem, som) de maneira mais ou menos específica, para que o receptor da mensagem a compreenda. Uma grande questão para o estudo da narratividade e *storytelling* é que a música instrumental parece ter uma capacidade de representação muito menor do que as palavras – e essa característica possivelmente enseja uma forma de comunicação abstrata ao falar sobre música, que pode ser produtiva em determinados contextos práticos de performance, e também do estudo analítico musical.

---

<sup>11</sup> Jon Batiste (interviewer): In music form, how would you express who you are? If someone said – I'm from another planet and I only understand notes and tones – how would you play who you are?  
Shorter: (...) You know, someone asked Tony Williams – what are you thinking about when you are playing the drums? And Tony said: If I could tell you what I was thinking about I wouldn't have to play... Entrevistador: (...) He can't express it in words. Shorter: No...

### 1.1.3 Motivações e recorte para a pesquisa

Ao definir o recorte para essa pesquisa, eu sabia que eu estava concentrando meus estudos dentro do campo de repertório, conceitos, contextos de criação que usam nomes mais ou menos específicos para denominá-lo, como: música popular, música instrumental, música popular improvisada, música instrumental brasileira. Alguns termos como: música erudita, música de concerto, música clássica, levam para um outro campo de estudos e de entendimento, quando são levantados. Nesta parte do texto, gostaria de construir a linha raciocínio que me levou ao recorte desta tese.

Em minha dissertação de mestrado (GONÇALVES, 2017), refleti sobre diferentes práticas envolvidas no que chamei de música popular improvisada<sup>12</sup>. Tenho usado este termo para designar músicas que geralmente estão registradas em gravações, com diferentes instrumentações (repertório solo ou em grupo), em que a improvisação desempenha um papel importante na peça. Assim, tenho concentrado meus estudos naquilo que venho chamando de macroforma típica – que consiste em **tema – improvisos – tema**. Uma das grandes questões que venho pesquisando é como diferentes intérpretes de música popular criam suas performances dentro desta macroforma: que elementos melódicos usam, qual o tipo de arranjo que elaboram, como se dão os processos de improvisação. Analisei trabalhos de diferentes tradições e a visão musicológica sobre este campo, principalmente do jazz e música instrumental brasileira, através de exemplos de artistas brasileiros como Jacob do Bandolim, Trio Corrente, e americanos como Thelonious Monk e Paul Motian Trio.

Uma observação sobre alguns outros termos que utilizo ao longo do trabalho: gênero e estilo. Não é o foco desta tese problematizar essa questão, que parece ter diferentes ponto de vista e autores utilizarem os termos com diferentes significados<sup>13</sup>, mas as linhas seguintes

---

<sup>12</sup> Na ocasião da defesa desta tese de doutorado, a banca de professores questionou o uso do termo música popular improvisada – principalmente por não ser um termo comumente utilizado na musicologia. Houve uma recomendação de deixar expresso ao longo do texto que é um termo cunhado por mim, o que fiz no texto acima. Venho usando este termo para designar de forma ampla o repertório musical que abarca o meu interesse principal de pesquisa - músicas de diferentes gêneros que usam a macroforma típica tema-improvisos-tema, ou tem como referência esta macroforma típica do jazz de outros gêneros para criar narrativas (no caso das performances de Lage), como citado ao longo do texto.

<sup>13</sup> Além dos exemplos citados ao longo do texto, os termos gênero e estilo são utilizados com sentidos diversos por outros autores. No livro de Roy Bennet, *Uma breve história da música* (BENNETT, 1986), o termo estilo é usado para diferenciar composições dos períodos em que se ensina a história da música europeia - estilos como música barroca, música clássica. Na musicologia jazz também vemos o termo estilo (*style*) sendo empregado para designar, dentro das manifestações do jazz, períodos históricos ou manifestações musicais mais específicas. Por exemplo, o swing e bebop como estilos, no artigo de Scott Deveaux: “Mas a transição do swing para o bebop é mais do que a passagem de um estilo para outro. Bebop é a pedra fundamental no grande arco histórico, o elo crucial entre o estágio inicial do jazz e a modernidade.”; Tradução do autor, do original: “But the transition from swing to bebop is more than the passage from one style to another. Bebop is the keystone in the grand historical

servem para dar um sentido para estes termos para a melhor compreensão o texto da tese. Alguns autores como Marcio Guedes Correa (2018), se baseando em outros trabalhos como o de Acácio Piedade (2011) e seu conceito de hibridismo, analisam o termo gênero musical e seus significados, problematizando a questão. Correa mostra como o termo gênero pode levantar questões diferentes como as relações de mercado da indústria fonográfica, identificação do público, análise do trabalho de artistas e seu enquadramento em frente a práticas musicais recorrentes.

Para esta tese, utilizo o termo gênero musical referindo-me às características eminentemente sonoras, musicais, das peças analisadas para enquadrá-las em uma categoria que possui essas características em comum. Este sentido do termo me parece ser uma das interpretações possíveis nos trabalhos de Marcio Guedes Correa (2018), no de Acácio Piedade, por exemplo ao falar sobre gêneros na música brasileira, como o frevo: “De início música instrumental (...), o frevo foi se transformando em dança, carnaval típico, frevo-canção e gênero musical estável na música brasileira” (2011), e no de José Ramos Tinhorão, em seu livro *Pequena história da música popular segundo seus gêneros* (2013). Neste trabalho analiso performances principalmente ligadas ao jazz, e o que na musicologia se considera como características gerais deste gênero, por exemplo a presença de *swing feel*, o tipo de fraseado recorrente (formulaico, e com procedimentos de manipulação melódica típicos), o idiomatismo cultural em geral e o repertório de *standards* tocados pelos músicos, praticados no gênero.

Já o termo estilo, como utilizado neste trabalho, refere-se às características típicas do trabalho de cada músico analisado – sua maneira particular de tocar, expressados por exemplo no seu timbre produzido com o instrumento, o tipo de elementos recorrentes de fraseado (tipos de arpejos, escalas), elementos musicais mais explorados (emprego de variação dinâmica, por exemplo), dentre outros fatores. O uso do termo estilo neste sentido está presente também em alguns métodos de estudo para guitarra que consultei e estudei ao longo da pesquisa, como os de Les Wise (2002) e Joe Pass (1986), e de forma semelhante<sup>14</sup> em trabalhos como o de Acácio Piedade (2011) e Almir Côrtes (2006). Assim, em termos práticos, para os dois principais artistas analisados nesta tese, Jonathan Kreisberg e Julian Lage, considero que o trabalho de

---

arch, the crucial link between the early stage of jazz and modernity.” (DEVEAUX, 1991, p. 543). Outros sentidos diversos dos termos gênero e estilo são citados na dissertação de Maria Beatriz Cyrino Moreira, *Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário* (MOREIRA, 2011, p. 82 ss).

<sup>14</sup> O trabalho de Acácio Piedade menciona o termo estilo ao falar do trabalho de diferentes compositores da música europeia, por exemplo no trecho: “no caso da linguagem musical de J. S. Bach, já é bem conhecido o fato de que este compositor estudou muito a música barroca italiana, conhecendo profundamente os estilos de Frescobaldi, Vivaldi, Corelli, e formas como concerto e *ricercare*...” (PIEADADE, 2011, p. 105). Almir Côrtes utiliza o termo estilo em seus trabalhos como a dissertação *O estilo interpretativo de Jacob do bandolim* (CÔRTEZ, 2006).

ambos se enquadra dentro do gênero jazz, mas possuem estilos diferentes, como mostrarei ao longo do trabalho.

Ao longo dos últimos anos venho desenvolvendo pesquisa em música popular improvisada, notadamente no jazz e em música instrumental brasileira (GONÇALVES, 2017, 2018a) com base em autores como John Kratus (1995) – que escreve sobre dos sete estágios de desenvolvimento para aprendizagem de improvisação; Barry Kenny e Martin Gellrich (2002) – falam sobre a construção de uma base de conhecimento pelo improvisador; Barry Kernfeld (1995), que fala sobre diferentes processos de improvisação no jazz, e outros como Paul Berliner (1994), Sven Bjerstedt (2014). Ao longo desta pesquisa, venho encontrando referências substanciais e construindo alguns argumentos:

1) Na música popular improvisada existem liberdades na forma de tocar pelo intérprete - o texto musical é aberto e abre-se o espaço para releituras. Sendo assim, é possível observar que muitas vezes ao gravar ou tocar ao vivo uma peça consagrada (*standard*) do meio, há elementos que são modificados se considerarmos a versão matriz que origina as demais. Por exemplo, melodias são modificadas ou adaptadas a uma leitura particular da peça, a harmonia pode ser mudada, acrescenta-se elementos na forma (introdução, *vamps*<sup>15</sup> para improvisação), etc.

2) Para certos nichos de música popular improvisada, notadamente no jazz de forma geral, é tido como um valor forte pela comunidade musical que cada intérprete desenvolva a sua maneira própria de tocar, sua individualidade, ou de “contar a sua história” com a música – assunto abordado no tópico 2.1.6, Individualidade e *storytelling*, desta tese.

3) Algumas maneiras importantes pelas quais os intérpretes de música popular improvisada aprendem a tocar nestes diferentes gêneros são: estudo de intérpretes predecessores (copiar um estilo para desenvolver o seu próprio, através de transcrições musicais), imersão no mundo profissional – aprender tocando com músicos mais experientes. (GALPER, 2000).

Após a revisão bibliográfica inicial e entendimento deste campo de estudos de música popular improvisada, adentrei em uma outra fase de pesquisa, em que venho aprofundando o

---

<sup>15</sup> De acordo com Henry Martin e Keith Waters (2009), *vamps* são “Uma ideia melódica ou harmônica que se repete, geralmente com um a quatro compassos de duração. *Vamps* podem fornecer uma introdução a uma performance ou uma base harmônica para uma improvisação”; trecho traduzido livremente, do original: “A repeating melodic or harmonic idea, often one to four bars long. Vamps can provide an introduction to a performance or a background to an improvisation”. O *vamp* da música *Tema pro Guto*, discutido nesta tese, possui seis compassos, e é usado como base harmônica para criação do solo, na seção com caráter improvisatório.



estudo dos conceitos *storytelling* e narratividade como formas de entender a música popular improvisada, ao mesmo tempo que aplico os estudos à minha prática de performance – através de transcrições, análises, elaboração de arranjos e gravações do repertório selecionado.

Para esta fase da pesquisa, estabeleci um recorte de repertório para estudar mais profundamente e aplicar na minha prática: guitarristas atuantes na música popular improvisada, que tenham desenvolvido um trabalho solo. Este recorte no repertório tem uma motivação pessoal: sempre tive uma vivência muito mais forte tocando com grupos de música popular improvisada, e percebi que seria interessante e desafiador desenvolver um repertório para tocar sozinho – sem a necessidade de músicos acompanhantes, e ainda assim produzir algo interessante. Essa prática de tocar em formato solo em qualquer instrumento, apresenta seus próprios desafios de diversas ordens, além de desafios específicos do violão e guitarra.

Ao longo da pesquisa consultei diversas fontes para encontrar gravações, análises musicais, críticas sobre o repertório selecionado. Foram consultadas plataformas de *streaming* de música como Spotify, YouTube Music (originalmente a plataforma Google Play music), Apple Music, pesquisando por palavras-chave como *solo guitar*, *guitar*, *jazz guitar*, *violão*, *violão solo*, e por nomes de artistas conhecidos. Também consultei livros e referências específicos sobre guitarra na tradição jazzística (DELGADO, 2014), (YANOW, 2013), (ALEXANDER, 1999).

Ao fazer essa pesquisa, fui montando duas listas de reprodução no aplicativo YouTube Music para ouvi-las, salvando performances e álbuns de diferentes artistas que se enquadrassem nos critérios da pesquisa: repertório de guitarra e violão solo com *standards* e/ou peças com presença de improvisação ou arranjos com caráter improvisatório. Uma das listas de reprodução contém na sua maioria álbuns inteiros e peças selecionadas de álbuns lançados com qualidade profissional, e segunda contém além de materiais oficiais dos artistas, vídeos que parecem ter caráter mais informais e gravações amadoras. Além destes músicos com álbuns completos lançados, encontrei também diversos artistas com vídeos e materiais isolados publicados, que se encontram em base de pesquisa em anotações. Cada lista contém mais de uma centena de gravações, somando-se mais de trezentos fonogramas ao total.

Ao longo desta pesquisa, encontrei referências e fontes desde o final da década de 1950, de artistas conhecidos brasileiros, estadunidenses e de outras nacionalidades, até músicos ainda relativamente pouco conhecidos, mas com trabalhos de alta qualidade. Cito, a título de exemplo, alguns artistas e álbuns encontrados e escutados ao longo da pesquisa, elencados em ordem cronológica, a maioria deles com gravações presentes nas referidas listas de reprodução,

e outros escutados por outros websites de *streaming* referidos. Outras referências em vídeos e materiais são citadas ao longo da tese. Um fator que chama atenção é a predominância de intérpretes masculinos encontrados na pesquisa, algumas mulheres encontradas na pesquisa de fonogramas estão citadas abaixo (nomes em azul) - Mimi Fox, Mary Halvorson, além de Emily Remler<sup>16</sup>.

1959 – Luiz Bonfá (Solo Rio)

1968 - George Van Eps (Soliloquy)

1973 - Joe Pass (Virtuoso #1 de 1974, Virtuoso #3 de 1976 e I Remember Charlie Parker de 1979, dentre outros);

1975 - Joe Diorio (Solo Guitar);

1977 - Ted Greene (Solo Guitar de 1977 e performances ao vivo no Guitar Institute of Technology em 1993);

1989 - Earl Klugh (Solo Guitar);

1996 - Gene Bertoncini (Someone to Light up my Life, com algumas peças solo)

2000 – Martin Taylor (Martin Taylor In Concert, ao vivo)

2002 - Derek Bailey (Ballads de 2002, e Standards, de 2007)

2004 - Diego Figueiredo (Segundas Intenções, em sua maioria com *standards* brasileiros)

2006 - Mimi Fox (Standards)

2009 - Nelson Veras (Solo Sessions);

2011 - Julian Lage Group (Gladwell de 2011 - músicas *Autumn Leaves* e *Freight Train*);

2013 - Jonathan Kreisberg (ONE)

2013 - Peter Bernstein – (Solo Guitar, Live At Smalls)

2015 – Julian Lage (Word’s Fair, album solo interpretado ao violão de aço)

2015 - Mary Halvorson (Meltframe)

2018 - Antoine Boyer – (Caméléon Waltz)

2018 – Miles Okazaki (Work, 6 álbuns<sup>17</sup>)

2019 - Ben Monder (Day After Day)

2019 - Pascoale Grasso (Solo Standards, Vol. 1, Solo Ballads – dois álbuns)

2021 - Pascoale Grasso (Solo Ballads)

---

<sup>16</sup> Pelos dados encontrados na pesquisa, a musicista Emily Remler não parece ter produzido um álbum inteiro com performances de guitarra solo, por isso seu nome não foi incluído na lista cronológica dos álbuns. Um vídeo da musicista tocando sua composição *Blues for Herb* na guitarra solo pode ser acessado no link: [https://youtu.be/CqC8Cs\\_tgA4](https://youtu.be/CqC8Cs_tgA4)

<sup>17</sup> Este trabalho é composto por 6 álbuns, com todas as composições de Thelonious Monk gravadas na guitarra solo, com arranjos muito bem elaborados. Este trabalho pode ser ouvido no perfil da plataforma Bandcamp do artista, no link: <https://okazakiwork.bandcamp.com/album/work-complete-volumes-1-6;>

Fazendo uma contextualização através do estudo das referências encontradas a partir da década de 1970, o guitarrista Joe Pass se destaca como um expoente que fez grande sucesso e deixou diversas gravações de referência no seu estilo de guitarra solo, de acordo com a discografia pesquisada em diversas plataformas de *streaming* comentadas, e também referenciado pelos autores já citados e outros como Sérgio Karam (1993). O autor diz que Joe Pass foi "um dos grandes guitarristas do Jazz, um verdadeiro campeão do *mainstream* (...). Como Jim Hall, é um músico que sabe adequar seu instrumento aos mais diversos contextos e também brilhar em apresentações solo." Assim, "o sucesso e reconhecimento de Pass talvez tenha contribuído e aberto portas para outros intérpretes no Jazz gravarem e tocarem no formato solo." (GONÇALVES, 2017, p. 37-38).

Escutei estas gravações e encontrei o trabalho de diversos músicos que não conhecia. Dois intérpretes que me chamaram a atenção foram Julian Lage e Jonathan Kreisberg. Fiquei interessado em alguns elementos do trabalho de Kreisberg desde as primeiras vezes que escutei suas performances, como seu belo timbre de guitarra, sua precisão técnica (observa-se poucas notas com som trastejado ou não claro no meio das frases), seus arranjos para guitarra solo com ao mesmo tempo variabilidade e estrutura coerente. No trabalho de Lage, alguns aspectos que se destacaram para a minha escuta foram o forte caráter improvisatório e o controle da guitarra ao tocar, como se estivesse bastante à vontade com o fato de improvisar sem acompanhamento.

Desta forma, tive uma identificação pessoal forte com o estilo de Kreisberg e Lage, encontrando no trabalho de cada um dos elementos musicais que eu gostaria de entender melhor, para futuramente adaptar para meu estilo de performance. Ao longo da pesquisa encontrei aos poucos outros intérpretes que também tive uma forte identificação, e os quais não conhecia o trabalho, como Antoine Boyer, Miles Okazaki, Peter Bernstein, e outros.

Transcrevi e estudei trechos de diversos intérpretes (materiais disponibilizados no apêndice da tese), mas optei por fazer análises e estudos mais concentrados nos intérpretes mencionados (Lage e Kreisberg), na tentativa de entender seus conceitos de performance e desenvolver na tese análises mais cuidadosas em poucas peças, do que fazer um apanhado geral de diversos intérpretes e peças. Como revisado na literatura de improvisação, a transcrição e estudo de intérpretes predecessores é uma metodologia recorrente para desenvolvimento do estilo pessoal dos intérpretes do gênero jazz e de música popular improvisada em geral. (GALPER, 2000), (NILES, 2009), (GONÇALVES, 2017).

Além disso, acredito que a escolha de nessa tese optar por estudar intérpretes contemporâneos contribui para a área em questão, já que há alguns songbooks, publicações e livros lançados sobre autores ou pelos próprios músicos de gerações de décadas anteriores, como Joe Pass (1986) (PASS; LEONE, 1998), Ted Greene (1971), Joe Diorio (1984), Barry Galbraith (GALBRAITH; LICHENS; PURSE, 2002), Howard Morgen (2008) e outros, mas há poucas publicações sobre os intérpretes selecionados – algumas delas foram publicadas ao longo da pesquisa e são citadas ao longo do texto.

Outra razão para a escolha de Kreisberg como objeto de estudo é que eu já vinha estudando trabalho do músico, inclusive com publicações anteriores (GONÇALVES, 2016). O desenvolvimento desta pesquisa permitiu a continuidade desses estudos através de uma metodologia de análise teórica e prática. Julian Lage foi escolhido como intérprete que aparentemente possuía um estilo de performance com semelhanças e diferenças em relação a Kreisberg, também atuante em uma cena musical semelhante, se tornando um bom parâmetro de comparação em termos de abordagem. Além disso, aos poucos encontrei evidências e materiais de suporte (entrevistas, citações) de que faria sentido analisar o trabalho dos dois músicos sob o olhar dos temas *storytelling* e narratividade – mostrados ao longo do trabalho.

## 1.2 Metodologia

### 1.2.1 Uso de tarefas autoetnográficas como parte da metodologia

Tendo em vista o contexto, justificativa e motivação pessoal da pesquisa, uma metodologia auxiliar utilizada no desenvolvimento deste trabalho foi a autoetnografia (especificamente algumas tarefas autoetnográficas, como exposto adiante), tomada principalmente com base no livro de Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal (2014). Segundo os autores, o termo autoetnografia significa:

Atualmente, o termo costuma se referir a estratégias de pesquisa que visam descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal do pesquisador para compreender alguns aspectos da cultura, fenômeno ou evento ao qual pertence ou do qual participa. (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 138<sup>18</sup>)

---

<sup>18</sup> En la actualidad, el término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa.

Na pesquisa desenvolvida analisei sistematicamente a minha experiência pessoal e trabalhos realizados, mas esta experiência não foi relacionada com os aspectos da cultura em que estava inserido como artista. Por esta razão, considero que foram executadas na pesquisa algumas tarefas autoetnográficas e não uma autoetnografia completa, o que será explicado em mais detalhes adiante no texto. Estes autores citados revisam diferentes pontos de vista sobre maneiras de se conduzir autoetnografias. Uma distinção importante de se fazer é entre a autobiografia e a autoetnografia, vejamos:

(...) a autobiografia é a recontagem dos principais acontecimentos da vida do sujeito que a escreve, segundo critérios próprios, a autoetnografia é um estudo da introspecção individual **na primeira pessoa**, que visa lançar luz sobre a cultura a que pertence o sujeito...

(LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 139<sup>19</sup>, negrito adicionado pelo autor da tese)

Sendo assim, a autoetnografia é capaz de produzir um conhecimento científico por ser metódica, organizada, com objetivos estabelecidos, capaz de iluminar e exemplificar aspectos culturais com exemplos concretos, generalizável para ser aplicado por outros pesquisadores, embora haja o relato e ponto de vista pessoal subjetivo como um fator importante a ser levado em conta. Em sua exposição, os autores dizem que para uma corrente de pensamento (aparentemente minoritária), em uma pesquisa artística autoetnográfica basta que o pesquisador relate os acontecimentos mais relevantes ocorridos no período selecionado<sup>20</sup>. Para outra, no entanto, há a necessidade de após produzidos os relatos autoetnográficos, eles sejam processados através de reflexão crítica, análise, formulação de conceitos e hipóteses. Dentro do campo de pesquisa artística, é possível observar exemplos de todos os tipos sendo feitos:

Por outro lado, para outros, é imprescindível que os dados autoetnográficos ou textos recolhidos sejam submetidos a uma análise posterior, da qual devem emergir categorias, hipóteses, teorias, tipologias, termos teóricos e técnicos, esquematizações ou conceptualizações mais complexas, do que irá gerar o conhecimento que integra a investigação final

(...)

---

<sup>19</sup> (...) la autobiografía es el recuento de los principales acontecimientos de la vida del sujeto que la escribe, empleando sus propios criterios, la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto...

<sup>20</sup> Pelas pesquisas feitas, esta corrente de pensamento é aparentemente minoritária. No livro citado de López-Cano e San Cristóbal, por exemplo há apenas uma autora citada como referência desta corrente, e com trabalho não muito recente, do ano de 2004.

Porém, como veremos mais adiante, na prática da pesquisa artística existem todos os tipos de casos e essas discussões se repetem. (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 140<sup>21</sup>)

Segundo Ian Pace (2019), a autoetnografia é algumas vezes alvo de críticas, quando produzida com excesso de uma visão narcisista, e que podem não ser relevantes para outros.

A autoetnografia tem sido um campo contestado e tem havido críticas a alguns trabalhos, especialmente aqueles às vezes chamados de "meseach", por incorporar e legitimar a escrita narcisista ou solipsista. É por isso que uma metodologia rigorosa e autocrítica é vital. Em jogo não está apenas a questão de como os dados são coletados ou apresentados, mas as atitudes e abordagens empregadas para sua análise e contextualização. Ao fazer perguntas de pesquisa críticas sobre as próprias experiências e examinar sua relação com questões e contextos mais amplos, pode-se produzir pesquisas com relevância e significado para os outros. (PACE, 2019, p. 1-2<sup>22</sup>)

Desta forma, acredito que seja importante reconhecer que as metodologias de autoetnografias ainda estão em fase de reconhecimento e consolidação quanto às suas abordagens, e parecem carecer de maior debate. No caso da minha pesquisa, e especificamente nesta tese, acredito que a forma de autoanálise dos processos de estudo, de registros de estudo, de análise dos pontos positivos e negativos que ocorreram ao longo de todo o processo de preparação e performance fazem com que a pesquisa seja útil para o meu desenvolvimento enquanto artista e pesquisador, já que foi possível identificar aspectos que ocorreram ao longo do processo, e como influenciaram os resultados alcançados na minha preparação e performances artísticas, estudos elaborados, gravações e itens relatados no Capítulo 4.

Podemos pensar, então – se considerarmos que a produção de relatos e autocrítica potencialmente torna o pesquisador um melhor ou mais consciente artista, pesquisador e

---

<sup>21</sup> En cambio, para otros, es indispensable que los datos o textos autoetnográficos recopilados sean sometidos a un análisis posterior, del cual han de surgir categorías, hipótesis, teorías, tipologías, términos teóricos y técnicos, esquematizaciones o conceptualizaciones más complejas, a partir de las cuales se generará el conocimiento que integre la investigación final (...) Sin embargo, como veremos más adelante, en la práctica de la investigación artística existen todo tipo de casos y se repiten estas discusiones.

<sup>22</sup> Ian Pace foi professor de um curso de pesquisa artística ministrado no início de 2019 através do *Orpheus Institute*<sup>22</sup> o qual participei, e no qual tive o contato com este texto. Traduzi livremente este trecho, do original: Autoethnography has been a contested field, and there have been criticisms of some work, especially that sometimes called 'meseach', for embodying and legitimising narcissistic or solipsistic writing. This is why a rigorous and self-critical methodology is vital. At stake is not simply the question of how data is collected or presented, but the attitudes and approaches employed to its analysis and contextualisation. By asking critical research questions about one's experiences, and examining their relationship to wider issues and contexts, one can produce research with relevance and significance for others.

intérprete, é estritamente necessário que os relatos sejam úteis a outros? Se colocarmos que um dos objetivos da pesquisa é possibilitar que o pesquisador consiga produzir melhores performances e análises de sua própria produção artística, o relato poderia, em tese, ser inútil para outros que o lerem, no sentido do relato em si. Se a produção do relato for útil ao pesquisador, potencialmente estaria cumprindo com um dos objetivos da pesquisa. E isso se tornaria ainda mais evidente se forem apresentados produtos artísticos como resultado da mesma.

Ao mesmo tempo, tendo em vista que alguns dos dados coletados ao longo desta tese estão explícitos ao longo do texto, seguidos de uma reflexão possível sobre os mesmos, acredito que estes relatos podem ser úteis em maior ou menor medida para pesquisadores e músicos que se identificam com as mesmas problemáticas de pesquisa e performance. Acredito que a maneira como exponho alguns aspectos ao longo do texto estão em consonância com a diretriz de uma pesquisa artística - de elaborar o conhecimento e práticas artísticas implícitas apresentando-os de forma explícita, para que sejam úteis para outros (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009). É o caso quando, por exemplo, analiso e disponibilizo materiais audiovisuais, exponho o meu uso das técnicas pomodoro<sup>23</sup>, minha forma de auto-observação direta, estudos de técnica, estratégias de divulgação, aspectos tecnológicos da preparação (uso de aplicativos e softwares, formas de registro), das performances e outros fatores comentados ao longo do texto.

Um dos primeiros livros que desenvolveu uma metodologia autoetnográfica para um tema musical foi o *Ways of the Hand* de David Sudnow (2001 [1978]). Neste livro o autor descreve como tinha um treinamento e emprego como antropólogo, estudioso da área de fenomenologia. Havia feito aulas de piano clássico por cerca de um ano e meio aos nove anos de idade, e aos trinta voltou a ter aulas do instrumento, mas para aprender improvisação no jazz. Na obra o autor relata através de diversos estágios como foi adquirindo habilidades cognitivas e motoras para improvisar em músicas do gênero. Através de uma escrita em primeira pessoa, descreve o processo de aprendizagem, suas dificuldades, seus sucessos e fracassos. O relato do autor se concentra em mostrar como os conhecimentos se tornaram aos poucos incorporados, como se suas mãos ganhassem certa autonomia ou independência de um modo racional de pensamento e controle. O estilo de escrita e metodologia desta tese é em parte inspirado no trabalho de Sudnow.

---

<sup>23</sup> Esta é uma técnica de gerenciamento do tempo de estudos ou trabalho. Sua explicação e utilização é feita no Capítulo 4 desta tese.

Este tipo de relato (como o de Sudnow) é comum ser dito também por diversos músicos, que dizem parecer “perder o controle” das mãos quando improvisam, como se houvesse uma parte da espontaneidade da improvisação que em muitos casos, levasse a essa independência ou sensação de que o músico não controla muito o discurso musical produzido. É o que vemos em um trecho de um *masterclass* do vibrafonista Gary Burton (2011)<sup>24</sup>, em que o mesmo diz que existem partes da mente consciente e inconsciente atuando em conjunto, ou um músico interior (*inner player*) que é criticado, ou fiscalizado, pela parte consciente da mente. Quando se está improvisando bem, para Burton, o papel da parte consciente da mente seria dar instruções para a parte inconsciente para que esta produza um vocabulário musical que será tocado pelo corpo. Entretanto, a parte consciente está constantemente julgando o que está sendo produzido, e isso pode se tornar uma barreira para improvisação criativa e espontânea. Sendo assim, Burton afirma que desenvolver fluência na improvisação, além de envolver conhecimento e prática de vocabulário musical do gênero em questão e outros fatores, envolve também desenvolver essa habilidade de negociar estas formas de pensamento ou controle do corpo e mente, envolvidos na atividade.

Podemos observar que o guitarrista Pat Metheny, em entrevista recente para o músico Rick Beato, relata que ao longo de sua carreira (carreira com várias décadas, sendo reconhecido como grande expoente do gênero jazz) adotou a prática de manter registros pessoais de suas apresentações, e que estes registros os auxiliaram a melhorar aspectos de suas performances (METHENY; BEATO, 2021).

Metheny: Eu escrevo anotações todas as noites. Tenho guardado anotações desde o Charlie Billy Trio. Escrevo cerca de dez páginas de notas todas as noites sobre cada música.

Beato: Algumas pessoas diriam que isso é obsessivo, Pat (risos).

Metheny: Ok, e eu acrescentaria a isso – a linha entre eu estou falando aqui, em termos de produção musical, eficiência, melhoria, e a linha que vai até a doença mental é uma linha muito fina (ambos rindo). E eu reconheço isso – todo mundo que me conhece, sabe que essa linha está lá... (METHENY; BEATO, 2021, em [01:02:35]<sup>25</sup>).

<sup>24</sup> Link para o vídeo a seguir. O trecho comentado vai aproximadamente dos [35:00] aos [45:00] – não sendo colocado a minutagem precisa pois o músico desenvolve seu argumento ao longo de todo o trecho, comentando também outros tópicos musicais: [https://www.youtube.com/watch?v=t2txO\\_u2eNg;](https://www.youtube.com/watch?v=t2txO_u2eNg;)

<sup>25</sup> Metheny: I keep notes every night. I’ve been keeping notes since the Charlie Billy Trio. I write about ten pages of notes every night about every tune. Beato: Some people would say that is obsessive, Pat (laughing).Metheny: Ok, and I would add to that – the line between I’m talking about here, in terms of musical output, efficiency, improvement, and the line that goes down to mental illness is a very thin line (both laughing). And I acknowledge that – everybody that knows me, knows that that line is there... (METHENY; BEATO, 2021, em [01:02:35]<sup>25</sup>).



Estes registros levaram anos de observação do processo de preparação, sobre como foram as sensações de Metheny ao estar em palco (sobre a sonoridade, interação com músicos), o que conseguiu tocar bem ou não a cada noite, e quais os fatores influenciaram nos resultados. Alguns fatos e conclusões curiosas são mencionados a partir de [01:01:00] do vídeo pelo músico, por exemplo: Metheny diz ter observado que em seus shows geralmente tem uma melhor performance melhor se estiver com fome ao longo da mesma – se não tiver se alimentado no dia; desta forma, o músico procura adotar a prática de no dia das suas apresentações só se alimentar depois da mesma. Podemos relacionar este depoimento do músico como sua realização de algumas tarefas autoetnográficas, como expostas adiante (auto-observação, autorreflexão).

Parece-me que o campo de pesquisa artística vem ganhando cada vez mais espaço no meio acadêmico brasileiro e também no exterior<sup>26</sup>. Alguns trabalhos parecem usar aspectos de autoetnografia ao relatarem a pesquisa desenvolvida, às vezes não usando explicitamente este termo – alguns destes trabalhos serão comentados ao longo da tese. O termo aprendizagem autorregulada, revisado por Lucas Soares (2018) e mostrado na Figura 1 também parece se relacionar e ter potencial para contribuir para um projeto autoetnográfico em que se quer produzir produtos artísticos, e segundo o autor se posiciona dentre outras teorias de aquisição de *expertise* (prática deliberada, metacognição e outras), como “uma das mais relevantes na discussão acerca do desenvolvimento da pedagogia da performance musical.” (SOARES, 2018, p. 731). De maneira simplificada, um esquema de aprendizagem autorregulada, proposto por Barry Zimmerman é composto basicamente por três etapas: “1) antecipação/planejamento (*forethought*); 2) performance/execução (*performance or volitional control*); e 3) autorreflexão (*self-reflection*).“ (SOARES, 2018, p. 737).

---

<sup>26</sup> Vemos cada vez mais o desenvolvimento alguns programas de pós graduação voltados para a pesquisa artística, como o do *Orpheus Institute* (<https://orpheusinstituut.be/>), e o programa PhD em pesquisa artística da *University for Applied Arts Vienna* (<http://zentrumfokusforschung.uni-ak.ac.at/>). Outros centros de pesquisa artística na Europa, periódicos e outros recursos podem ser encontrados nos anexos do livro de Rubén López-Cano *et al.* (2014, p. 246).

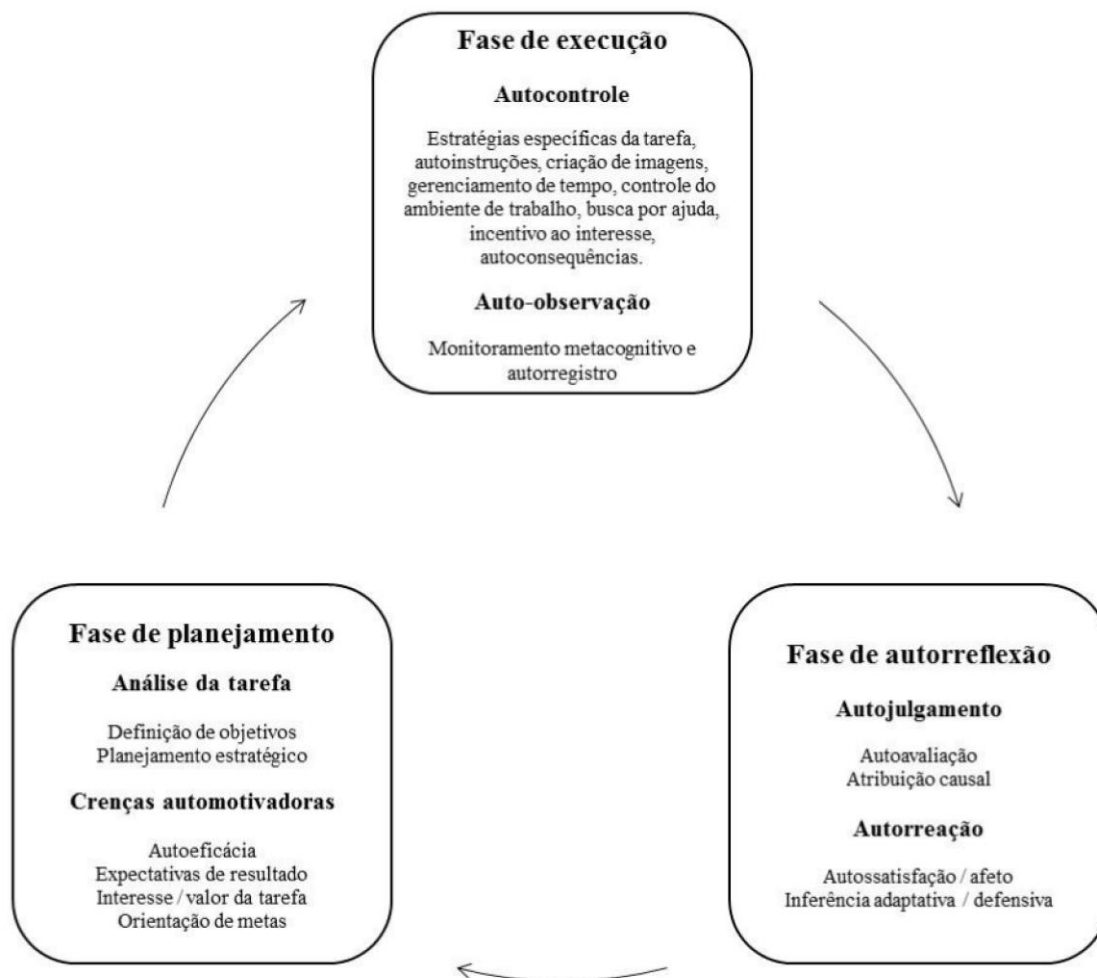


Figura 1: Modelo cíclico de aprendizagem autorregulada proposto por Barry Zimmerman, de acordo com gráfico extraído do trabalho de Lucas Soares (2018, p. 738).

Ao longo da minha pesquisa de doutorado reconheço que passei por vários ciclos como esse, em ocasiões como estudo de disciplinas obrigatórias e demais atividades do programa de pós-graduação. Além disso, especialmente as atividades artísticas relatadas no capítulo 4 dessa tese foram encaradas como ciclos de desenvolvimento com objetivos estabelecidos: desenvolver um repertório para tocar em determinada ocasião, aplicar um conceito e incorporar na prática de performance. É interessante pensar que um gráfico semelhante com o colocado acima é exposto por Rubén López-Cano *et al.* ao falarem sobre o processo de prática artística, em que a observação, reflexão e execução ocorrem de maneira cíclica:



**Figura 2: Modelo cíclico de práctica artística como ilustrado por López-Cano e San Cristóbal (2014, p. 168) ; que os autores denominam como “Ciclo de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão<sup>27</sup>”**

Sendo assim, desde as primeiras etapas da pesquisa me pareceu que a autoetnografia – ou seja, a feitura de um relato analítico e reflexivo de como apliquei os conceitos estudados me seria uma *metodologia que poderia auxiliar* o tipo de projeto que queria desenvolver. Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal (2014) dizem que os recursos da autoetnografia podem ser empregados em qualquer etapa da pesquisa artística, e auxiliar de diversas formas:

Os recursos da autoetnografia podem ser usados em qualquer ponto da pesquisa artística: para modelar as questões de pesquisa mais operacionais e produtivas; para gerar ideias (heurísticas); **documentar processos e momentos criativos a serem detalhados, analisados ou avaliados no trabalho; para registrar percepções, opiniões** ou emoções em relação a outras tarefas de pesquisa; etc. (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 145<sup>28</sup>, negritos adicionados pelo autor da tese)

Tomei contato com esta metodologia da autoetnografia e alguns destes autores na primeira etapa de pesquisa do doutorado, ainda no Brasil. A segunda etapa de pesquisa contemplaria uma pesquisa de campo no exterior, na cidade de Nova York, que não foi executada em virtude do advento da pandemia de covid-19 no início do ano de 2020. As atividades de pesquisa de campo ocorreriam nos últimos meses da minha estadia no exterior, e

<sup>27</sup> Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión.

<sup>28</sup> Los recursos de la autoetnografía se pueden emplear en cualquier momento de la investigación artística: para modelar las preguntas de investigación más operativas y productivas; para generar ideas (heurística); para documentar procesos y momentos creativos que se han de detallar, analizar o evaluar en el trabajo; para registrar percepciones, opiniones o emociones en relación a otras tareas de investigación; etc. (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 145)

como se sabe o distanciamento social foi adotado em praticamente todas as esferas da sociedade, inclusive os ambientes de pesquisa, universidades, e os ambientes sociais os quais eu pretendia realizar algumas atividades. Havia o planejamento de realizar algumas atividades de uma etnografia: entrevistas com músicos principais objetos de estudo da tese e outros, estudos empíricos de performance com os grupos que eu estava tocando nos campi da CUNY. Minha volta ao Brasil foi antecipada e não possível realizar estas atividades mencionadas. À medida em que me aprofundei nas revisões bibliográficas relacionadas à autoetnografia, pareceu que estas atividades integrariam a tese como parte essencial daquilo que caracterizaria uma autoetnografia – a de contextualizar a minha experiência e produtos artísticos pessoais com o contexto e com a cultura no qual eu estava inserido.

Ao longo do processo de pesquisa, refleti sobre o conceito da autoetnografia tomando a etnografia, metodologia mais estabelecida da antropologia, como base para entender uma metodologia de autoetnografia em música. Tendo em vista os objetos e objetivos da pesquisa, me pareceu clara a importância e adequação das tarefas realizadas na tese para esta pesquisa em música, mas diante dos desdobramentos da pesquisa e suas etapas, considerei importante rever o uso do termo autoetnografia como metodologia que englobaria os estudos feitos na tese. No momento em que nos encontramos, a revisão bibliográfica feita indica que na área de pesquisa artística e da autoetnografia em música existem diferentes correntes de pensamento, e me parece que de fato a corrente majoritária e mais acertada advoga que para que ocorra uma autoetnografia completa há a necessidade de relacionar os estudos musicais produzidos com questões culturais amplas. Ou seja, usar “a experiência pessoal do pesquisador para compreender alguns aspectos da cultura, fenômeno ou evento ao qual pertence ou do qual participa.” (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 138<sup>29</sup>).

A pesquisa que desenvolvi possui alguns traços ou características de autoetnografia, como ressaltado no artigo recente de Brydie-Leigh Bartleet (2022). São alguns deles<sup>30</sup>: incorporar a não linearidade das ações de pesquisa, a exploração através de improvisação, e trabalhar através de um conhecimento e entendimento incorporado. Sobre a não linearidade das ações de pesquisa, podemos perceber que várias ações desenvolvidas nesta pesquisa têm ressonância com o entendimento do texto:

---

<sup>29</sup> (...) la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa.

<sup>30</sup> Termos traduzidos livremente, do original: Embracing Non-linearity, Exploring Through Improvisation, Working From Embodied Knowledge and Understanding.

Isso envolve uma busca por uma compreensão emergente, generativa e responsiva, resultando em uma reordenação da sequência convencional de pesquisa. As perguntas geralmente surgem no final do estudo, e não no início.

(...)

Essa abordagem não linear caracteristicamente envolve ciclos de criação, reflexão, refinamento e, em última análise, performance para um público. Artistas classificam, peneiram, editam, formam, fazem e refazem em um processo de reflexão e descoberta (Cancienne & Snowber, 2003; Crispin, 2014). Esses ciclos geralmente ocorrem em comunhão com uma ampla gama de fontes, como gravações, pinturas, partituras etc., que inspiram, informam e contextualizam a criação da obra. (BARTLEET, 2022, p. 138<sup>31</sup>)

Como veremos no decorrer no texto podem ser percebidos diferentes *ciclos de criação* (como citado no texto acima) ligados à análise musical, estudos de técnica e repertório, um modelo cíclico de prática artística (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014). No capítulo 3 da tese, realizei estudos de casos específicos com os objetos de pesquisa. No capítulo 4 elaborei estudos musicais, análises, elaboração de repertório e performances em que se pode perceber *a exploração através de improvisação, e trabalhar através de um conhecimento e entendimento incorporado* (características citadas por Bartleet).

Entretanto, o que parece ter faltado ao trabalho que desenvolvi, para que fosse caracterizado como uma autoetnografia, é uma contextualização dos estudos que realizei com questões culturais mais amplas ou mesmo questões analíticas musicais mais abrangentes e generalizadoras<sup>32</sup>. Alguns exemplos de questões que poderiam ter sido desenvolvidas estão a seguir. Poderia ter sido realizada uma contextualização analítica, comparativa cronologicamente, em perguntas de pesquisa como: Como os trabalhos de Lage e Kreisberg se relacionam (se diferenciam) dos trabalhos de gerações anteriores, como Joe Pass, Ted Greene e outros elencados no capítulo 1? Como o repertório que elaborei também se relaciona com esta

---

<sup>31</sup> This involves a quest for understanding that is emergent, generative, and responsive, thus resulting in a re-ordering of the conventional research sequence. Questions often emerge towards the end of the study rather than the beginning. (...) This non-linear approach characteristically involves cycles of creation, reflection, refinement, and, ultimately, performance for an audience. Artists sort, sift, edit, form, make, and remake in a process of reflection and discovery (Cancienne & Snowber, 2003; Crispin, 2014). These cycles often occur in communion with a wide range of sources, such as recordings, paintings, scores, and so on, that inspire, inform, and contextualize the creation of the work.

<sup>32</sup> Um trabalho que parece possuir uma característica mais forte de autoetnografia é o do guitarrista britânico Richard Perks (2019), por exemplo. O autor elaborou um sistema de notação musical para guitarra elétrica sem trastes (*fretless*), através de sua vivência de performance e pesquisa inserido em países do oriente médio, como o Catar. A tradição musical destes países informou sua pesquisa, relatada de maneira pessoal, e a investigação de como adaptar diferentes sonoridades de instrumentos tradicionais destas culturas para o seu instrumento, a guitarra elétrica.

tradição? Se as atividades da pesquisa de campo planejadas inicialmente tivessem sido executadas outras questões poderiam emergir e ser respondidas, por exemplo: como os diferentes grupos de músicos atuantes na cena de Nova York nos presentes anos se relacionam com as metáforas *storytelling* e conceitos de narratividade para criação musical? Como estas aplicações encontram ressonâncias ou diferenças com os conceitos de narratividade e escritos já realizados ao longo das últimas décadas sobre os conceitos? Outras questões, de ordem mais social e política poderiam ser elaboradas, por exemplo - como especificamente nestes grupos ocorrem os processos de interação musical e criação em tempo real? Algumas destas questões, e outras bem mais específicas dos objetos da tese (como aplicar o arco narrativo, como usar recursos de *storytelling* de fato na improvisação, a possibilidade de produzir arquétipos narrativos específicos em grupo) seriam também abordadas na parte de pesquisas de campo.

Desta forma, considero que o trabalho que realizei possui algumas características de uma autoetnografia, mas faltam alguns elementos importantes, para o sentido que se tem usado o termo. Assim, chamo a atenção para o fato de que realizei uma pesquisa artística, executando algumas tarefas autoetnográficas, como explicitado a seguir, que me ajudaram a alcançar os objetivos da tese. Portanto, ao longo do texto, quando utilizo os termos autoetnografia e tarefas autoetnográficas o faço com esta discussão em mente, com o sentido que adquirem no contexto específico desta pesquisa (as etapas de pesquisa e sua reformulação) – o que acredito seja oportuno que o leitor também tenha em mente.

Nessa tese são combinadas metodologias de revisão bibliográfica e comparação de conceitos, de análise musical de gravações, e aplicação à prática de performance. A *autoetnografia como metodologia auxiliar* se insere neste projeto como uma forma de olhar para todo o conteúdo produzido, tentando relacionar com minha experiência pessoal de aprendizagem destes conteúdos e sua aplicação. Nesta pesquisa usei alguns dos conceitos e *tarefas* de autoetnografia em pesquisa artística, como exposto pelos autores, integrando-as com a minha vida prática de pesquisador, em meio às demais tarefas que tinha que cumprir pelo curso, e oportunidades artísticas que surgiram ao longo da pesquisa. Quanto ao seu papel da autoetnografia nesta pesquisa, ela caracteriza-se como 1) informadora e 2) heurística:

- 1) A autoetnografia informa a pesquisa quando dados e textos autoetnográficos são usados como fonte de informação da mesma amplitude e relevância que as leituras de livros, revistas ou informações fonográficas ou videográficas ou dados obtidos em entrevistas, pesquisas, experimentos, observações, grupos discussão etc.

2) (...) a autoetnografia opera heurísticamente dentro da pesquisa quando é utilizada para gerar ideias em qualquer uma das fases do processo. Pode ser o gatilho para questões de pesquisa, os critérios para a escolha de uma tarefa de pesquisa ou pode determinar a escolha das pessoas a serem entrevistadas ou pesquisadas, etc. (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 144, numeração 1) e 2) no texto feita pelo autor desta tese<sup>33</sup>)

Os autores elencam três modos de operação da autoetnografia (descritiva, analítica, crítica), que não são excludentes entre si e podem atuar em conjunto em diferentes proporções ao longo de uma pesquisa<sup>34</sup>. Um resumo dos três conceitos pode ser observado nos dizeres a seguir:

A autoetnografia é descritiva quando se limita a contar o que foi feito ou o que está sendo feito criativamente. Neste caso, não se faz mais reflexões posteriores. Não há análise ou avaliação, em vez disso, há simplesmente uma transmissão direta de registros, dados e textos autoetnográficos.

(...)

A autoetnografia é analítica quando reflete sobre as ações realizadas. Sua tarefa não é mais apenas registrar, mas conhecer em profundidade a atividade registrada, obter ideias, refletir e criar conhecimento a partir delas.

(...)

A autoetnografia torna-se crítica quando sua tarefa não é apenas questionar as ações realizadas, mas observá-las criticamente, detectar suas limitações, problemas e defeitos tanto técnicas quanto criativas e artisticamente.

(LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 145<sup>35</sup>)

Neste trabalho utilizei os três modos de operação elencados. Algumas vezes, um material gerado através de um modo de operação descritivo serviria como base em um segundo momento para uma análise musical, ou para uma perspectiva crítica quanto à realização de prática artística. No capítulo 4 da tese são discutidos vários tópicos em que podem ser

---

<sup>33</sup> 1) La autoetnografía informa la investigación cuando los datos y textos autoetnográficos son empleados como fuente de información del mismo rango y pertinencia que las lecturas de libros, revistas o información fonográfica o videográfica o los datos obtenidos en entrevistas, encuestas, experimentos, observaciones, grupos de discusión etc. 2) (...) la autoetnografía opera heurísticamente dentro de la investigación cuando es usada para generar ideas en cualquiera de las fases del proceso. Puede ser el detonador de las preguntas de investigación, del criterio para elegir una tarea de investigación o puede determinar la elección de las personas que se van a entrevistar o encuestar, etc.

<sup>34</sup> As explicações destes três modos de operação não são feitas com muito aprofundamento e conteúdo no livro de López-Cano e San Cristóbal, e aqui nesta tese trouxe um pequeno resumo das ideias.

<sup>35</sup> La autoetnografía es descriptiva cuando se limita a relatar lo que se ha hecho o lo que se está haciendo creativamente. En este caso no se realiza ninguna reflexión posterior. No hay análisis ni evaluación, en su lugar aparece simplemente una transmisión directa de los registros, datos y textos autoetnográficos. (...) La autoetnografía es analítica cuando reflexiona sobre las acciones realizadas. Su cometido ya no es sólo registrar, sino conocer a fondo la actividad registrada, obtener ideas, reflexionar, y crear conocimiento a partir de ellas. (...) La autoetnografía se convierte en crítica cuando su cometido no es sólo cuestionar las acciones realizadas, sino observarlas críticamente, detectar sus limitaciones, problemas y defectos tanto en lo técnico como en lo creativo y artístico.

observados estes modos de operação em diferentes proporções. Por exemplo no item 4.4 há ao mesmo tempo uma descrição dos processos de preparação para a performance de diferentes apresentações artísticas realizadas, e há uma análise crítica feita sobre todo o processo técnico-musical e outros fatores, como as estratégias de divulgação e fatores de música e tecnologia. Outro exemplo, no item 4.3.1, ao discorrer sobre o processo de composição e gravação da música Tema pro Guto, a descrição das atividades realizadas é misturada com a análise musical que levou à sua criação, e também ao processo de preparação musical e gravação da mesma. De forma geral, considero que as perspectivas que mais usei nesta tese foram as analítica e crítica, pois os relatos e registros autoetnográficos geralmente foram submetidos a análise e reflexão sobre os mesmos com base nos conceitos encontrados na literatura, e com base nos objetivos da prática artística de elaboração de repertório.

López-Cano e San Cristóbal elencam algumas *tarefas* comumente empregadas em autoetnografias: a memória pessoal, a auto-observação, a autorreflexão, as entrevistas autoetnográficas e análise de artefatos preexistentes. Ao longo da pesquisa, uma série de relatos e dados em diferentes formatos foram coletados: textos e pequenos registros de estudo (tarefas cumpridas), impressões ao ouvir uma música, relatos de ensaios e reflexões com os grupos que toquei no exterior no período de doutorado-sanduíche<sup>36</sup> e demais músicos com os quais toquei e fiz gravações nos últimos anos; relatos de conversas com os orientadores; fichamentos ao ler textos, rascunhos de escrita da tese, dentre outros. Tive a impressão que ao longo dos últimos anos que eu estava de fato *vivendo a pesquisa*, seja pelo estudo quase sempre diário de um instrumento (violão ou guitarra, ocasionalmente outros como contrabaixo, e instrumentos de percussão, principalmente o pandeiro), seja pelo fato de estar sempre refletindo sobre música e os temas aqui debatidos – assistia uma entrevista com um músico, e se em um trecho havia uma citação interessante, eu anotava.

Me lembro de algumas vezes, por exemplo, estar em uma situação de encontro social e ter uma ideia inesperada (*insight*) ou uma ideia simples (mas que valia a pena ser registrada) sobre uma questão musical relacionada à tese, ao ouvir uma música nesta ocasião e perceber como ela estava acontecendo naquele meio, e como eu e os demais ouvintes estávamos interagindo em meio àquela música. Diante de uma situação como essas, algumas vezes eu pegava meu telefone celular, me afastava por alguns momentos das demais pessoas e gravava

---

<sup>36</sup> Alguns desses grupos com os quais toquei no exterior foram os *ensembles* do Brooklyn College (*small ensemble* e *big band*), e o *ensemble* do City College of New York, além de oportunidades ocasionais como o concerto realizado dentro do evento Unit Structures em 2019, com direção musical da fagotista Karen Borca.



um clipe de voz, ou fazia uma anotação escrita para mim mesmo, explicando o que eu estava pensando, e algumas ideias. Em outros momentos de estudos, voltava naquelas ideias para refletir. Situações como essa aconteciam em contextos bem diversos como ensaios, ouvindo alguma música aleatoriamente (sem interesse de pesquisa), em conversas, viagens, cozinhando, assistindo um filme, lendo algum livro, fazendo exercícios físicos. Alguns relatos que elaborei tem caráter bastante pessoal e expressam reflexões inclusive de cunho profissional e emocional – por exemplo uma maneira a qual eu me relaciono com determinada música, e o que ela significa para mim.

Esse constante processo de coleta de dados produz muito material excedente que ao fim se mostra irrelevante para a pesquisa, ou que após análise é refutado, ou que serve apenas para ajudar na memorização de algum conceito, ou é de alguma forma inadequado para ser publicado. Como mostram López-Cano e San Cristóbal (2014, p. 160), nem todos os relatos desenvolvidos no processo de autoetnografia devem ser publicados, mas devem ser produzidos de forma sincera pelo pesquisador, e o ajudam a compreender e desenvolver suas reflexões:

É muito importante nos abrimos e sermos totalmente honestos, não importa que o que saia pareça moral ou politicamente repreensível, o importante é vermos com clareza o que temos por dentro. O documento não precisa ser público, pois é um registro privado do qual sairão ideias, perguntas, tarefas, etc. (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 160<sup>37</sup>)

No decorrer de quase toda a pesquisa passei por ciclos de estudo e prática instrumental. A otimização do processo de registro autoetnográfico foi um elemento importante para a coleta de dados, e a organização do espaço de estudos também. Posso vislumbrar que algumas das atividades que realizei podem ser caracterizadas como exemplos das *tarefas autoetnográficas* de auto-observação mencionadas anteriormente – a auto-observação direta e indireta. Sobre a *auto-observação indireta*, López-Cano e San Cristóbal (2014, p. 152) explicam:

Nesta modalidade é necessário gravar-nos em vídeo ou áudio enquanto realizamos as ações artísticas que são objeto de nosso estudo. Posteriormente analisamos detalhadamente fazendo anotações, fazendo reflexões e problematizando o que é observado.

(...)

---

<sup>37</sup> Es muy importante abrimos a nosotros mismos y ser completamente honestos, no importa que lo que salga nos parezca censurable moral o políticamente, lo importante es ver con claridad lo que tenemos dentro. El documento no tiene que ser público, ya que se trata de un registro privado del cual saldrán ideas, preguntas, tareas, etc.

Por exemplo, uma cantora que tem o hábito de gravar suas sessões de estúdio decide analisar cada uma dessas gravações com mais detalhes. Em vez de apenas ouvi-los para identificar problemas técnicos, ele começa a anotar todos os elementos bons e ruins que detecta, relacionando-os a certos fatores emocionais e corporais que podem influenciar seu desempenho. (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 152<sup>38</sup>)

Assim, uma outra forma muito constante de registro de minha prática foi através de gravação de vídeos tocando. Por diversos ciclos de estudo quando eu ia praticar algo específico eu gravava com o celular ou outra câmera a minha prática (toda a prática, ou um trecho específico), para analisar. Depois, assistia o vídeo e observava criticamente o som, os movimentos, a postura ao tocar, elementos técnicos como digitação usada, o movimento das mãos. Uma maneira prática que usei para gravar os vídeos e organizá-los foi usar o celular e criar uma pasta no sistema Google Fotos, em que cada foto ou vídeo que fazia era automaticamente salvo na nuvem da plataforma, e eu organizei uma pasta “Autoetnografia doutorado”, em que salvei os vídeos e fotos relacionados à pesquisa. Exemplos destes registros e suas análises são mostrados no Capítulo 4, e estão disponíveis na pasta Apêndice desta tese.

Outra tarefa autoetnográfica feita foi um tipo de reflexão “em tempo real”, que parece ser o que López-Cano et. al (2014, p. 152) denomina *auto-observação direta*, dizendo que é uma forma mais complexa de registro. Citando trabalho de outra autora, nomeia algumas estratégias que podem ser usadas:

A auto-observação direta pode ser mais complexa. Como realizar ações artísticas e ao mesmo tempo observá-las analiticamente?

(...)

Por exemplo: interromper uma ação e refletir sobre ela. Também é possível parar abruptamente durante a ação e escrever em um caderno ou em um registro de áudio o que pensamos dela, o que vem à mente, como nos sentimos, como avaliamos o resultado ou método da ação, etc.

(LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 152<sup>39</sup>)

Um elemento de auto-observação usado foi a instalação de um espelho no meu lugar de estudo sempre que possível, que me permite tocar de frente para o mesmo e analisar estes elementos comentados em tempo real. Assim, uma das coisas que trabalhei criticamente ao

---

<sup>38</sup> En esta modalidad es necesario grabarnos en vídeo o áudio mientras realizamos las acciones artísticas objetos de nuestro estudio. Posteriormente las analizamos detalladamente realizando notas, haciendo reflexiones y problematizando lo observado. (...) Por ejemplo, una cantante que tiene la costumbre de grabar sus sesiones de estudio, se decide a analizar con más detalle cada una de estas grabaciones. En lugar de limitarse a escucharlas para identificar los problemas técnicos, comienza a tomar notas de todos los elementos buenos y malos que detecta, poniéndolos en relación con ciertos factores emocionales y corporales que pudieron influir en su desempeño.

<sup>39</sup> La autoobservación directa puede ser más compleja. ¿Cómo realizar acciones artísticas y al mismo tiempo observarlas analíticamente? (...) Por ejemplo: interrumpir una acción y reflexionar sobre ella. También es posible detenerse abruptamente durante la acción y anotar en una libreta o en un registro de audio lo que pensamos de ella, lo que se nos ocurre, cómo nos sentimos, cómo valoramos el resultado o método de la acción, etc.

tocar nos últimos anos foi a postura – posicionar o violão/guitarra na perna direita ou esquerda? Que tipo de apoio de perna ou pé usar? Aonde apoiar o braço? Como posicionar as mãos? Como movimentar os dedos? Todas essas questões são muito caras a violonistas e guitarristas, e são elementos que refleti criticamente sobre minha maneira de tocar<sup>40</sup>. Após esse período fui encontrando soluções diferentes, que variam para cada instrumento que vou tocar (tipo de guitarra e violão, e também de cada repertório). Abaixo uma foto da minha posição de estudo e do espelho posicionado estrategicamente:



**Figura 3: Foto do local de estudos de prática instrumental, em que se pode ver o uso de um espelho, utilizado para auto-observação direta de prática, em tempo real, para avaliar postura, movimentos corporais.**

<sup>40</sup> Uma das experimentações que fiz para a postura ao tocar foi com diferentes apoios de perna, usados para os violões de aço e nylon e guitarras elétricas. Para cada instrumento, acabei encontrando algumas posições ergonomicamente mais confortáveis. Em geral, para os violões me adaptei bem ao apoio de perna dobrável que se prende ao instrumento por uma ventosa. Para o violão de aço de tamanho OM (*orquestra model*), geralmente o apoiava na perna direita, devido ao fato de sentir que ao apoiar na perna esquerda o braço esquerdo ficaria distante do meu centro do corpo, as pernas abertas além do desejável e o corpo com uma rotação lateral não ergonômica, de acordo com minhas impressões - que acredito se relacionem com as proporções do tamanho do meu corpo e os instrumentos. Para o violão de nylon, cheguei a posturas adequadas tanto apoiando-o na perna direita quanto esquerda, dependendo do repertório a ser tocado e outros fatores. Sobre este apoio dobrável registrei e divulguei em um vídeo minhas impressões sobre o mesmo, que pode ser conferido no link a seguir: <https://youtu.be/rCLB4SYo1Xs>; Para as guitarras elétricas, principalmente as com o corpo mais fino, me adaptei para tocar sentado a um tipo de apoio de perna que fica sobre a perna direita, que pode ser visto nos vídeos de gravações mais recentes que realizei, como no trecho em [36:00] da apresentação no Savassi Festival, disponível no link: <https://youtu.be/kwYXH1JtnvI>; Em todo o caso, outras questões de postura importantes que procurei me atentar, e que acredito que ajudaram nas minhas práticas diárias e de performance, foram a manutenção da coluna ereta, apoiada sobre as duas pernas, buscando uma simetria e relaxamento do corpo nos músculos não utilizados, para eficiência energética dos movimentos.

Ao longo da pesquisa fui experimentando diferentes sistemas para organizar meu tempo de estudos de acordo com as tarefas que eu tinha. Desde o projeto inicial da pesquisa, algumas tarefas me pareceram mais relacionadas a um eixo teórico (pesquisa e leitura bibliográfica, fichamentos, assistir vídeos e ouvir músicas, refletir) e outras a um eixo prático (estudar técnica instrumental, performance, improvisação e composição dos arranjos). Uma das técnicas que experimentei desde o início da pesquisa, e que uso até hoje, é a divisão do tempo de estudos, o planejamento (diário ou semanal) do que seria executado, a anotação do que foi executado (com demais anotações analíticas ou não). Ao longo da pesquisa, registrei as tarefas principalmente de duas maneiras - a primeira, mais no início ao meio a pesquisa - em um quadro branco que eu deixava posicionado ao lado da minha mesa de estudos (veja foto a seguir na Figura 4), em conjunto com o aplicativo / software de gerenciamento de tarefas chamado *TickTick*. Em um segundo momento, passei a registrar as tarefas apenas no software. Vejamos a foto do quadro a seguir:

18-24/03	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SAB	DOM
<p>pomos 40 minutos</p> <p>mínimo</p> <p>DOUT. LEITURAS (2) WASO/TABLAS</p> <p>DOUT. REPERTÓRIO (2)</p> <p>10m. LEITURA</p> <p>Téc. violão</p> <p>Téc. guitarra (1)</p> <p>ESCALAS MEN. MEL TOMAS I. MONTANES D. MONTANES</p> <p>Rep. QUATRO NO TÃO V. ROS.</p> <p>OUTROS</p>	<p>20m</p> <p>□</p> <p> </p> <p>D AB</p>	<p>□</p> <p>  G#</p> <p>E Bb</p>	<p>↑</p> <p>□</p> <p>B F</p>	<p>□</p> <p> </p> <p>A Eb</p>	<p> </p> <p> </p> <p>C F#</p>	<p>TESE 3x 25 min</p> <p> </p> <p> </p> <p>G Db</p>	<p>HANDO INSTRUMENTAL</p>

Figura 4: Quadro branco usado para registro de tarefas de estudos de eixo teórico e prático. O quadro acima refere-se à semana dos dias 18-24 de março de 2019.

A Figura 4, do quadro branco, refere-se à semana dos dias 18-24 de março de 2019, em que eu me aproximava de algumas tarefas artísticas relacionadas à pesquisa – Apresentação no Museu Villa-Lobos (25/04/2019) e mais adiante a apresentação de um recital comentado do Ensaio I (06/06/2019). Essas atividades e alguns detalhes do repertório e elementos desenvolvidos são comentados no Capítulo 4. Podemos observar elementos no quadro referentes à maneira de anotação e divisão de tarefas pelos eixos teórico e prático (leituras, repertório, técnica, etc.). Percebe-se a sistematização do estudo de elementos de fundamentos para improvisação e performance (escalas menores melódicas, tons inteiros, diminuta, com duas tonalidades a cada dia).

Ao usar o quadro branco constantemente, percebi algumas coisas que me desagradaram: eu tomava muito do meu tempo e energia apenas para anotar no quadro; se passava-se uma semana, era difícil rever o que tinha estudado na semana anterior – pois a cada semana eu tinha que tirar uma foto do quadro no fim da semana, fazer o *upload* para o Google Fotos e colocar na pasta específica. Percebi que usar apenas o sistema vinculado ao computador era muito mais prático, pois dessa forma eu usava apenas uma interface para fazer todas as tarefas como ler textos, pesquisar, ler e-mails, e inclusive gerenciar o tempo de cada pomodoro (técnica explicada a seguir). As anotações em texto também podiam ser facilmente transportadas entre aplicativos e editores de texto para rascunho de ideias e escrita da tese.

Nos primeiros anos da pesquisa dividi as anotações das tarefas no *TickTick* em eixo teórico e prático, em categorias diferentes - isso me permitiu ter uma noção quantitativa de algumas épocas em que eu estava praticando mais o instrumento, ou lendo mais por exemplo, pois havia uma contabilização de horas praticadas/estudadas ou tarefas cumpridas em cada eixo. Ao mesmo tempo, fui percebendo que o simples fato de ter uma divisão estrita dessas categorias nas anotações me mantinha distante da outra – eu tinha uma lista de tarefas relacionadas ao eixo teórico e outra relacionada ao prático. Foi nítido perceber nos dados em que eu ficava meses muito dedicado ao eixo prático, e em outra época, meses dedicado ao eixo teórico apenas (sem tocar). É claro que isso pode ter vários fatores relacionados, mas acredito que a maneira de registrar e organizar os estudos em uma lista unificada, a partir do meio da pesquisa, ajudou neste sentido de equilibrar mais o estudo dos dois eixos.

Outro elemento usado foi a divisão do tempo de estudos usando a técnica *pomodoro*<sup>41</sup>, em que as tarefas de estudo são divididas em espaços de tempo determinado, seguidos de

---

<sup>41</sup> O uso desta técnica pomodoro parece já ser amplamente usada em diversas atividades de estudo e profissionais. Informalmente ao longo da pesquisa, ouvi comentários de músicos que usam técnicas semelhantes de estudo, de

pequenas pausas. Neste período, eu estava usando os intervalos de tempo de cada *pomodoro* em 40 minutos, seguidos de 5 minutos de pausas. Ao longo da pesquisa, experimentei com outras durações, como 25 e 30 minutos. Em geral, percebi que para as práticas instrumentais, fazer um estudo em 25 ou 30 minutos (técnica, repertório) para mim é um tempo curto (ao menos o aquecimento e técnica inicial), e muitas vezes tinha que interromper o fluxo de estudo, se fosse seguir apenas 25 minutos. Para as tarefas do eixo teórico como leituras, fichamentos e escrita, percebi que para mim o tempo de 25 minutos a cada pomodoro é uma boa estratégia, em que eu consigo me manter produtivo e concentrado. A seguir algumas anotações de registros de estudos:

“2020 04 27:

Iznaola vlao

Intessante, no aquecimento de mão direita percebi que ao tocar tremolo ami em grupos de quatro notas eu tenho tendencia de repetir o m, fazendo amim, amim; fiquei treinando lento com o metronomo (50 bpm) fazer ami, mas grupos de 4 notas, o que resulta em uma acentuação em cada tempo a cada grupo de 4 notas, ficando Ami aMi amI ami Ami aMi amI (padrão)...

(...)

2020 01 23:

1hr guitarra tecnica e playalongs

arpejos 3 cordas superiores, pentatônicas sobrepostas  
arpejos sweep 3 cordas fund 5 fund oitv acima (arpejos bobos para efeito gambale)  
pensei em usar mais ligados no fraseado”

(Anotações de diário de prática artística, na data citada)

---

divisão de tempo de estudos, muitas vezes não seguindo estritamente a divisão do pomodoro, mas dividindo as tarefas de estudo em tempo determinado para cada tarefa, por exemplo, x minutos de aquecimento e técnica, y minutos para estudo de repertório, etc. Parece que o uso da técnica pomodoro especificamente na música ainda não tem sido muito discutida nas publicações acadêmicas brasileiras. Em uma publicação recente (RAY; ZANINI; AGUIAR, 2020), Diogo Santiago e Sonia Ray mostram como o uso da técnica pomodoro pode ser aplicada ao estudo de performance musical no estudo do contrabaixo acústico, oferecendo um panorama geral do funcionamento da técnica, e mostrando exemplos de sua aplicação por Santiago. Em geral, a maneira de usar a técnica tem ressonância com a forma que adotei nesta tese, o estudo consistindo em planejamento, execução e autoavaliação do mesmo, divisão do tempo em pomodoros, não interrupção do estudo durante o pomodoro e outros detalhes metodológicos.

\*\*2020 08 29\*\*

1p vlao, ponteio mel e baixo

valsa venezuelana

2p vlao

arranjos solo, estudando:

Ponteio

Estamos aí

2p

-criticas à teoria Almén

\*\*2020 08 28\*\*

2p

criticas à teoria Almén

-correr

-criticas à teoria Almén

\*\*2020 08 27\*\*

1 ou 2 p

-lig Cliff

-fazer formulário Ensaio II

2p

Voltando p casa ISRC, tratore

-li conto A terceira margem do Rio, de Guimarães Rosa

Me pareceu uma narrativa irônica, porque havia uma ordem inicial apresentada brevemente, e o pai ao sair de casa viola a ordem, trazendo uma transgressão que impõe uma nova ordem, não é compreendida pelos parentes próximos e pela população, e nem pelo filho, narrador. Ao final do conto, a narrativa deixa a entender que os acontecimentos podem ser interpretados de maneira metafórica, talvez a ida do pai sendo a morte; e o filho sendo chamado para o pai ao final, relutando em se entregar para a morte também.

**Figura 5: Registro de estudos dos dias 27-29/08/2020. Tarefas diárias de estudo e anotações de leitura de uma obra literária em 27/08/2020, para ajudar o entendimento e aplicação do estudo da teoria da narratividade musical de Byron Almén, e tentar identificar o arquétipo narrativo da obra**

Como podemos ver, os registros de quanto tempo de estudos e quantos pomodoros feitos a cada dia são bem variáveis ao longo da pesquisa. Em muitos dias eu registrava tudo detalhadamente, e em outros registrava pouco – ou por não ter efetivamente feito uma tarefa, ou por fazê-la e esquecer ou não querer registrar. Em muitas delas, escrevia com gírias, abreviações (vlao = violão) e com sinais que ajudavam a organização (pontuações, linhas) – o que mostra que a finalidade desse registro era não para uma escrita definitiva, mas um rascunho.

Ao longo do processo de registro, optei por manter o formato de anotações em rascunhos, como mostrado na anotação anterior do dia “2020 04 27” e Figura 5, sem fazer revisões de ortografia e escrita, tanto nos registros realizados ao longo da pesquisa, quanto para os registros mostrados em definitivo nessa tese – e isso se deve a algumas razões. O primeiro conjunto de razões desta escrita é para manter a eficiência da mesma, e a segunda para manter o registro do processo fiel ao que realmente ocorreu.

Uma das razões é que reparei que no cotidiano da pesquisa escrever tudo detalhadamente e sem erros tomava muito tempo e energia – e em vez de praticar o instrumento ou trabalhar em leituras ou escrita da tese, eu por vezes tive a impressão que o registro estava tomando tempo demais, além do necessário para a produção de material de autoanálise. Sendo assim, o uso de abreviações, de uma escrita com ortografia menos complexa (às vezes sem acentos), o uso de modelos para anotações repetidas a cada dia, mas apresentados de uma forma ainda inteligível, garantiu uma melhor eficiência dos registros. Um detalhe a ser comentado sobre esses registros é que algumas anotações misturam termos em português e o inglês, prática que adotei, talvez pela leitura de diversos materiais e contato com o idioma inglês ao longo da pesquisa.

Outra razão dessa maneira de registrar prezando pela eficiência, e de apresentar os registros na tese sem editá-los, está mais ligada à preservação do próprio processo de registro, e dos registros originais. Essa maneira de escrever garantiu que a escrita ocorresse em tempo real, preservando fluxo de ideias no material. Uma possibilidade seria, para os registros apresentados na tese, fazer uma revisão ortográfica e de diagramação, deixar tudo visualmente atrativo. Mas isso não mostraria o que de fato ocorreu e como se deu o processo de registro, que faz parte do processo de estudos e da metodologia autoetnografia adotada. Pela mesma razão, ao longo da tese mostro vídeos de prática musical, ensaios e gravações em que a execução não representa uma gravação ou performance definitiva (algumas contém erros de execução), mas são estágios do decorrer do desenvolvimento dos estudos. Esse material intermediário registrado e apresentado serve para a minha autoanálise (do autor da tese) e análise do leitor, deixando claro que o processo de produção artística passa por etapas graduais até se chegar um resultado final.

Podemos observar, por exemplo que as Figura 100 e Figura 101, na página 289 abaixo, apresentados no item 4.4.2 - Apresentação no Museu Villa Lobos, Série Quintas Concertantes (2019) mostram registros de estudos de dois dias (18/04/2019 e 26/03/2019). Estes registros, apesar de terem conteúdos diferentes, seguiram um mesmo modelo de anotação e de similaridade de conteúdos praticados. Ambas as práticas começam com Aquecimento, e depois passam ao registro de tempo, com 25m ou 40m para cada tópico foi estudado, até a marcação “---FIM--- “. Após essa marcação tudo o que se posicionava na nota abaixo do --FIM-- não era contabilizado e não foi praticado no dia. Ao final do registro, o tempo total dos pomodoros (de 25 ou 40m) do início ao --FIM-- era somado e registrado no título do evento de cada dia. Manter este padrão de anotação permitiu a eficiência, a comparação entre os dias, e ao mesmo a



contabilização do tempo de horas no período de estudo para a preparação para a apresentação no Museu Villa-Lobos, como comentado no item 4.4.2.

Ao longo da pesquisa fui percebendo que as anotações de registro foram servindo principalmente para organização do tempo de estudos e me manter concentrado em assuntos por ciclos determinados (como exemplo a leitura de um artigo, estudo de um tópico musical) e não para reflexões elaboradas. Quando eu tinha alguma ideia mais elaborada para desenvolver, ou exemplos musicais que eu sabia que poderiam fazer parte do trabalho da tese, eu escrevia em um editor de texto (*Microsoft Word*), e em geral são as ideias apresentadas ao longo da tese. Assim, alguns exemplos de ideias de planejamento de estudos de uma semana, dividindo-as em tarefas do eixo teórico e prática (assim como eu fazia no quadro), e um tópico de estudos específico pode ser vistos na Figura 6, a seguir:

**\*\*2020 08 25\*\***

Seg a sexta

6 pomos leitura e escrita. (meta seria 8, mas para começar realista, vou tentar cumprir no mínimo 6 hoje)

2 pomos ou 1 hr gtr ou vlao

2p análise almen mahler 1-1

1p tec vlao

MD ponteio edu lobo

ME escala dom dim, pensando bx corda A e E (visualizar começando escala na corda D)

-gravei violoes música Tiago, enviei

-performus 2020

detalhes: frase Voo Rasante Gm

Lamentos do Morro: frase final, secao improvisada

**Figura 6: Registro de estudos do dia 25/08/2020, exemplo de planejamento de semana de estudos e algumas tarefas diárias executadas.**

De maneira geral, essas foram algumas das tarefas gerais que realizei mais vinculadas à prática instrumental e leituras durante toda a pesquisa. No Capítulo 4 desta tese, mostrarei mais alguns dos ciclos de estudos e elementos concretos de preparação de repertório para performance, composição e improvisação, e análise musical, dentro do que poderia ser chamado

de uma tarefa de *autorreflexão*, nos termos de López-Cano e San Cristóbal (2014, p. 159). Os mecanismos de registro expostos acima ajudaram na auto-observação como tarefa autoetnográfica.

## 1.2.2 Transcrições, metodologias de análise e criação

### 1.1.1.1 A prática de transcrições neste trabalho

Uma das tarefas do eixo prático desta pesquisa consistiu em transcrever improvisações e trechos de arranjos de guitarristas. Essa prática tornou-se necessária por alguns motivos: primeiramente, o repertório estudado está basicamente registrado em gravações, e não em partituras. Alguns intérpretes como Joe Pass e Jonathan Kreisberg possuem *songbooks* lançados, mas muitos intérpretes e obras de interesse não possuem; e de qualquer maneira se faz necessário checar as transcrições para ver se estão precisas. A transcrição de *My Favorite Things* no *songbook* de Kreisberg (2017), por exemplo, possui alguns equívocos, principalmente na cifragem de acordes. Entretanto, checar a minha transcrição desta peça com o *songbook* me fez perceber um equívoco que eu tinha cometido ao transcrever, e comentarei mais adiante.

Outro motivo para realizar transcrições é pelo fato de passar por este processo é importante para aprender a tocar de maneira idiomática em relação ao gênero musical em questão. Conforme venho observando ao longo de minhas pesquisas (GONÇALVES, 2017, 2018a), a música popular improvisada reúne um conjunto de gêneros musicais em que tradicionalmente se aprende *imitando*, transcrevendo gravações de determinado gênero que se quer aprender. Sendo assim, se eu como pesquisador pretendo entender, analisar, e aprender a tocar este gênero e desenvolver meu estilo, faz parte da pesquisa realizar transcrições de intérpretes que tocam guitarra solo, improvisos e arranjos. Alguns dos intérpretes escutados, trechos transcritos e análises serão mostrados nos Capítulos 3 e 4 desta tese.

A musicologia vem trazendo importantes avanços que podem contribuir para a conceituação o estudo de improvisação em música popular, como a noção de música como performance e processo, e não como texto, como argumentado por Nicholas Cook (2006, 2007), e a ideia de música como processo que só se realiza na performance (*musicizing*) de Christopher Small (1998a). Recentemente, algumas discussões vêm tomando espaço na musicologia

brasileira a partir do estudo de um campo denominado musicologia audiotátil. Este campo procura formar um corpo epistemológico para tratar justamente das particularidades dos repertórios de música popular desenvolvidos no século XX em diante possibilitados pelo registro das gravações de áudio e vídeo. Um dos autores base dessa discussão é Vincenzo Caporaletti. O autor explica em uma entrevista, no trecho mostrado a seguir, o conceito de codificação *neaurática*, presente em sua teoria. E argumenta como possibilidade de gravação de sons transformou a maneira de ouvirmos a música, e de pensarmos em música, maneira de agir e de produzirmos música:

(...) a humanidade passou por uma transformação psico-antropológica radical quando percebeu que o som, e também a ação, com o cinema, podiam ser registrados. Eu chamo de "codificação neo-aurática" o processo que envolve essas dinâmicas cognitivas. Por exemplo, Mozart não sabia que o som podia ser registrado, assim como aqueles que ao longo dos séculos contribuíram para vivificar e forjar as várias tradições étnicas. Louis Armstrong ou Jimi Hendrix, por outro lado, sim. Esse fato tem relevância capital no que diz respeito às formas de pensar, criar e avaliar a música e a identidade sócio-antropológica dos músicos" (CAPORALETTI, 2016, tradução de Luiz Lima).

A teoria da música audiotátil argumenta que as músicas audiotáteis foram construídas em paralelo à evolução dos meios de gravação, e evoluíram sua linguagem, "criaram sua aura" ao longo deste percurso dos séculos XX e XXI. O termo neaurático faz oposição à perda de aura pela reprodutibilidade técnica, de Walter Benjamin:

As músicas audiotáteis, que compreendem os repertórios do jazz, do rock, do pop, da *world music* contemporânea e de suas interseções com outros sistemas semióticos, foram permeados, ao contrário, em sua conceptualização musical mesma e em seu desenvolvimento formal, pela influência do *medium* da gravação fonográfica. O complexo teórico e a modalidade cognitiva derivada destas dinâmicas se vê reconduzida por este autor à noção de codificação neaurática (CNA), em um sentido oposto à concepção da perda da aura da obra de arte na era da reprodução técnica, como teorizou Walter Benjamin em 1936. (CAPORALETTI, 2018)

Essa noção da música audiotátil, na qual a música popular improvisada se insere, parece importante ao colocar o foco das discussões e análises nas gravações e não no texto (partitura). A teoria da narratividade musical de Byron Almén, por exemplo, utilizada como uma das bases para as análises musicais nesta tese, utiliza como fonte de análise as partituras de repertório

principalmente do século XIX. A teoria, ao analisar narrativamente as peças, não faz menção a gravações e a performances específicas, aspectos de interpretação, e muito das análises é baseado naquilo que a partitura indica mais claramente – as noções espaciais de motivos, altura, duração – e menos de timbres e texturas. Alguns trabalhos já publicados, em menor proporção em relação ao corpo de literatura do tema, e comentados ao longo da tese, usam a teoria de Almén usando transcrições e outros métodos (análise de gravações) como suporte para análises narrativas.

Como argumentam alguns autores, escrever música em uma partitura pode servir a propósitos distintos. Uma distinção inicial proposta por Charles Seeger (1958) é que a escrita pode ser prescritiva ou descritiva<sup>42</sup>. Em termos gerais, a escrita descritiva, como o nome sugere, seria a que tenta representar na partitura fielmente um som musical (como uma gravação, ou som ouvido ao vivo). A escrita prescritiva poderia ser, por exemplo, uma partitura de uma composição, em que um compositor pretende que um intérprete toque sua música – colocando na pauta os símbolos musicais para que o músico seja capaz de produzir o som desejado.

Em trabalhos mais recentes, como de René Rush, Keith Salley e Chris Stover (2016), vemos que há a problematização desta distinção inicial, introduzindo o termo *ascriptive* (possível sentido de atribuição). Estes autores argumentam que a prática de transcrições no jazz pode ser tanto prescritiva quanto descritiva, e que a transcrição pode ser feita de maneira diferente dependendo do objetivo que se quer alcançar e daquilo que uma análise musical quer evidenciar, por exemplo (neste sentido, seria *ascriptive*); e que a transcrição é sempre uma interpretação daquilo que se ouve.

As transcrições de jazz são variavelmente descritivas e prescritivas, mas também refletem as tendências descritivas e atributivas [*ascriptive*] de seus transcritores, as necessidades estratégicas do analista e as afirmações que estão sendo feitas. A maneira como uma transcrição é apresentada visualmente tem tudo a ver com seu público-alvo: se pontos analíticos específicos estão sendo enfatizados, se a recriação precisa é um objetivo pretendido e assim por diante.  
(RUSCH; SALLEY; STOVER, 2016, p. 4<sup>43</sup>)

---

<sup>42</sup> Esta distinção e maneira de pensar parece ter sido iniciada por Charles Seeger (1958) e também é usada por autores mais atuais, como René Rush, Keith Salley e Chris Stover (2016).

<sup>43</sup> Jazz transcriptions are variably descriptive and prescriptive, but they also reflect the descriptive and ascriptive tendencies of their transcribers, the strategic needs of the analyst, and the claims that are being made. The way a transcription is presented visually has everything to do with its intended audience: whether particular analytical points are being emphasized, whether accurate re-creation is an intended goal, and so on.

Desta forma, a transcrição em um trabalho pode servir a seu propósito de análise musical. Refletindo sobre o assunto, é possível concluir que se em uma transcrição anota-se tudo, pode-se perder o foco do trabalho; uma partitura mais sintética e selecionada vai direto ao ponto do argumento do analista. Sabemos que as transcrições musicais são usadas em diversos tipos de trabalhos acadêmicos. Nesta tese, a prática de realizar transcrições tem dois propósitos gerais – possibilitar que eu aprendesse vocabulário do gênero musical, e para servir de base analítica para os estudos da tese.

Sendo assim, em muitas das transcrições realizadas e apresentadas na tese não me preocupei em fazer uma anotação descritiva no sentido estrito e minuciosa com a simbologia tradicional. Vislumbrei que anotar todos os detalhes possíveis de interpretação em todas as partituras (como dinâmicas empregadas, uso ou não de ligados, variações de tempo) tomaria bastante tempo e não seria a forma mais clara de demonstrar meus argumentos. Em vez disso, optei por colocar diferentes indicações nas partituras e exemplos trazidos ao longo do texto, de acordo com aquilo que eu queria evidenciar com cada análise ou estudo.

Neste sentido, nos exemplos que mostro ao longo do texto para as interpretações de Jonathan Kreisberg, no item 3.1, em *My Favorite Things* dei especial atenção nas transcrições em demonstrar as diferenças entre os conjuntos de isotopias 1 e 2, mostrando com hastes superiores e inferiores o que eu queria evidenciar. Ao redigir sobre *Caravan*, utilizei a tablatura em conjunto com a partitura para evidenciar aspectos da digitação utilizados pelo músico. Em outra parte do texto, no item 4.3.1 ao relatar a composição *Tema pro Guto*, utilizei uma partitura descritiva mais detalhada, também com auxílio da tablatura, e evidenciando aspectos de interpretação como ligados, digitação de mãos direita e esquerda, investigação de diferentes possibilidades de tocar determinados trechos da peça. Outros recursos foram utilizados como apoio para as análises – as formas de onda com o software Transcribe, as análises de fonogramas com o Izotope RX8, e as próprias observações feitas em formas de texto e audiovisuais (registros de vídeos de estudos e análises de performances). Sendo assim, as partituras foram mais um recurso de análise, em meio a outros também relevantes.

A seguir alguns outros propósitos mais específicos e complementares das transcrições realizadas:

- Transcrição de pequenos trechos para exemplificar o uso de padrões melódicos recorrentes de músicos estudados (e desta forma, formular hipóteses analíticas, como generalização de estilo pessoal do músico estudado);

- Transcrição de trechos para auxiliar no registro de passagens peculiares;
- Transcrição de trechos para auxiliar na memorização de passagens peculiares (sem muita atenção às técnicas e digitações empregadas);
- Transcrição detalhada de trechos, tentando entender (ou supor) os mecanismos técnicos empregados nos solos transcritos dos músicos;
- Transcrição de trechos ou peças completas, para mostrar em mais detalhes aspectos analíticos a serem discutidos textualmente.
- Transcrição de trechos ou peças completas, sem anotação em partitura – mas aprendidas no instrumento, com a finalidade de aprender vocabulário musical e mecanismos técnicos (por exemplo as peças *Gardens* e *40's* de Julian Lage, que toquei apresentações artísticas relatadas ao longo da pesquisa).

#### 1.1.1.2 Metodologias de análise / procedimentos de criação: procedimentos de manipulação melódica

Muitos dos conceitos que usei na tese para análise de improvisação, para a elaboração de arranjos e para minha prática instrumental foram revisados e os expus mais detalhadamente em trabalhos anteriores, mostrando exemplos de análises (GONÇALVES, 2017). Assim, denominei como *procedimentos de manipulação melódica* os recursos de: desenvolvimento de motivos, tematismo, improvisação formulaica e livre tematismo – que uso neste trabalho como raciocínios para análise musical e criação dos arranjos. Para um entendimento mais detalhado dos conceitos é pertinente consultar esta publicação (GONÇALVES, 2017), mas coloco aqui sinteticamente os conceitos mencionados, da maneira que os entendo atualmente, e no sentido que os uso nesta tese:

**Tematismo:** Grau de semelhança ou continuidade de ideias entre os elementos da seção de improvisos com o tema na macroforma típica (tema-improvisos-tema). Se há uma relação identificável ou de continuidade de ideias, ou de improvisação com elementos do tema na seção de improvisos, pode-se considerar que há um elemento de tematismo na improvisação. O vibrafonista Gary Burton (2011) chama a atenção para o fato de que em geral a seu ver, a seção de improvisação deve se relacionar e manter o mesmo “clima” (*mood*), tipo de fraseado e demais elementos musicais do tema inicial – pelo menos este é um tipo de performance que ele considera mais coerente e que valoriza a ideia da música como um todo. Podemos considerar

que este tipo de pensamento de Burton se relaciona com a ideia de tematismo. Um exemplo de improviso que considero que possui elementos de tematismo é o do saxofonista John Coltrane em sua música *Equinox*<sup>44</sup>.

**Desenvolvimento de motivos:** Quando em uma improvisação um discurso melódico apresenta um motivo e variações deste motivo no decorrer do discurso. Pode ocorrer por poucos ou muitos compassos, ou até por quase toda uma improvisação, como mostrou Gunther Shuller ao analisar uma gravação da música *Blue 7*, do saxofonista Sonny Rollins (1958). Ao analisar o conceito, argumentei que existe para o intérprete que toca usando este conceito uma dicotomia (que se aplica à improvisação em geral) que chamei de *inventividade versus coerência*, e que poderia ser chamado também de *variabilidade versus coerência*: a partir de um motivo inicial, os motivos ou frases seguintes podem ser mais ou menos semelhantes em relação ao primeiro; quanto mais semelhantes, mais reconhecíveis como um material derivado pelo ouvinte; entretanto o excesso de semelhança ou excesso de variabilidade pode transformar o discurso em algo peculiar – potencialmente monótono ou repetitivo (no caso de repetição literal) ou sem continuidade de ideias (ou *anti-narrativo* nos termos de Michael Klein, comentados na revisão sobre narratividade) se a cada elemento tocado não houver relação nenhuma reconhecível com o elemento anterior.

**Improvisação formulaica:** Ocorre quando o intérprete utiliza de soluções melódicas genéricas pré-estabelecidas e estudadas e que fazem parte do seu vocabulário musical em determinadas situações, geralmente harmônicas – comumente chamados de *licks*. Por exemplo, alguns estudiosos argumentam que muito do fraseado de Charlie Parker, um dos principais criadores e expoentes do bebop, é formulaico, por possuir muitas semelhanças ao serem analisados diversos improvisos, que possuem as mesmas características (MARTIN, 1996). Me parece que Jonathan Kreisberg é um intérprete que também possui vários elementos formulaicos desenvolvidos, como o uso de modelos de arpejos, escala bebop, escala alterada e outros elementos que mostrei em trabalhos anteriores (GONÇALVES, 2016).

**Livre tematismo:** Conceito desenvolvido pelo violonista Gabriel Santiago em sua dissertação de mestrado (2006) que em linhas gerais enuncia que pode ser construído um tematismo e continuidade de ideias internamente em um improviso, e que não precisa estar estritamente ligado ao tema da macroforma típica. Parece-me que esse conceito tem potencial

---

<sup>44</sup> A música foi lançada em um álbum em 1964 pela gravadora Atlantic Records, e pode ser ouvida no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=9Zyr0IDaRXQ>. Percebemos como Coltrane enfatiza os motivos e notas características do tema no seu improviso – e também como demais músicos continuam mantendo o clima da música pela permanência do mesmo tipo de acompanhamento, com algumas variações.

narrativo interessante, tanto para análise musical quanto para criação. Se considerarmos que muitas improvisações são tratadas realmente como seções musicais à parte, com improvisos que possuem alto contraste com o tema, mas ainda ocorrem procedimentos que evidenciam unidade e coerência internamente na seção, pode ser caracterizado um livre tematismo na seção de improvisação.

### 1.1.1.3 Uso do termo e conceito escala bebop

Um dos conceitos utilizados para análise e criação musical ao longo do trabalho é o de escala bebop. De acordo com David Baker, educador musical americano, o conceito de escala bebop surgiu paulatinamente na linguagem do jazz a partir da década de 1940, tendo como Charlie Parker e Dizzy Gillespie alguns dos principais intérpretes que contribuíram para a incorporação de alguns elementos no fraseado de improvisação. O autor argumenta que, analisando improvisações desde a década de 1920 no jazz (de intérpretes como Louis Armstrong e Lester Young) ao longo das décadas seguintes, percebe-se primeiramente o uso de arpejos, com o aumento do uso de escalas, aos poucos a introdução de cromatismos nas escalas (de maneira não sistemática), e por fim uma maneira mais organizada e recorrente uso de cromatismos adicionados às escalas (Parker e Gillespie), que acabariam por configurar o que hoje se identifica como escalas bebop. O autor afirma que, de maneira simplificada, se compararmos o uso de uma escala mixolídia com o uso da escala bebop sobre um acorde dominante, a segunda “soa melhor” ou “encaixa melhor” (*make out right* é o termo usado), e acabou sendo incorporada de maneira definitiva à linguagem de jazz desde então.

Outro autor de referência em relação ao conceito de escala bebop é Barry Harris. Músico e educador com longa carreira, conhecido por realizar workshops em que ensinava conceitos de improvisação e linguagem jazzística<sup>45</sup>. Alguns músicos publicaram materiais com base em seus ensinamentos, como Fiona Bicket (2001) e Alan Kingstone (2006). No livro de Fiona Becket, que explica os conceitos de escala bebop baseado nos ensinamentos de Barry Harris, o mesmo termo (*make out right*) e algumas explicações são semelhantes às de David Baker:

Em muitas frases de jazz, você deve ter notado a importância de um semitom adicionado para permitir que uma linha de oito notas "encaixe bem" ritmicamente em um tempo 4/4. Em outras palavras, com uma ou duas notas cromáticas adicionadas,

---

<sup>45</sup> No website de Harris, é possível ver alguns de seus materiais publicados, inclusive uma série de DVDs em quatro volumes intitulados *The Barry Harris Workshop*.



uma escala descendente tocada em colcheias; começando em qualquer grau da escala chegará ao primeiro grau da escala no tempo. (BICKET, 2001, p. 5<sup>46</sup>)

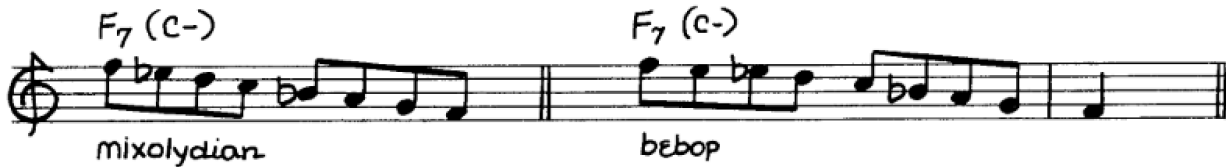


Figura 7: Exemplo mostrado por David Baker (1988, p. 1) em seu livro, ao explicar o uso da escala bebop sobre o modo mixolídio.

David Baker argumenta que o uso da escala bebop faz sentido por algumas razões, entre elas, “1) o fato de que na segunda escala todas as notas pertencentes ao acorde recaem sobre os tempos fortes e 2) Em cada compasso sucessivo a tônica da escala recai sobre o tempo 1 e a quinta recai sobre o tempo 3” (BAKER, 1988, p. 1). Nas escalas mixolídias adiciona-se uma nota cromática entre a fundamental e a sétima menor da escala, para se obter a escala bebop. Segundo o autor, para o acorde de II grau que comporia a progressão comum II V I, pode-se usar a mesma escala do acorde dominante correspondente (usar a escala F7 bebop sobre os dois acordes Cm7 F7, por exemplo).

De acordo com Baker, para os acordes do tipo maior, o cromatismo é adicionado entre a quinta nota e sexta da escala, como mostrado nos exemplos a seguir da Figura 8. De acordo com o conceito exposto no livro de Fiona Bicket, tanto para as passagens escalares (*scale runs*) maiores e menores a nota de passagem cromática é adicionada entre a quinta e a sexta notas da escala: “Para as passagens de escala maior e menor, o princípio é semelhante, exceto que a primeiro semitom adicionado ocorre entre o sexto e o quinto graus da escala, em vez do oitavo e sétimo.<sup>47</sup>” (BICKET, 2001, p. 6).

<sup>46</sup> In many jazz lines, you may have noticed the importance of an added half-step to allow an eighth note line to “come out right” rhythmically in 4/4 time. In other words, with an added chromatic note or two, a descending scale played in eighth notes; beginning on any degree of the scale will arrive at the first degree of the scale on the beat.

<sup>47</sup> For major and minor scale runs, the principle is similar, except the first added half-step occurs between the sixth and fifth degrees of the scale, instead of the eighth and seventh.

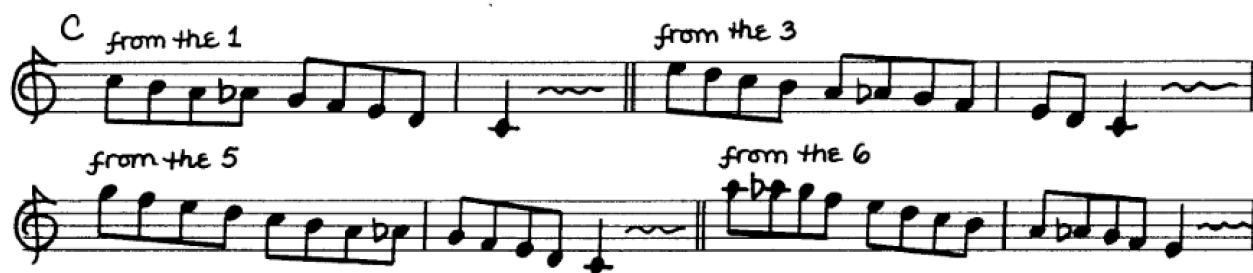


Figura 8: Exemplo mostrado por David Baker (1988, p. 13) em seu livro, ao explicar o uso da escala bebop sobre acordes maiores.

Nos materiais referidos, (BAKER, 1988) e (BICKET, 2001), há outros exemplos de aplicação do conceito, e uma elaboração mais detalhada do mesmo. Ao longo deste trabalho, utilizo o termo escala bebop geralmente para me referir a este esquema de passagens cromáticas acrescentadas às escalas de acordes para que evidenciem a harmonia, um fraseado que preza pela priorização harmônica, no sentido de Martin Norgaard (2011). Nas transcrições que realizei na tese pude perceber vários exemplos de uso de passagens cromáticas que remetem a esta lógica, utilizados por Jonathan Kreisberg e Julian Lage, como será mostrado ao longo do texto.

Além de usar este conceito para explicar as análises musicais, também incorporei a prática dessas escalas na minha rotina de estudos. A sonoridade destas escalas me agradou e acredito que realmente fazem evidenciar a relação acorde e escala de maneira positiva. No Capítulo 4 desta tese, ESTUDOS DE TÉCNICA E IMPROVISACÃO, ARRANJOS, GRAVAÇÕES E APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS, comentarei algumas práticas dessa escala e seu emprego em composições e arranjos neste trabalho, por exemplo nas músicas *Tema pro Guto* e no solo que elaborei para *My Favorite Things*. No tópico 4.3.4, Estudo narrativo sobre *Blue in Green* relato que pratiquei estas escalas sobre esse *standard*, peça que considero particularmente adequada para este estudo, com algumas adaptações sobre a maneira exposta por Baker<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Ao longo dos meus estudos tive contato com o conceito de escala bebop por diferentes fontes, mas pessoalmente aprendi este conceito há alguns anos com um professor de música (o guitarrista português Mário Delgado) que à época, argumentou pelo uso de escalas bebop adaptadas para cada acorde e modo de escala – pensando no design das escalas por exemplo para os modos menores dórico, eólio, dominante mixolídio, dominantes alterados, maior, etc. e não pensando em acordes agrupados, como propõe Baker. Desta forma, cada modo ou categoria de acorde teria sua própria escala bebop. Para os acordes maiores do modo jônio ou lídio, por exemplo, o cromatismo adicionado é entre a quinta e sexta notas da escala, mas uma escala terá a quarta justa e outra a quarta aumentada na configuração. Para algumas situações de escalas podem surgir casos específicos em que pode haver dúvidas em que grau da escala adicionar os cromatismos; nestes casos, usa-se o princípio de manter nos tempos fortes as notas que evidenciem a harmonia em questão, e nos contratempos as demais notas pertencentes à escala, ou notas

## 2 *STORYTELLING* E NARRATIVIDADE MUSICAL

### 2.1 *Storytelling*

#### 2.1.1 Reflexões iniciais quanto à relação entre *Storytelling* e Narratividade

No livro *Handbook of Narratology* (HÜHN *et al.*, 2010), alguns autores traçam um panorama histórico e falam do uso de narratividade e estudo de narrativa em diversos campos do conhecimento, em áreas como Medicina, Literatura, e Direito. A autora Marie-Laure Ryan comenta sobre a narratividade na Música, em que para os estudos da Musicologia, a alegada narratividade viria da estrutura presente nas músicas:

Enquanto isso, do ponto de vista do musicólogo que usa modelos narratológicos para analisar composições particulares, a alegada narratividade da música é produto de uma metáfora baseada em uma analogia estrutural. A música e as histórias baseadas na linguagem apresentam padrões formais semelhantes, mas esses padrões são preenchidos com uma substância muito diferente: som intrinsecamente sem sentido no caso de música (embora, é claro, o arranjo musical crie seu próprio tipo de significado), conteúdo semântico concreto no caso de histórias baseadas na linguagem. (Marie-Laure Ryan apud HÜHN *et al.*, 2010, p. 265<sup>49</sup>)

Enquanto alguns autores como Jean-Jacques Nattiez (1990) argumentam que não faz muito sentido se falar em narratividade em música, outros consideram a ideia interessante e produtiva, e isso configura um dos pontos de debate epistemológico do campo:

No entanto, existem teóricos, como Jean-Jacques Nattiez, que afirmam que a narratividade só pode ser associada a textos verbais e visuais, e eles duvidam da mera possibilidade de narratividade musical. No entanto, eu afirmo que a música pode de fato ser narrativa, e que o estudo da narratividade musical pode ser muito produtivo. Além disso, afirmo que a música contemporânea também pode ser narrativa. (MEELBERG, 2006, p 249<sup>50</sup>)

---

cromáticas. Mantive esta prática que aprendi, por gostar da sonoridade, principalmente em músicas com andamento lento.

<sup>49</sup> Meanwhile, from the point of view of the musicologist who uses narratological models to analyze particular compositions, the alleged narrativity of music is the product of a metaphor based on a structural analogy. Music and language-based stories present similar formal patterns, but these patterns are filled with vastly different substance: intrinsically meaningless sound in the case of music (though of course musical arrangement creates its own type of meaning), concrete semantic content in the case of language-based stories.

<sup>50</sup> Yet, there are theorists, such as Jean-Jacques Nattiez, who claim that narrativity can only be associated with verbal and visual texts, and they doubt the mere possibility of musical narrativity. However, I contend that music

A tese de Sven Bjerstedt (2014) discute o tema da narratividade com foco maior em um nível teórico e não analisa exemplos musicais específicos e concretos (nem áudio nem através de partituras), mas revisa diversos autores e conceitos pertinentes ao tema *storytelling* e narratividade em sua tese. O autor chega resumidamente a algumas conclusões: “‘Metaforicamente falando’, a música pode ser narrativa, ‘estritamente falando’, ela não o pode ser.” (BJERSTEDT, 2014, p. 93<sup>51</sup>). O autor mostra como como a visão de *storytelling* e narratividade na música é de maneira geral trazida da própria noção da comunicação através da fala ou escrita – e academicamente é trazido para a música pelas teorias de literatura e a semiótica.

Bruno Angelo também fala que a origem do campo narratividade em música se deu por importação de estudos do campo da semiótica e literatura (ANGELO, 2011). Entretanto, segundo Byron Almén é possível perceber a independência do campo de estudos, sendo a narrativa em música analisável pela interação entre os elementos musicais. Almén define um conceito de narrativa musical<sup>52</sup> baseado nos estudos de vários autores, e argumenta que, adotando essa definição, “A narrativa musical **não é um fenômeno secundário derivado da literatura**, mas se manifesta exclusivamente por meio da interação de elementos musicais.” (ALMÉN, 2003, p. 12<sup>53</sup>, [negrito meu])

Podemos perceber que o termo e conceito *Storytelling* é mais correntemente usado na literatura ligada à música popular (principalmente ao jazz), em autores como Paul Berliner (1994), George Lewis (1996) e Sven Bjerstedt (2014); e o termo narratividade é mais usado nos estudos de música de concerto, como se vê nos trabalhos de Jean Jaques Nattiez (1990), Byron Almén e (2008) e Michael Klein (2013). Berliner é um autor que contribuiu para a musicologia ligada ao jazz norte-americano e abordou em seu trabalho o tema *storytelling* na improvisação. Percebe-se que o assunto tem ganhado atenção nos últimos anos com pesquisas realizadas em diferentes centros de estudos na Europa, por diferentes abordagens, nos trabalhos de Bjerstedt (2014) e Klaus Frieler *et al* (2015), que mostraremos adiante.

---

can indeed be narrative, and that the study of musical narrativity can be very productive. Moreover, I contend that contemporary music, too, can be narrative.

<sup>51</sup> "Metaphorically speaking", music can be narrative; "strictly speaking", it can not.

<sup>52</sup> A definição proposta por Almén é “Musical narrative is the process through which the listener perceives and tracks a culturally significant transvaluation of hierarchical relationships within a temporal span” (ALMÉN, 2003, p. 12), que será comentada e explicada mais à frente neste trabalho.

<sup>53</sup> Musical narrative **is not a secondary phenomenon derived from literature**, but is uniquely manifested through the interaction of musical elements.”

Segundo o Bjerstedt (2014), alguns aspectos da música instrumental fazem com que ela não seja capaz de contar uma história de maneira concreta, por exemplo a falta de **temporalidade e referencialidade**<sup>54</sup>.

Em relação a **temporalidade**, por exemplo, o autor argumenta como a música não é capaz de “mostrar” ou “falar” concretamente um evento ou ação ocorrida em determinado momento do tempo. Com a língua escrita ou falada podemos dizer, por exemplo: “Ontem fui ao local X”, ou “Amanhã acontecerá o evento Y”. Com a música instrumental, há elementos que podemos associar com temporalidade e memória, como as expectativas de repetição por uma forma musical convencional (forma sonata, ou macroforma tema-improvisos-tema comum do jazz, a meu ver) ou por procedimentos musicais como a paráfrase de material já tocado. Entretanto, estes procedimentos não mostram um tempo concreto e determinado assim como a língua falada ou escrita o faria.

Outro aspecto levantado por Bjerstedt diz respeito ao que alguns autores como Nattiez (1990) discutem sobre a falta de capacidade de **referencialidade** da música. Isso se deve ao fato de que a música instrumental pode evocar sentido ou seus sons serem associados a elementos “extramusicais”, como a uma personagem, um cenário, uma emoção – entretanto essa associação não é intrínseca aos elementos presentes na música (nos seus sons), mas são construídos e aprendidos culturalmente, e ouvidos através do processo de narrativização feito pelos ouvintes. Bjerstedt ainda ressalta a análise de Nattiez de que uma história da literatura, por exemplo, pode ser contada em outro meio, como oralmente, ou por um filme – mas a música possivelmente não pode transitar facilmente assim entre estes meios de expressão, pois perderia suas características essenciais.

A história, ou seja, o conteúdo de uma narrativa, pode ser despreendida de seu meio linguístico e assumida por outro, outro tipo de discurso, filme ou tira de quadrinhos. Na opinião de Nattiez, essa distinção é vital para entender a não similaridade entre narração literária e musical. (BJERSTEDT, 2014, p. 84, tradução minha<sup>55</sup>)

---

<sup>54</sup> Termos traduzidos livremente do original: temporality and referentiality.

<sup>55</sup> The story, that is, the content of a narrative, can be unfastened from its linguistic medium and taken on by another one, another kind of discourse, film or comic strip. In Nattiez's opinion, this distinction is vital in order to understand the dissimilarity between literary and musical narrativity.

A narrativa, estritamente falando, não está na música, mas na trama imaginada e construída pelos ouvintes [...] para o ouvinte, qualquer obra instrumental 'narrativa' não é em si uma narrativa, mas a análise estrutural na música de uma narrativa ausente. (Nattiez, 1990, p. 249<sup>56</sup>)

Em resumo, Bjerstedt aponta várias opiniões e discussões sobre a ideia de narrativa e *storytelling* aplicados à música instrumental, que ajudam a refinar o pensamento e análise sobre estes conceitos. A discussão mostra como é importante pensar na música como uma atividade que se realiza na performance musical, em que vários processos de comunicação e interpretação ocorrem simultaneamente (por exemplo a vontade explícita ou não de contar a história pelo músico, e a possível narrativização pelo ouvinte)<sup>57</sup>.

Elizabeth Margulis é uma das autoras ligadas ao campo de cognição musical que tem estudado como se dá o processo de narrativização, chegando a hipóteses interessantes sobre como um grupo de pessoas cria essas histórias, se estimuladas (MARGULIS, 2017). Neste estudo, jovens universitários ouviram trechos de músicas instrumentais selecionadas, de diferentes períodos históricos, com características diversas e suas respostas aos estímulos foram analisadas através de questionários. O estudo mostra algumas tendências de que alguns fatores que contribuem de maneira diretamente proporcional para narrativização são: familiaridade do ouvinte com a peça ou estilo; quando se sente prazer ao ouvir; peças que inspiraram a tendência do ouvinte em mover seu próprio corpo. A autora levanta algumas hipóteses para explicar estas tendências, como: uso de *storytelling* na educação básica e seu potencial de influência na escuta do adulto, presença de música em filmes e sua associação com histórias. Entretanto, a autora mostra como trata-se de um campo ainda em desenvolvimento, com muitas perguntas a serem respondidas.

Eero Tarasti também reconhece essa dificuldade e complexidade da questão, e opta por elaborar uma abordagem que analisa os aspectos narrativos em música através de entendimento de suas estruturas:

---

<sup>56</sup> The narrative, strictly speaking, is not in the music, but in the plot imagined and constructed by the listeners [...] for the listener, any 'narrative' instrumental work is not in itself a narrative, but the structural analysis in music of an absent narrative .

<sup>57</sup> Uma visão de música como algo que se realiza como atividade, na performance, que o autor comenta ao longo da tese, e que também penso ser particularmente interessante é a de *musicking* de Christopher Small (1998b). O processo de narrativização também é comentado em mais detalhes por Bjerstedt e estudado por autores como Elizabeth Margulis (2017), e sob outra perspectiva pelo nível de análise estético de Jean-Jacques Nattiez (2002).

Certos cientistas consideram que a música, por si só, não conta nenhuma história e somos nós, ouvintes, que projetamos nossas associações e pensamentos pessoais sobre o texto musical.

(...)

A abordagem semiótica que desejo desenvolver neste artigo não pretende demonstrar que a música é capaz de enunciar narrações específicas, mas, mais especificamente, expõe de que forma as estruturas da música podem ser associadas às narrações. (TARASTI, 2017, p. 50);

### 2.1.2 *Storytelling* e improvisação, ideias gerais

Podemos observar que a improvisação ocorre de diferentes maneiras ao longo da história do jazz e música popular em geral, como mostram Paul Berliner (1994) e Ken Burns (2000). Para intérpretes mais antigos como o trompetista Louis Armstrong (1901-71) um esquema geral de improvisação consistia muitas vezes em tocar a melodia em um primeiro *chorus*, fazer variações da melodia no segundo, e em um terceiro, tocar padrões escalares ou arpejos com maior quantidade de notas (BERLINER, 1994).<sup>58</sup>. Alguns trabalhos mostram como, vários improvisos de Armstrong são fortemente baseados em paráfrases da melodia do tema instrumental (HARKER, 1997). Em intérpretes de gerações posteriores, como John Coltrane e Ornette Coleman, percebe-se que há uma maior liberdade nos tamanhos nos solos, forma musical, e um vocabulário menos estritamente ligado ao tema musical. Desta forma, sabendo que a improvisação dentro do jazz (e em diferentes gêneros musicais) é empregada de diversas maneiras em performance, este trabalho visa investigar o que seria o conceito de *storytelling* em improvisação, de acordo com diferentes autores.

De acordo com os autores revisados, percebe-se que vários improvisadores, como os expoentes John Coltrane, Lester Young, Charlie Parker, Pat Metheny e outros, de gerações diferentes, descrevem seu processo de improvisação dizendo que tocam como se fossem "contar uma história com a música". Em muitos dos exemplos encontrados na literatura, e em livros e vídeos recentes, há pequenas citações dos músicos explicando o que seria o *storytelling*, que comentarei a seguir para ilustrar. A pesquisa de Bjerstedt (2014) explorou mais profundamente este conceito, fazendo extensas entrevistas com diversos músicos, ajudando a entender este campo e modo de pensar dos intérpretes.

---

<sup>58</sup> Outra tradução possível seria: fazer um *riff* repetitivo no terceiro *chorus*, a expressão foi traduzida livremente de fazer "routines" no terceiro chorus - ou "high note riff patterns" na interpretação de Lawrence Gushee, como se vê no livro de Berliner (1994, p. 797).

Em um artigo de Brian Harker (1997) mostrado a seguir, há um trecho de depoimento do trompetista Roy Eldridge (1911-89), em que o mesmo lamenta por não possuir a habilidade de contar uma história com seu improviso, em seus anos de juventude, e que o trompetista Louis Armstrong possuía essa habilidade. Eldridge dá algumas indicações de como a contação de histórias de Armstrong ocorria musicalmente:

Eu era um cara jovem, e eu era muito rápido, mas eu não estava contando nenhum tipo de história" (Pinfold 1987:59-60). Em contraste, "cada frase que [Armstrong tocou] levava a algum lugar, ligando-se com a próxima, da maneira como um contador de histórias leva você para a próxima ideia. Louis estava desenvolvendo seus pensamentos musicais, movendo-se em uma direção. Era como um enredo que terminava com um clímax. (Roy Eldridge apud HARKER, 1997, p. 47<sup>59</sup>)

Em uma entrevista realizada em 1954, o saxofonista Charlie Parker (1920-55) descreve brevemente que as músicas podem contar histórias. Ao ser perguntado pelo entrevistador, o saxofonista Paul Desmond, que diz que acha impressionante como Parker “sempre tem uma história para contar” com seus improvisos, Parker responde: “... Há definitivamente histórias e histórias que podem ser contadas no idioma da música, você sabe – você não diria idioma, mas é tão difícil descrever música além da maneira básica de descrevê-la....” (PARKER, 1954, [01:26] do vídeo<sup>60</sup>).

Na ocasião de gravação da composição Giant Steps, John Coltrane (1926-67) dizia sobre a dificuldade de improvisar na progressão harmônica, e que mesmo assim queria contar uma história dos negros com seu improviso: “Como... contar histórias negras [...] Não quero contar mentiras.” (John Coltrane apud IYER, 2004<sup>61</sup>).

Outro exemplo, mais recente, e que podemos ter uma explicação um pouco mais aprofundada da visão de um músico sobre o assunto, é no livro de entrevistas do guitarrista americano Pat Metheny (1954-), em que ele fala sobre *storytelling* (NILES, 2009). O músico, neste livro, e em diversas outras ocasiões, menciona que o conceito de narrativa e *storytelling* é algo presente em sua maneira de conceber e criar música:

---

<sup>59</sup> I was a young cat, and I was very fast, but I wasn't telling no kind of story" (Pinfold 1987:59-60). By contrast, "every phrase [Armstrong played] led somewhere, linking up with the next one, in the way a storyteller leads you on to the next idea. Louis was developing his musical thoughts, moving in one direction. It was like a plot that finished with a climax.

<sup>60</sup> There is definitely stories and stories that can be told in the music idiom, you know – you wouldn't say idiom, but it's so hard to describe music other than the basic way to describe it. Link para a entrevista, trecho em [01:26] do vídeo: [https://youtu.be/UvsqYo9r\\_dE](https://youtu.be/UvsqYo9r_dE);

<sup>61</sup> Like...telling them black stories[...] I don't want to tell no lies[...].



PM: A ideia para mim o tempo todo foi chegar a uma **narrativa**, qualidade de **contar histórias** de música que esperançosamente se constrói; uma vez que uma ideia começa, ela é levada à sua conclusão natural. Se isso acontece em um nível macro ou micro, seja uma frase ou um álbum inteiro, essa é a qualidade pela qual estou mais atraído. Pode acontecer em qualquer estilo ou gênero. É isso que estou procurando.

RN: Você mencionou a qualidade da narrativa. Algumas pessoas dizem que falar sobre música em termos de "música programática", por exemplo, contar uma história, é um absurdo porque você não pode realmente analisar seriamente qualquer música, exceto em termos puramente musicais. Esse é um ponto de vista. O outro ponto de vista diz que se a música não representa pelo menos uma história emocional, não faz sentido.

PM: Eu acho que dentro de toda a ideia de descrever a música em termos que estão fora da sintaxe da própria música você tem que dar muita margem de manobra para as habilidades interpretativas de diferentes pessoas, para todo o conceito de subjetividade e poesia envolvida nisso.

Eu percebi ao longo dos anos que eu naturalmente gravito em direção a um guarda-chuva muito grande quando eu digo que algo é narrativo ou tem uma qualidade de contar histórias. Se há algo que não tem essa qualidade de contar histórias, talvez eu preencha minha própria história, e parte da história é que o cara não está fazendo essa história tradicional. Para mim é um método muito válido que de alguma forma eu uso para encontrar qualidades narrativas. **Quando digo narrativa, estou usando-a eu mesmo em um sentido poético.** Eu não estou necessariamente dizendo que eu preciso ouvir um começo, meio e fim aqui. Para mim, Derek Bailey\* é um grande improvisador - um músico muito lírico, um tipo muito narrativo de músico, não muito diferente de Jim Hall em muitos, muitos aspectos. Há muitas maneiras diferentes de contar uma história. (Pat Metheny apud NILES, 2009, cap. The Pat Metheny Group; PM é Metheny, RN é o entrevistador, Richard Niles; negritos meus<sup>62</sup>)

---

<sup>62</sup> PM: The idea for me all the way along has been to come up with a **narrative, storytelling** quality of music that hopefully adds up; once an idea starts, it gets taken to its natural conclusion. Whether that happens on a macro level or micro level, whether it's one phrase or a whole record, that's the quality I'm most attracted to. It can happen in any style or genre. That's what I'm looking for.

RN: You mentioned the storytelling quality. Some people say to talk about music in terms of "program music," for instance, telling a story, is nonsense because you can't really seriously analyze any music except in purely musical terms. That's one point of view. The other point of view says that if music doesn't represent at least an emotional story, what's the point? PM: I think that within the whole idea of describing music in terms that are outside of the syntax of music itself you have to give a lot of leeway to different people's interpretive skills, to the whole concept of subjectivity and the poetry involved in that.

I've realized over the years that I naturally gravitate towards a very large umbrella when I say something is narrative or has a storytelling quality. If there's something that overtly lacks that storytelling quality, maybe I'll fill in my own story, and part of the story is that the guy is not doing this traditional story. To me it's a very valid method that somehow I use myself to find narrative-type qualities. **When I say narrative I'm using it myself in a poetic sense.** I'm not necessarily saying I need to hear a beginning, middle and end here. For me, Derek Bailey\* is a great improviser - a very lyrical, a very narrative kind of player, not unlike Jim Hall in many, many ways. There are a lot of different ways to tell a story.

Em outro exemplo recente, Metheny menciona o conceito *storytelling* falando sobre seu novo álbum com composição para quarteto de violões, *Road to the Sun* – em que cada músico conta sua história mesmo sendo uma peça escrita e sem trechos com improvisação demarcadas, o que pode ser conferido em [03:20] do vídeo. Isso revela um aspecto sobre a possibilidade de expressão da individualidade de cada intérprete mesmo não através da improvisação, mas da performance e execução de peças (METHENY, 2021)<sup>63</sup>.

O pianista Brad Mehldau (1970-) também passou por um período de sua carreira se relacionando bastante com as ideias de *storytelling* e narrativa. Neste artigo de Beatriz Cyrino e Alberto Silva (2015), os autores analisam esta fase da carreira do mesmo e especificamente a peça *Resignation* do pianista. Ao verem como Mehldau usou elementos românticos, polifônicos e improvisação ligada ao jazz, evidenciaram o sincretismo presente na concepção musical do artista, explicada na entrevista, e presente na obra; os autores mencionam um trecho de um texto de depoimento de Mehldau:

Eu estava pensando muito sobre narrativa naquele tempo. Sobre todas as artes, a música foi a minha primeira paixão e literatura – na maioria romances - viriam depois. Eu estava descobrindo como certas estratégias ou técnicas que eu encontrava nos romances poderiam migrar para um meio mais abstrato como a música instrumental, e comecei a pensar a música como uma forma de contar histórias também. A ideia de contar uma história através da música se tornou muito importante no meu desenvolvimento como um músico de jazz em todas as frentes – intérprete de standards/covers, compositor e talvez até mesmo mais importante, improvisador. (Brad Mehldau apud MOREIRA; SILVA, 2015)

Bjerstedt desenvolve o raciocínio de que o *storytelling* não precisa necessariamente estar ligado à ideia de narrativa no sentido estrito, mas pode estar ligado à noção de comunicação, visão ou missão dos músicos ao desenvolverem sua arte (BJERSTEDT, 2015<sup>a</sup>, p. 50). A maioria dos músicos entrevistados por Bjerstedt não parecem pensar deliberadamente em termos de “contar uma história” quando vão tocar: “No geral, os músicos que entrevistei não parecem ter como objetivo contar histórias em suas improvisações de jazz: 'Quando eu toco, eu nunca tentei isso: ah, eu vou contar uma história' (BJERSTEDT, 2014, p. 52<sup>64</sup>). Entretanto, os músicos entrevistados reconhecem que um processo de narrativização fica a cargo do ouvinte, e geralmente acontece mais por parte do ouvinte do que pelo intérprete. Assim, o intérprete acaba

<sup>63</sup> Link para o vídeo: <https://youtu.be/Tqs2tBzdLQE>

<sup>64</sup> On the whole, the musicians I interviewed do not seem to aim at telling stories in their jazz improvisations: ‘When I play myself, I have never tried that: ah, I will tell a story’.

gerando a possibilidade que se ouça uma história, muitas vezes não o fazendo de maneira intencional – apenas por tocar e se expressar de maneira verdadeira, com sua voz interior (*inner voice*), estando no momento – quando transmite para o ouvinte algo sincero.

Bjerstedt argumenta que “Vários dos músicos de jazz que entrevistei parecem aderir à visão da narrativa musical como a construção do significado musical pelo ouvinte através da narrativização ou construção de um roteiro” (BJERSTEDT, 2015a, p. 51<sup>65</sup>). Ou seja, o ouvinte constrói sentido narrativo ao ouvir a música. E como vemos também pelos depoimentos acima, cada artista expressa em seus próprios termos a maneira como constrói seus improvisos. Ou seja, concordando com Bjerstedt, parece ser mais razoável entender o conceito *storytelling* e seu uso como algo abstrato, e não literal – em sentido aberto e amplo. E cada ouvinte e intérprete usa este conceito da maneira que bem entende: “Em suma, esses músicos de jazz aparentemente tendem a ver a narrativa musical em contextos de improvisação de jazz como o (possivelmente inevitável) resultado da reação do ouvinte, em vez da intenção do músico.” (BJERSTEDT, 2015a, p. 52<sup>66</sup>)

De acordo com Bjerstedt (2015), o termo *storytelling* têm sido usado por músicos e na literatura tanto de maneira prescritiva como descritiva. Assim, recomenda-se que uma boa estratégia de improvisação é que se "conte uma história" com a música (prescritiva). Assim, esta pesquisa se baseia na visão de alguns autores como Nattiez e Bjerstedt, que afirmam que em geral existe uma dificuldade de se estabelecer relações entre a “história contada” com a música instrumental e a semântica. Neste sentido, os autores analisam que podemos perceber a música e os improvisos como uma história por ela possuir características como criação de expectativas musicais, retorno às ideias iniciais, tensão e resolução, assim como nas histórias faladas ou escritas (NATTIEZ, 1990). É pertinente pensar que a história contada com a música na verdade se trata de um discurso com os elementos musicais, não sendo, portanto, uma história concreta (BJERSTEDT, 2015a).

---

<sup>65</sup> Several of the jazz musicians I interviewed seem to adhere to the view of musical narrative as the listener’s construction of musical meaning through narrativization or employment.

<sup>66</sup> In sum, these jazz musicians seemingly tend to view musical narrative in jazz improvisational contexts as the (possibly inevitable) result of the listener’s reaction, rather than of the musician’s intention.

### 2.1.3 Características de *storytelling* em improvisação

Berliner (1994) expõe o resultado de sua pesquisa que abarca diversos aspectos do jazz, principalmente em relação aos processos de formação e desenvolvimento dos músicos, estuda a maneira como os mesmos se relacionam em uma comunidade, e analisa elementos musicais que compõem o gênero. O autor cita entrevistas que fez com cerca de cinquenta músicos ligados ao jazz, faz análises de transcrições em partituras, comenta gravações e faz uma revisão bibliográfica dentro da temática de improvisação e performance. Para Berliner e seus entrevistados, algumas diretrizes gerais que estão relacionadas à produção de um improviso com *storytelling* são Começar do início, Picos de intensidade, Unidade, Roteirização, Retomada de elementos, Relação música e letra, Adequação (mental e musical) ao clima. Elaborei estes termos colocados nos tópicos de 1) a 7) como uma forma de sintetizar os conceitos, com palavras-chave para seu entendimento.

1) "Começar o solo do início<sup>67</sup>" - por exemplo, usando um fraseado mais simples, com frases curtas e espaçadas no começo do improviso, e aos poucos construir o solo a partir deste material.

2) Picos de intensidade: produzir improvisação com picos e vales, ou picos de intensidade musical;

3) Unidade: produzir improvisação como uma unidade coerente musicalmente, em que os materiais do improviso estejam correlacionados, uma continuidade de ideias (ou tematismo interno);

4) Roteirização: alguns músicos sugerem pensar à medida que se toca em personagens e um roteiro que se quer contar, como uma pequena história, tentando transmitir essa história com a música;

5) Retomada de elementos: introduzir elementos musicais no começo do improviso e retomá-los ao final; O elemento poderia ser um motivo musical, ou uma frase, por exemplo.

6) Relação entre música e letra: procurar relacionar o improviso com associações evocadas pelos títulos e letras das músicas é uma estratégia usada<sup>68</sup>;

---

<sup>67</sup> Esta expressão foi traduzida de "start the solo from the beginning", usada pelo músico Buster Williams, um dos entrevistados de Berliner. Ideias semelhantes foram também expressadas pelo músico Kenny Barron, outro entrevistado.

<sup>68</sup> Berliner relata que o saxofonista Dexter Gordon, por exemplo, antes de começar a improvisar em uma balada jazz, cantava alguns trechos das letras, para evocar seu significado.

7) Adequação (mental e musical) ao clima: relacionar o improvisado com o clima (*mood*) geral da composição. Muitos músicos relatam que o estado mental e emocional que se colocam, a estratégia de performance que adotam e o material musical que empregam são diferentes de acordo com as características da música em questão — se a música é em andamento mais lento, como uma balada, ou mais rápido, ou se é uma música mais dançante, ou melancólica, ou com sabor (*flavor*) gospel.

Sven Bjerstedt fez uma pesquisa qualitativa (2014) entrevistando cerca de 15 músicos suecos experientes e revisou uma vasta bibliografia do conceito de *storytelling* e improvisação. O autor analisa (2015a) como o conceito de *storytelling* na verdade se trata de uma metáfora, e como tal recebe diferentes interpretações e aplicações pelos músicos e estudiosos da área. Neste sentido, os entrevistados do autor interpretam esta metáfora aplicando-a à música não de maneira literal, mas abstrata. Para estes, a produção de *storytelling* está ligada à individualidade, à carreira e mais especificamente à "comunicação, expressão, missão e visão" através da música. Na visão do autor, com base em seu estudo e entrevistas (2014), algumas características de *storytelling* em improvisos são:

1) Caráter improvisatório: experimentação de ideias novas, não repetição de ideias musicais literalmente;

2) Elementos diferentes concorrem para a expressividade e são usados em conjunto para garantir uma expressão holística, expressa abstratamente por uma urgência ou necessidade de dizer algo com a música;

3) Voz pessoal: a improvisação no jazz tem como caráter essencial a "voz instrumental" do improvisador. Entrevistados dizem que músicos experientes que possuem uma voz pessoal, por possuírem esta habilidade, são capazes de dizer algo tão fortemente, com conteúdos tão específicos, ou criar climas (*moods*) e expressões, que fazem com que o ouvinte associe os improvisos ouvidos a um "sentimento da vida" (*feeling of life*), ou algo do tipo;

4) A história ou expressão: alguns entrevistados dizem valorizar o fluir interno (*inner flow*), perceber que algo está sendo tocado de dentro para fora e está sendo criado e contado no momento (*just now*). Além disso, conta-se uma história (discurso musical) com as notas, mas as notas devem conter não apenas uma boa precisão técnica, mas ou conteúdo ou alma — que é o que faz com que o ouvinte seja afetado pela improvisação;

5) Simplicidade, presença e criação de coerência: para alguns entrevistados, muitos bons improvisos são simples se analisados (escalas diatônicas, sem cromatismos), mas muitas vezes possuem lógica interna que os fazem especiais, além da própria qualidade sonora do material tocado.

6) Familiaridade e forma musical: Outro fator é que a familiaridade com a peça musical é importante para os ouvintes, para que percebam que, muitas vezes, uma boa improvisação é a criação de coerência em variações improvisadas em um material bem conhecido; assim, alguns músicos dizem que uma boa improvisação transcende a forma, e o músico consegue criar livremente sobre ela.

Ao descrever o seu processo de performance, o guitarrista Kurt Rosenwinkel comenta de uma maneira *metafórica* como isso ocorre - e que podemos associar aos conceitos de *fluir interno (inner flow)*, *voz pessoal e voz interior (inner voice)* ao improvisar, colocados por Bjerstedt. O artista diz que tem que expressar sua voz, que vem do seu centro vibratório, para a música ser expressada de maneira livre. É interessante reparar que o artista usa uma metáfora para explicar sua performance. Na entrevista gravada em áudio e vídeo, citada a seguir, percebe-se que o músico ao mesmo tempo que fala, faz gestos de um cometa voando no espaço sideral, representando uma imagem mental que elaborou para explicar sua relação com a música e improvisação. Ou seja, podemos argumentar que este depoimento e a forma de pensar em performance faz parte do conceito *storytelling* como metáfora potencializadora de criação musical.

Eu tenho que ir para o centro da minha alma ou plexo - eu acho que é onde ele está, em algum lugar aqui, **meu coração, minha voz, meu peito, meu centro vibratório** - para que a música realmente **saia de forma livre**. Estou muito ciente desse contato e eu meio que vejo a música como esse cometa que está voando através do universo. E se você pode como músico trazer-se a um certo estado de espírito e corpo e preparação, 'trabalho', então você pode, tipo, trazer-se para o exterior da música e, como, orar lá, e então, às vezes a música vem e leva você para um passeio (KURT ROSENWINKEL, 2018, negritos meus [19:45 do vídeo Solos, The Jazz Sessions<sup>69</sup>])

Podemos pensar criticamente se as características colocadas nos estudos de Berliner (1994) e Bjerstedt (2014) são comuns à improvisação em geral, e quais seriam realmente específicas de um improviso com *storytelling*. Outro fator a se refletir, como indicado nos estudos de Bjerstedt e da semiótica de Nattiez, é que o processo de comunicação musical

---

<sup>69</sup> O vídeo encontra-se disponível no link: [https://youtu.be/uqta\\_KCp5JY](https://youtu.be/uqta_KCp5JY); Tradução do autor da tese, da fala do vídeo: I have to go to the center of my soul or plexus - I think is where it is, somewhere in here, **my heart, my voice, my chest, my vibratory center** – for the music to really **come out in a free way**. I'm very much aware of that contact and I kind of see music as, almost like this comet that is flying through the universe. And if you can as a musician bring yourself to a certain state of mind and body and preparedness, 'craft', then you can, kind of bring yourself to the outer of music and, like, pray there, and then, sometimes music comes and takes you for a ride.

envolve a produção do improviso pelo músico (nível poiético), que pode ter intenção deliberada de *storytelling* ou não. Este improviso passa à sua recepção pelo ouvinte (nível estético), que pode perceber as características de *storytelling*, ou não. Uma hipótese levantada por Frieler *et al* (2015) é que os ouvintes percebem os estados emocionais transferidos através da performance pelo músico (mesmo que ele não esteja afetado ao tocar), em um processo chamado de conexão empática (ou acoplamento empático):

A conexão empática pode ocorrer, por exemplo, se as curvas de intensidade percebidas são interpretadas como o resultado de estados emocionais no *performer* que são transferidos para a performance. Isso não requer que estes estados emocionais estejam presentes de fato no *performer*. A mera possibilidade desta interpretação é suficiente para a conexão ocorrer (assim como um ator pode projetar emoções sem que as esteja sentindo). (FRIELER *et al.*, 2015, p. 69-70, tradução livre<sup>70</sup>)

Ainda assim, podemos pensar se a presença de *storytelling* pode ser gradativa (mais ou menos presente), ou se sua caracterização é um caso de presença ou ausência total. Na visão do saxofonista Roland Keijser, um dos entrevistados por Bjerstedt (2014), talvez não seja possível produzir um improviso sem *storytelling* — pois sua presença viria de uma consequência intrínseca (talvez inevitável) do processo de improvisação, e natural do processo de comunicação musical.

#### **2.1.4 Habilidades para o *storytelling* e estratégias de performance, e processos cognitivos para performance e improvisação**

Há algumas habilidades necessárias para a produção de improvisação em geral, e que devem ser dominadas pelo músico para que ele seja capaz de assumir eficientemente estratégias de performance de (ou com) *storytelling*, segundo com Berliner:

- 1) É preciso que o músico consiga produzir suas frases de acordo com a harmonia do tema;
- 2) Saber utilizar procedimentos como desenvolvimento de motivos. Assim, o músico deve empregar um equilíbrio entre repetição e variação dos motivos;

---

<sup>70</sup> Empathic coupling can, for example, occur if the perceived intensity curves are interpreted as the result of emotional states in the performer and transferred to the performance. This does not demand that these emotional states are de facto present in the performer. The sheer possibility of this interpretation is sufficient for the coupling to take place (just like an actor can project emotions without actually experiencing them).

- 3) Desenvolver uma continuidade do *groove*<sup>71</sup> no fraseado;
- 4) Emprego de diversidade de materiais no improviso (variedade em ritmo, melodia, forma, textura, cor, desenvolvimento, contraste e balanço);
- 5) Saber produzir tensão e resolução (arco narrativo ou picos de intensidade musical) — considerando o solo como um todo, e de aumento de intensidade musical de um *chorus* para outro;
- 6) Improvisar de forma mais ou menos premeditada. Improvisar, em essência, requer que se experimente ideias novas. Mas experimentar ideias novas em tempo real pode representar um risco de falhar ou não conseguir apresentar a ideia de maneira bem executada. Com experiência, o músico ganha cada vez mais confiança para fazê-lo. Músicos experientes assumem risco controlado de performance.

Algumas habilidades elencadas por Bjerstedt (2015b) e seus entrevistados para a produção de *storytelling* são, por exemplo,

- 1) Estar aberto, presente e atento: "estar aberto, estar presente no momento, ser capaz de escutar ao mesmo os outros e sua voz interior" (2015b, p. 2, tradução livre<sup>72</sup>);
- 2) Espontaneidade (ou intuição): muitos músicos dizem que às vezes é melhor "não pensar" quando se vai improvisar. Ou seja, agir no momento, ou com intuição<sup>73</sup>: "Não cumprir expectativas. Não tentar expressar algo específico" (Joakim Milder apud BJERSTEDT, 2015b, p. 2, tradução livre<sup>74</sup>);

---

<sup>71</sup> Em linhas gerais, o termo *groove* é correntemente usado por músicos atuantes nos gêneros de música popular improvisada com alguns sentidos. Um sentido muito usado para o termo é o *groove* como a estrutura rítmica de pulso subjacente à música tocada, característica do gênero em questão. Por exemplo, uma música do gênero jazz teria em geral um *groove* construído sobre repetições de compassos de quatro tempos, com os ataques rítmicos (de melodias, acordes, convenções) sendo tocados usando-se a subdivisão de duas notas a cada tempo (colcheia, se o compasso for anotado em 4/4) como menor subdivisão rítmica usual. Além disso, faz parte do jazz tradicional a presença de *swing* na maneira de tocar as divisões de colcheias. Em outros gêneros, como o samba, por exemplo, músicos brasileiros costumam dizer que a estrutura rítmica do gênero é composta por compassos de dois tempos, em que cada tempo é dividido em quatro notas (semicolcheias, se o compasso for anotado em 2/4). Assim, cada gênero possui estruturas rítmicas subjacentes que guiam o fraseado das composições. Os fraseados nos improvisos podem seguir o mesmo *groove* do gênero tocado no tema – isso é uma das habilidades que os intérpretes de música improvisada devem desenvolver, segundo Berliner.

<sup>72</sup> "being open, being present in the moment, being able to listen both to others and to one's inner voice".

<sup>73</sup> Podemos considerar que esta abordagem se relaciona com a maneira intuitiva de pensamento descrita por Stephen Nachmanovich (1990), colocada como valiosa e importante para produção de improvisação por este autor.

<sup>74</sup> "Not to fulfill expectations. Not to try to express something specific".



3) Equilíbrio: tocar com equilíbrio (*balance*) na abordagem para improvisar: "equilíbrio entre conhecimento e expressividade, entre sentido e sensibilidade, entre seriedade e leveza, e entre polaridades na vida como humor e melancolia, ou alegria e dor" (2015b, p. 3, tradução livre<sup>75</sup>).

O trabalho de Martin Norgaard (2011) mostra resultados interessantes sobre estratégias de performance envolvendo improvisação, que citaremos resumidamente. Trata-se de um estudo qualitativo feito com sete músicos americanos experientes, que realizaram para a pesquisa um improviso melódico (com registro em gravação e transcrição) em progressão de blues acompanhados por um ritmo de bateria. A seguir, o autor conduziu entrevistas com os músicos, que ouvindo a gravação, acompanhando a transcrição na partitura, descreveram sua maneira de pensar para improvisar. Os resultados obtidos pelo autor corroboram muito do que é citado pelos entrevistados de Berliner e Bjerstedt.

Norgaard identificou que os músicos tinham duas formas de pensamento em geral: "olhar para frente" (pensar no que seria tocado), e o "olhar para trás" (monitoramento da evolução do improviso). Foram identificadas quatro estratégias usadas pelos músicos para geração de material musical:

- 1) banco de ideias (*idea bank*) - uso de música memorizada, *licks*, frases
- 2) priorização harmônica (*harmonic priority*) — uso de notas com base em sua relação com a progressão harmônica);
- 3) priorização melódica (*melodic priority*) — escolha de notas com base no formato da linha melódica;
- 4) recapitulação (*ongoing line*) - recapitulação de música tocada antes no solo.

Estas quatro estratégias podem ser agrupadas em duas abordagens gerais de performance, segundo o autor, a abordagem teórica (*theory mode*), que possui com foco em priorização harmônica e banco de ideias e a abordagem prática (*play mode*), que possui foco em monitoramento da evolução do improviso e interação.

Podemos relacionar estas habilidades para improvisação com o relato do músico Miles Okazaki sobre o projeto em que gravou a obra de Thelonious Monk na guitarra solo, observado em uma de suas entrevistas, que confirma o revisado na literatura. O músico comenta que sempre teve interesse na obra de Monk, mas foi desenvolvendo suas habilidades musicais ao longo de toda a sua trajetória (vocabulário, técnica, e abordagem pessoal), até o momento que

---

<sup>75</sup> "balance between knowledge and expression, between sense and sensibility, between being serious and easy-going, and between polarities in life such as humour and melancholy, or joy and pain".

sentiu que desenvolveu suas habilidades e sua individualidade a contento para desenvolver o projeto:

Quando jovem eu peguei uma dúzia de músicas ou mais dos álbuns, mas naquela época eu não tinha a linguagem necessária para navegar através mais do que as formas mais básicas com qualquer tipo de autoridade ou autenticidade. Nos meus vinte anos adquiri mais vocabulário, mas minha técnica ainda não estava à altura da tarefa. Nos meus trinta anos minhas habilidades eram mais fortes, mas eu não tinha uma visão pessoal para o projeto além da mera execução e imitação. Agora eu estou dando uma chance, embora talvez mais tarde eu vou sentir que eu deveria ter esperado ainda mais, até que eu tivesse experiência e maturidade suficiente para fazer justiça ao material. De qualquer forma, chegou a hora e (para usar um título de música descartada de Monk), "é assim que eu me sinto agora." (OKAZAKI, 2018<sup>76</sup>)

Em um trabalho anterior (GONÇALVES, 2017), mostrei outros processos de improvisação, que denominei processos de manipulação melódica (paráfrase, desenvolvimento de motivos, improvisação formulaica e livre tematismo) que também podem ser vistos como habilidades necessárias, ou desejáveis para o intérprete que quer improvisar no gênero jazz. Ou seja, vemos que há diferentes categorias de habilidades exigidas para improvisação – algumas mais técnicas e determinadas, e outras mais abstratas e gerais (ligadas à concepção de *storytelling*).

### 2.1.5 Pesquisa quantitativa de Frieler *et al.*

A pesquisa de Frieler *et al.* (2015) tem uma motivação de tentar averiguar, através de metodologias quantitativas e qualitativas, em que medida podemos aferir concretamente os elementos musicais do *storytelling* em improvisos. Para tanto, os autores utilizam 300 improvisos<sup>77</sup> da base de dados Weimar, constituída dos fonogramas e transcrições dos solos, que foram analisados com auxílio de softwares<sup>78</sup> e também por análise qualitativa pelos próprios pesquisadores.

---

<sup>76</sup> As a youngster I picked up a dozen tunes or so off the albums, but at that time I didn't have the necessary language to navigate through more than the most basic forms with any kind of authority or authenticity. In my twenties I acquired more vocabulary, but my technique was still not up to the task. In my thirties my chops were stronger, but I lacked a personal vision for the project beyond mere execution and imitation. Now I'm giving it a shot, although maybe later on I'll feel I should have waited even longer, until I had enough experience and maturity to do justice to the material. In any case, the time has arrived and (to use a discarded Monk song title), "that's the way I feel now."

<sup>77</sup> Os improvisos analisados são de diferentes subgêneros e intérpretes do jazz como Charlie Parker, Louis Armstrong, Sonny Rollins, Pat Metheny e outros.

<sup>78</sup> Alguns dos procedimentos usados pelos autores foram a transcrição para MIDI das notas dos improvisos para identificação de alturas; e análise do fonograma para intensidade.

Um recurso citado por diversos autores como Berliner, Turi Collura (2008) e Jamey Aebersold (1992) para que se tenha uma boa estratégia de improvisação é que se produza um arco narrativo musical<sup>79</sup>, um improviso que comece com baixa intensidade, caminhe à alta intensidade e termine em baixa intensidade musical. O trabalho de Frieler *et al* mostra, entre outras questões, em que medida podemos averiguar a produção deste arco, como ele é produzido por diferentes intérpretes, e através de quais elementos musicais.

Uma hipótese levantada por Frieler *et al* é que, situações do cotidiano em que sons de alto volume (intensidade) se fazem presentes, geralmente, representam instabilidade, insegurança e nocividade à saúde — gritos, choro, associados a raiva e medo; e sons com alto volume como turbina de avião, máquinas, trovão. Isso pode contribuir para que façamos, em geral, uma associação de que, em música, alto volume representa alta intensidade musical. Desta maneira, um dos elementos hipoteticamente usados na construção de arcos narrativos musicais seria a variação de dinâmica (que é geralmente percebida como variação de intensidade musical) ao longo dos improvisos.

Em linhas gerais, os resultados obtidos nos estudos mostram que uma parcela relativamente pequena dos solos possui a produção explícita do arco narrativo. No estudo 1 dos autores, por exemplo, apenas 10,1% dos solos apresentaram curvas de dinâmica (volume) significativas; Dos 31 solos que apresentaram as curvas, grande parte (15) apresentou a forma convexa esperada (baixo, alto, baixo); Em relação ao parâmetros de altura de nota, 18,8% (38 solos) apresentaram curva convexa de altura de nota; O estudo 2 feito pelos autores, utilizando uma metodologia também quantitativa, mostra resultados um pouco diferentes do estudo 1, mas, ao mesmo tempo, seguindo a mesma tendência esperada. Estes estudos corroboraram a tendência esperada de ocorrência do clímax na segunda metade dos solos, e mostrou que a dinâmica e altura de nota estão normalmente relacionadas. O estudo 3 conduzido ainda mostrou resultados interessantes quanto aos elementos musicais, como a tendência de ocorrência de paráfrases e silêncios mais no começo dos solos (pode-se relacionar com o tematismo e o uso de espaço elencado por Berliner como "começar o solo do começo"); Elementos de alta intensidade musical ("gemidos" ou "gritos" produzidos pelos instrumentos - *screams* e *honks*)

---

<sup>79</sup> O arco narrativo musical é um esquema típico de produção de um improviso em que se começa o improviso com uma baixa intensidade musical, caminha-se a uma alta intensidade (no clímax), e termina-se em baixa intensidade. Esse esquema típico é usado não apenas em improvisação, mas em composição musical em geral, e também na literatura, como se pode ver na pirâmide de Freytag. Para uma revisão bibliográfica preliminar que realizei do arco narrativo musical ao longo da pesquisa, ver o trabalho (GONÇALVES, 2018b).

tendem a ocorrer mais na segunda metade dos improvisos, corroborando os dados dos estudos 1 e 2.

### 2.1.6 Individualidade e *storytelling*

É interessante observar que existe, na tradição da música popular, principalmente do jazz, uma conexão entre individualidade e *storytelling*. Como argumentam Wynton Marsalis e Selwyn Hinds (2005) e podemos constatar nos trabalhos de citações e depoimentos de artistas como o saxofonista John Coltrane, no trabalho de Vijay Iyer (2004) e o guitarrista Pat Metheny, no livro de Richard Niles (2009), existe no jazz uma busca pela autenticidade pessoal, uma busca por conquistar uma habilidade de produzir um discurso musical próprio. De acordo com os autores, assim como também mencionado pelos vários músicos suecos entrevistados por Bjerstedt, cada músico possui uma "voz interior" (*inner voice*), que é única e deve ser expressada através de sua arte. De acordo com Stephen Nachmanovich (1990), essa busca se relaciona com um busca geral de autoconhecimento pessoal e expressividade inerente ao ofício do artista – busca pela “musa”, “gênio” ou *play*.

Para Bjerstedt (2015b), a habilidade de *storytelling* do músico pode ser usada para conferir autenticidade ou validade à sua produção artística através de duas maneiras: a autenticidade pela tradição e a autenticidade pessoal. Na autenticidade pela tradição, pensa-se no trabalho do músico e sua relação com a tradição estilística musical e questões culturais e sociais (por exemplo a questão do preconceito racial e da desigualdade social nos EUA). O engajamento do artista às questões de tradição musical (de gênero musical) e social pode ser considerado, mais ou menos, necessário pelo mesmo (e para o ouvinte), de acordo com seu posicionamento pessoal (cultural e estético) quanto aos dilemas de tradição *versus* individualismo, ou abordagem ortodoxa *versus* heterodoxa<sup>80</sup>.

Quando se pensa em autenticidade pessoal, segundo o autor, pode se relacionar a autenticidade do trabalho do músico com o desenvolvimento de sua voz interior (*inner voice*), o desenvolvimento de suas habilidades musicais, independentemente de sua conexão cultural

---

<sup>80</sup> Este é um argumento de Bjerstedt, que o autor exemplifica com trechos das suas entrevistas com os músicos suecos. Podemos observar também nos depoimentos de alguns artistas como o brasileiro Jacob do Bandolim (CÔRTEZ, 2006) e o trompetista americano Wynton Marsalis (MARSALIS; WARD, 2008), (MARSALIS; HINDS, 2005), como existe um respeito pela tradição dos estilos musicais a que estão ligados (tocar e improvisar de acordo com uma sonoridade e fraseado específica do choro ou do jazz tradicionais), ao mesmo tempo em que há busca pela inovação e tentativa de desenvolver algo próprio e individual (GONÇALVES, 2017).

com a tradição. De fato, vemos que diferentes artistas (assim como os ouvintes) se engajam mais ou menos às questões culturais e políticas de seu tempo. Uma hipótese levantada por Bjerstedt é que talvez os músicos jazzistas dos países escandinavos (como os suecos, que o autor estuda mais profundamente) se concentrem mais na autenticidade pelo *inner voice*, e o jazz americano esteja mais relacionado com a autenticidade pela tradição e com questões políticas.

O pianista Hal Galper em seu artigo *Developing Style* (GALPER, 2000) afirma que dentre os grandes expoentes do jazz até a década de 1970, um objeto de orgulho era desenvolver a sua própria voz, expressada nos elementos musicais - uma tarefa difícil de se alcançar. Para o autor, o processo de aprendizagem de vocabulário musical através da transcrição e cópia de estilos predecessores é o caminho tradicionalmente seguido para o desenvolvimento dessa voz pessoal.

(...) ouça qualquer gravação de qualquer um dos grandes do jazz de 1900 a 1970. Inicie o disco em qualquer momento da gravação e não há dúvida de quem você está ouvindo. Você vai entender o que quero dizer sobre ter sua própria voz. Era um ponto de orgulho pessoal para esses músicos ter desenvolvido um estilo pessoal de tocar que qualquer um poderia reconhecer dentro de alguns compassos de ouvi-los solando. Embora difíceis de alcançar, os elementos de uma voz pessoal são simplesmente definidos como ter um som individual ou tocar em seu instrumento, articulando o tempo à sua maneira, desenvolvendo seu próprio vocabulário musical a partir da tradição, e uma maneira reconhecível de articular esse vocabulário. (GALPER, 2000, p. 1<sup>81</sup>)

Um depoimento que confirma esta trajetória de cópia de estilos de músicos predecessores no seu estilo próprio é o de Pat Metheny, que afirma que nos seus anos de adolescência era reconhecido por tocar de forma bem próxima a Wes Montgomery (NILES, 2009). Jonathan Kreisberg, um dos intérpretes estudados nesta tese também faz afirmações neste sentido, em entrevista para o canal *Guitar Spot* (KREISBERG, 2012). Ao comentar sobre o trabalho de outros músicos, para ele transparece no estilo de cada um o processo de transcrição pelo qual cada um passou; O músico comenta que em sua visão o guitarrista Allan Holdsworth ouviu o trabalho de John Coltrane e transpôs muitas das ideias para o seu vocabulário musical

---

<sup>81</sup> play any recording of any of the jazz greats from 1900 to 1970. Start the record at any point in the recording and there is no doubt who you're listening to. You'll understand what I mean about having your own voice. It was a point of personal pride for these musicians to have developed a personal style of playing that anyone could recognize within a few bars of hearing them solo. Although difficult to achieve, the elements of a personal voice are simply defined as having an individual sound or touch on your instrument, articulating time in your own way, developing your own musical vocabulary from the tradition, and a recognizable manner of articulating that vocabulary.

próprio na guitarra; e que ouviu muitos aspectos da improvisação de Miles Davis na maneira de John Scofield tocar (Scofield é um guitarrista que tocou uma época com Miles Davis, e desenvolveu também sua carreira solo).

Na música instrumental brasileira, podemos ver em um trecho de depoimento do bandolinista Jacob do Bandolim, a seguir, que ao mesmo tempo poderia contradizer (analisando apenas este trecho do depoimento) a ideia de autenticidade pela tradição, reafirma a ideia de desenvolvimento de um estilo próprio, para uma sonoridade autêntica, uma busca pela autenticidade pessoal. No trecho de citação abaixo, vemos como Jacob procurava um timbre no instrumento que o agradasse, através de uma técnica pessoal. No segundo trecho, observamos a análise do pesquisador Almir Côrtes (2006), que argumenta que ao mesmo tempo que no trabalho de Jacob do bandolim há essa busca pela autenticidade pessoal, há o respeito, (ou ao menos o conhecimento) pela tradição do gênero choro, na elaboração da sua própria obra.

Não me preocupei, graças a Deus, em imitar ninguém! Nunca eu tive essa preocupação, eu tocava pra mim! Eu queria arrancar do instrumento um som que me agradasse. Isso pode parecer um pouco de egoísmo, mas seja um defeito ou não, o fato é que resultou num êxito. (JACOB DO BANDOLIM, em 1967, apud CÔRTEZ, 2006, p. 28-29)

Suas declarações sobre o choro deixam transparecer seu pensamento estabelecido sobre um gênero estruturado, que era mesmo que informalmente, regido por determinadas “regras”, citadas pelo intérprete no corpo de seu depoimento ao MIS. Todos esses preceitos são embasados pelo bandolinista através de exemplos musicais, citações de musicólogos e citações de chorões de gerações mais antigas, demonstrando seu lado de pesquisador que o levou a constituir um amplo arquivo pessoal, fonte de onde se valeu para tecer sua obra. (CÔRTEZ, 2006, p. 84):

A produção do discurso musical próprio é central na improvisação do jazz, segundo Bjerstedt (2014). Para o autor, “o storytelling no jazz permite que o improvisador avance como um ser humano, e que expresse suas experiências emocionais de uma maneira verdadeira” (BJERSTEDT, 2015c, p. 504, tradução livre<sup>82</sup>). A improvisação pode ser vista como “a individualidade sendo mostrada através de som estruturado” (BJERSTEDT, 2015a, p. 56, tradução livre<sup>83</sup>). Outros autores como Ingrid Monson (1996) apontam como os músicos em um grupo de música popular improvisada tocam em conjunto, como se estivessem em uma conversa, em que todos se escutam e reagem ao que é tocado pelos demais músicos, criando a música em tempo real e coletivamente. Neste sentido, existe uma relação entre individualidade

<sup>82</sup> Tradução do autor, do original:“(…) jazz storytelling allows the improviser to come forward as a human being, to express her or his own emotional experiences in a truthful manner”

<sup>83</sup> “individuality coming forward through structured sound”.

e coletividade em música popular improvisada, conforme argumentei em um trabalho anterior (2017).

### **2.1.7 Arco narrativo, ou arco dinâmico, ou *intensification*, ou criação de picos de intensidade e clímax musical em improvisação**

Um conceito que tenho investigado é o de arco narrativo em improvisação musical<sup>84</sup>. Berliner (1994), mostra através de análises de improvisos e entrevistas com diversos músicos, como a criação de picos de intensidade, tensão e resolução e clímax musicais é comum no jazz, e contribui para a qualidade de *storytelling* das performances. Alguns autores como Turi Collura (2008) e Jamey Aebersold (1992) recomendam que este é um mecanismo de produção de um bom improviso - que conduz o discurso musical como em uma narrativa com começo, meio e fim<sup>85</sup>:

Melodias de todos os tipos de músicas - jazz, música clássica, folclórica, pop e rock têm uma característica em comum que apela para o ouvinte e também para o performer, essa característica é o uso apropriado de tensão e relaxamento. (AEBERSOLD, 1992, p. 43, tradução livre<sup>86</sup>).

Collura diz que "Durante a improvisação é interessante começar com poucas notas e, aos poucos, aumentar a densidade de notas. Poderíamos representar graficamente a dinâmica de um solo da seguinte forma". (COLLURA, 2008, p. 121) Em seu livro o autor apresenta o seguinte gráfico (Figura 9):

---

<sup>84</sup> Como mostrado ao longo do texto, os autores revisados na pesquisa, ligados à musicologia jazz, não usam especificamente o termo arco narrativo para descrever esta prática, mas usam outros termos como *intensification*, e *tension and release*. Entretanto, tenho usado o termo arco narrativo em meus trabalhos, pois acredito que ilustra bem o conceito, engloba o processo como um todo e os diversos aspectos que os nomes usados pelos autores se referem, e ainda relaciona a prática ao tema *storytelling*.

<sup>85</sup> Em teorias de narratologia literária, um gráfico parecido com o elaborado por Collura é usado para explicar o que é chamado de arco narrativo, sequência, estrutura dramática, ou pirâmide de Freytag, como mostra Gerald Prince (1989). Segundo Prince, um arco narrativo literário típico é composto por 5 fases: *exposition*, *rising action*, *climax*, *falling action*, *catastrophe* (ou *denouement*, ou *resolution*) - que pode ser traduzido livremente em exposição, ascensão da ação, clímax, queda da ação e desfecho. Ou seja, a narrativa literária clássica sai de uma intensidade baixa, vai para uma intensidade alta e retorna para a baixa, assim como em improvisações em que se produz o arco narrativo musical.

<sup>86</sup> Melodies of all musics - jazz, classical, folk, pop, rock have a common thread which seems to appeal to the listener as well as the performer; and that thread is the proper utilization of tension and release.

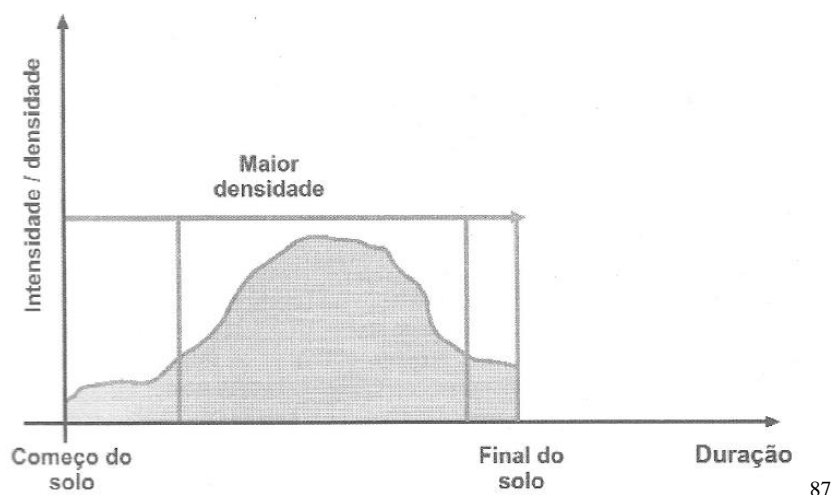


Figura 9: Gráfico que mostra a variação de densidade e intensidade de improvisos, extraído de Turi Collura (2008, p. 121)

Podemos ver pelo gráfico acima que o autor elenca como uma boa estratégia de improvisação, que o improviso comece com uma densidade/intensidade baixa, caminhe para alta densidade (clímax) e termine novamente em densidade baixa. De maneira semelhante a Collura e Aebersold, encontramos no livro didático voltado para composição *Melos e Harmonia Acústica* de César Guerra-Peixe (1988) alguns exercícios para construção de melodias. Um dos conceitos e exercício proposto pelo autor é o de criação de uma melodia com "clímax ou ponto culminante máximo - a nota mais aguda; [que é] é feita uma única vez (...). O lugar exato em que deve ser colocado o clímax é, nestes exercícios, no terceiro terço da melodia." (p. 12, colchete meu). Ou seja, outra forma de criar um clímax musical, segundo Guerra-Peixe, é através da mudança de registro da melodia - o ponto de clímax seria o da nota mais aguda da melodia.

Em seu livro de composição voltado para o jazz, o *Jazz composition: theory and practice*, Ted Pease também escreve sobre o clímax geralmente presente nas peças do gênero, também mencionando que é a nota mais aguda da melodia, e que geralmente ocorre de dois terços a quatro quartos da forma da peça:

#### APEX (CLIMAX)

A maioria das músicas de jazz tem um ápice. O ápice (ou clímax) é a nota mais alta da melodia. Ele está estrategicamente localizado para fornecer o momento mais



dramático e geralmente (mas definitivamente nem sempre) ocorre entre dois terços a três quartos do caminho. (PEASE, 2003, p. 42<sup>88</sup>)

John Damian em seu livro *The Guitarist's Guide to Composing and Improvising* (2003) também menciona estratégias de criação de tensão e relaxamento em uma parte de seu texto em que propõe práticas instrumentais. O autor chama a atenção que formas musicais consagradas (como a cadência II V I), a forma de blues, e diversas situações que ocorrem no nosso cotidiano como o som de um espirro, o som de um espreguiçar, ou o som de uma descarga de banheiro contém curvas de intensidade típicas. Com base nessas observações, o autor propõe práticas para o que chamou de formas de puro contorno (*pure shape forms*). Uma das recomendações é, por exemplo, tocar utilizando-se de diversos parâmetros como “dinâmicas, cadência, ou intensidades rítmicas, ou intensidade de intervalos, ou combinações destes parâmetros” (DAMIAN, 2003, p. 120) sobre a forma proposta, advinda de um som do cotidiano. Ao comentar mais especificamente sobre a forma da curva de intensidade típica do blues, Damian menciona o conceito de seção áurea e clímax, e escreve:

Um pequeno ponto. Isso pode soar muito matemático, mas observe a extensão da forma do blues, da esquerda para a direita, e encontre seu ponto culminante (onde a forma realmente fica selvagem no acorde V). Este ponto culminante cai justamente sobre algo chamado proporção áurea ou seção áurea - um ponto de equilíbrio assimétrico e de proporção natural, encontrado no mundo natural e nas artes. Este ponto, aproximadamente o ponto de dois terços na vida de uma composição ou improvisação, é considerado um ponto “equilibrado” para ter um ponto alto ou clímax. (DAMIAN, 2003, p. 122<sup>89</sup>)

Turi Collura dá algumas dicas de como fazer um bom improviso e alcançar o resultado acima: "Não se preocupe em começar o improviso no primeiro tempo do primeiro compasso, experimente deixar a música 'respirar'. Da mesma forma, não se preocupe em terminar o solo no último tempo do último compasso." (COLLURA, 2008, p. 121). Vemos que essas diretrizes podem auxiliar a criar momentos de início e final de improviso com pouca intensidade, como é o modelo do arco.

---

<sup>88</sup> APEX (CLIMAX). Most jazz tunes have an apex. The apex (or climax) is the highest note in the tune. It is strategically placed to provide the most dramatic moment and usually (but definitely not always) occurs about two-thirds to three-quarters of the way through.

<sup>89</sup> One small point. This might sound too mathematical, but look at the length of the blueshape, from left to right, and find its climax point (where the shape really goes wild at the V chord). This climax point falls right on something called the golden mean or golden section – an asymmetrical balance point and natural ratio, found in the natural world and in the arts.

This point, approximately the two-thirds point in the life of a composition or improvisation, is considered a “balanced” point to have a high point or climax.

Aebersold apresenta algumas orientações para a produção de arcos narrativos, chamando o processo de desenvolvimento de motivos – tensão e relaxamento<sup>90</sup>. Segundo o mesmo, um improviso não precisa ter apenas um clímax, mas pode ter vários picos de intensidade até atingir o maior pico (ver Figura 10, a seguir). Como vemos no gráfico de Collura, e recomenda Aebersold, o clímax ocorrer próximo ao final do improviso, em um arco narrativo típico. Aebersold ainda recomenda que o relaxamento que vem após o clímax deve ter duração mais curta que o desenvolvimento que leva a ele: "um relaxamento longo final adormece [*numbs*] o ouvinte e nega completamente a tensão produzida nos estágios iniciais do solo". (AEBERSOLD, 1992, p. 44, colchete meu<sup>91</sup>).

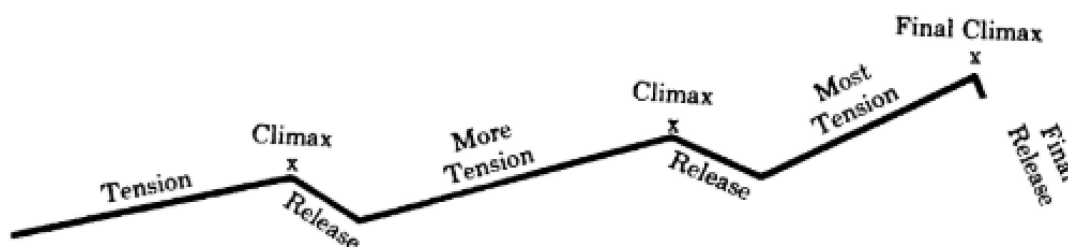


Figura 10: Gráfico que mostra a variação de densidade e intensidade de improvisos, como recomendado no método de improvisação de Jamey Aebersold (1992, p. 44)

É interessante observar que a explicação conceitual sobre tensão e relaxamento em improvisação encontra bastante ressonância com o conceito *high point* (pelo sentido dado pelo conceito, o termo poderia ser traduzido livremente como ponto alto, ou ponto de intensidade, ou ponto de tensão) como exposto por Kofi Agawu, em seu livro *Music as Discourse*<sup>92</sup>, que faz análises de música do período romântico utilizando-se de recursos de semiótica, teoria das tópicas, narratividade e outros critérios analíticos. Chama a atenção o fato de o autor mencionar os picos de intensidade presentes ao longo de uma peça, e também mencionar a possibilidade do clímax se constituir em uma região da peça, e não apenas um ponto, nota, ou acorde específico.

Um lugar especial deve ser reservado para pontos altos ou clímax como incorporação de um aspecto de sintaxe e retórica no discurso musical romântico. Um ponto alto é

<sup>90</sup> Termos traduzidos livremente, do original: motivic development - tension and release (AEBERSOLD, 1992, p. 44).

<sup>91</sup> A long final release numbs the listener and completely negates the tension produced in the early stages of the solo.

<sup>92</sup> Considero que citar o conceito de Agawu como referência e como parâmetro de comparação e analogia com outros autores é pertinente, pelo fato de o trabalho possuir profundidade metodológica e vários exemplos analisados. Além disso, o repertório romântico também é objeto de análise pela teoria de Almén (2008) e diversos conceitos de *storytelling* citados na tese, além de possuir semelhanças com o repertório tonal de jazz analisados mais profundamente e tocados pelo repertório nas tarefas autoetnográficas.

um momento superlativo. Pode ser um momento da maior intensidade, um ponto de tensão extrema, ou o local de uma liberação decisiva de tensão. Geralmente marca um ponto de virada na forma (como vimos no compasso 26 do exemplo 2.1). Psicologicamente, um único ponto alto tipicamente domina uma única composição, mas dado o fato de que um todo maior é instituído por partes menores, cada uma das quais pode ter sua própria curva de intensidade, o ponto alto global pode ser entendido como um produto de sucessivos pontos altos locais. **Devido ao seu caráter marcado, o ponto alto pode durar um momento, mas também pode ser representado como um momento prolongado — um planalto ou região.** (AGAWU, 2009, p. 61<sup>93</sup>, negritos adicionados por mim)

Em seu texto, Agawu ainda explica e mostra exemplos em que o ponto alto (*high point*) pode se realizar através da nota mais aguda da melodia, pode vir de algum elemento mais relacionado à harmonia, como um acorde marcado (atenção para o conceito de *markedness* como diferenciador dos parâmetros) por ser acorde denso ou longe da tonalidade e ainda por diversos parâmetros ligados à textura e dinâmicas (nas p. 62 e seguintes). Além disso, para o autor entender o *high point* significa pensar em todos os parâmetros em conjunto e na sua relação com a forma musical; e não se pode especificar os parâmetros serão analisados de antemão, o mais conveniente é deixar a própria peça analisada dizer por si mesmo quais elementos são significativos. Acredito que este último argumento é válido e importante para uma análise musical em que se parte do estudo do objeto, e não de uma metodologia pré-estabelecida. Ao longo do texto desta tese, argumento a construção de uma interpretação narrativa das performances A, B e C (de Kreisberg) com base em alguns parâmetros musicais, e outro tipo de interpretação para as performances D e E (de Lage), baseada em outros parâmetros – isso porque as próprias peças sugerem, a meu ver.

Como vimos nos tópicos anteriores, na revisão bibliográfica sobre *storytelling*, muitos músicos citam o conceito de arco narrativo, criação de clímax como importante estratégia de improvisação e que ajudam a contar a sua história, e parecem usá-lo de maneira convencional, talvez usando um arco narrativo típico. Em contraposição a este uso convencional, no livro do guitarrista Derek Bailey (1993) podemos observar um relato de experimentação artística que o músico fez com seu grupo Joseph Holbrooke, mencionando que uma das propostas do grupo

---

<sup>93</sup> A special place should be reserved for high points or climaxes as embodiments of an aspect of syntax and rhetoric in Romantic musical discourse. A high point is a superlative moment. It may be a moment of greatest intensity, a point of extreme tension, or the site of a decisive release of tension. It usually marks a turning point in the form (as we saw in bar 26 of example 2.1). Psychologically, a single high point typically dominates a single composition, but given the fact that a larger whole is often constituted by smaller parts, each of which might have its own intensity curve, the global high point may be understood as a product of successive local high points. Because of its marked character, the high point may last a moment, but it may also be represented as an extended moment—a plateau or region.

era propositalmente não usar um esquema fraseológico previsível de tensão e resolução – eles buscavam uma linguagem mais livre de improvisação, se desvencilhando do que seriam esquemas típicos e idiomáticos da música tonal.

O mito de "tensão e resolução" sobre o qual a maioria dos padrões escalares e arpejos, frases e desenhos são baseados não nos parecia mais válido. Nesses sistemas fechados há uma qualidade circular de improvisação, o que significa que a resolução é incorporada na tensão, que a resposta está contida na pergunta. O efeito é de afrouxamento, brandura. Foi para escapar disso que nos voltamos para uma organização mais atonal, não causal das alturas de notas. Grande parte da nossa linguagem agora foi estabelecida pela exclusão dos elementos que não queríamos, que muitas vezes se revelaram pilares da nossa linguagem tonal anterior, e por um uso muito mais consistente dos intervalos mais "dissonantes". (BAILEY, 1993<sup>94</sup>)

Pelo relato de Bailey, poderíamos relacionar a proposta apresentada com o que com conceitos ligados à livre improvisação, e menos a uma improvisação idiomática, dentro da macroforma típica da música popular improvisada – que é o foco de estudo dessa tese. Entretanto, é interessante refletir sobre este relato, atentando para o fato de que o arco narrativo típico não é um elemento obrigatório (embora possam haver razões fisiológicas e físicas para sua eficácia enquanto esquema narrativo e comunicativo), mas um elemento dentro dos idiomatismos musicais dos gêneros musicais estabelecidos.

Vemos que gráficos de intensidade musical são usados por diferentes autores para análise musical, para didática de performance e para criação em diferentes repertórios. John Rink em seu artigo *Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator* (1999) analisa uma peça de Franz Liszt (*Vallée d'Obermann*) usando a curva de intensidade como auxílio para demonstrar sua análise narrativa da peça. Para o autor, é criado um padrão de variação de intensidade nos compassos 1 a 8 da peça que seguem por todo o seu decorrer. Este padrão é criado pela presença na peça de variações de registro (altura) e tempo (agógica) sugeridos pelas indicações na partitura e de aspectos de interpretação romântica. Rink cita o trabalho de Wallace Berry (1987) ao longo de seu texto como referência para sua adoção de curvas de intensidade.

---

<sup>94</sup> The 'tension and release' myth upon which most scalar and arpeggio patterns, phrases and designs are based seemed to us no longer valid. In these closed systems there is a circular quality to the improvisation which means that the release is built into the tension, that the answer is contained in the question. The effect is of slackness, blandness. It was to escape from this that we turned to a more atonal, non-causal organization of the pitch. Much of our language now was arrived at by the exclusion of the elements we didn't want, which very often turned out to be mainstays of our previous tonal language, and by a much more consistent use of the more 'dissonant' intervals.

Ingrid Monson, ao analisar uma performance do grupo Jaki Byard Quartet (pianista, líder do grupo) no *standard Bass Ment Blues*, com forma de blues de 12 compassos, gravada em 1965, mostra como resultado um gráfico parecido com o acima - como se fossem vários gráficos de intensidades acima conectados um no outro, à medida que os solos se seguem. A autora diz que ocorrem picos de intensidade musical no final de cada solo, de contrabaixo, flauta e piano. Segundo Monson, este tipo de intensificação musical é um critério importante de análise não apenas de improvisações, mas de composições totalmente escritas (*thought-composed*) - que mostra uma imagem do que seria o desenvolvimento em larga escala de uma composição (*large-scale development*) - também sendo usado como argumento para defender o mérito ou a qualidade de uma composição. Monson concentra sua análise nos processos de interação entre os músicos, que ocorrem ao longo de uma performance, e contribuem para a intensificação musical. A autora ressalta que, em se tratando de um conjunto de músicos tocando, o resultado final de intensificação musical produzido pelo conjunto de músicos é que deve ser observado - e não apenas aquilo que é tocado pelo solista.

Alguns parâmetros que influenciam na densidade e intensidade musical, segundo Collura (1) e Monson (2 a 9), estão elencados a seguir: **1) Quantidade de notas; 2) Dinâmicas; 3) Densidade rítmica/complexidade rítmica; 4) Melodia (variações e ornamentações); 5) Harmonia<sup>95</sup>; 6) Interação; 7) Registro; 8) Timbre; 9) Estilo de *groove*.**

Aebersold também elenca vários elementos que produzem tensão e relaxamento. Para o autor, por exemplo, linha melódica descendente é um elemento que produz relaxamento. A meu ver, não me parece sensato dizer que uma linha descendente sempre reduzirá a intensidade musical, mesmo isolando o parâmetro abstratamente dos demais. E se pensarmos em uma situação prática em que uma linha descendente for combinada com aumento de dinâmica, por exemplo, pode-se produzir uma frase musical que gera intenção de aumento de intensidade. É o que também argumenta Austin Patty:

---

<sup>95</sup> A autora Ingrid Monson (1996) não explica detalhadamente alguns destes parâmetros elencados. A autora acaba exemplificando alguns parâmetros através de suas análises, principalmente o parâmetro de interação. Presume-se pelas suas análises que uma maior interação entre os músicos reagindo em tempo real com elementos musicais advindos uns dos outros, por exemplo, conduz a uma maior intensidade musical. Para fins das análises deste trabalho, tenho considerado, por exemplo que o parâmetro Harmonia pode estar ligado à uma maior complexidade harmônica e presença de variações harmônicas complexas sobre uma harmonia mais convencional. Um aumento de intensidade musical poderia estar ligado, por exemplo, a uma inserção de rearmonização acrescentando acordes com mais notas de tensão, ou acrescentar acordes de resolução deceptiva, ou acrescentar acordes de dominantes estendidos, ou utilizar outros procedimentos que tragam uma maior intensidade musical ligada à harmonia. Outro parâmetro que pode contribuir para um aumento de intensidade é o de produção de textura mais complexa e rica - e isso pode ser enquadrado dentro do parâmetro Harmonia. Ou seja, um acorde de cinco sons a princípio seria mais intenso musicalmente do que uma tríade, se este parâmetro musical for isolado como único fator diferencial entre dois fragmentos musicais.

Se outros parâmetros forem mantidos constantes, uma melodia que sobe e depois desce criará intensificação e relaxamento, como poderíamos esperar; no entanto, se uma descida melódica é acompanhada por um crescendo, a descida melódica não diminui a intensificação devido ao crescendo. Em vez disso, a descida melódica participa da intensificação. (PATTY, 2009, p. 330<sup>96</sup>)

Revisando alguns autores da musicologia recente e seus conceitos, Austin Patty (2009) também argumenta que os parâmetros musicais devem ser analisados em conjunto, e algumas noções de que um parâmetro isoladamente produz aumento ou diminuição de intensidade pode se mostrar falso, na prática. Assim, não podemos somar e/diminuir a contribuição de cada parâmetro e fazer uma conta aritmética para calcular se houve aumento ou não de intensidade musical. Um argumento central da autora é que a desaceleração (diminuição de ritmo melódico/harmônico) não necessariamente está ligada à diminuição de intensidade musical, como assumido por alguns autores.

Ao longo de seu texto, Patty cita um exemplo de um trecho da obra *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, em que ocorre aumento de intensidade gerando um clímax, por combinação de aumento de registro, aumento de dinâmicas, mas diminuição do ritmo harmônico. A diminuição do ritmo harmônico, em vez de contrabalançar e diminuir a potencialidade do clímax, segundo a autora, tem justamente o efeito contrário, de aumentar a tensão do momento da peça. A autora ainda levanta a hipótese que a desaceleração de eventos musicais pode ser interpretada psicologicamente pelos ouvintes como um processo de estender fisicamente a forma de algum objeto, aumentando seu comprimento além de seu do seu tamanho normal (como estender um elástico por exemplo – poderíamos criar essa imagem mental). Assim, ao estender a duração de um acorde ou região harmônica determinada, pode ser criado um efeito de aumento de tensão, e não diminuição da mesma.

Wallace Berry, por outro lado, é bastante explícito sobre como os parâmetros interagem. Para ele, a desaceleração que ocorre durante uma tendência de intensificação dentro de outros parâmetros, é "compensatória": a desaceleração, como uma espécie de abatimento, neutraliza a intensificação. Isso sugere uma espécie de aritmética em que a redução em um parâmetro musical funciona como uma intensificação negativa que, quando adicionada à intensificação em outro parâmetro, diminui o efeito dessa intensificação.

Ao contrário do ponto de vista de Berry, entretanto, a desaceleração não diminui a intensificação devido a outros parâmetros; em vez disso, a desaceleração

---

<sup>96</sup> If other parameters are held constant, a melody that ascends and then descends will create intensification and abatement, as we might expect; however, if a melodic descent is accompanied by a crescendo, the melodic descent does not detract from intensification due to the crescendo. Instead, the melodic descent participates in the intensification.

durante a fase de intensificação de uma curva de intensidade contribui para o aumento crescente da tensão no nível dinâmico, e a desaceleração no ritmo da mudança harmônica se combinam para produzir a intensificação até o clímax e, neste contexto, a desaceleração se torna uma fonte de intensificação, precisamente a efeito oposto de uma desaceleração ouvida isoladamente. (PATTY, 2009, p. 329-330<sup>97</sup>)

#### 1.1.1.4 Um pequeno exemplo de análise, e hipóteses sobre intensidade musical e arco narrativo

Numa situação de escuta e análise, na prática, parece difícil dizer isoladamente se uma frase musical contribui para aumento ou diminuição de intensidade musical de uma peça, pois envolve saber o que estamos analisando – a partitura escrita, uma gravação em áudio ou audiovisual, cada um desses meios possivelmente leva a algumas possibilidades diferentes, e ainda cabe refletir como a frase se insere no contexto musical.

Tenho considerado preliminarmente que cada parâmetro musical pode exercer influência diretamente proporcional (os parâmetros 1 a 6), ou por mudança/variação (parâmetros 7 a 9) na intensidade musical. Neste sentido, se um fraseado possui parâmetros relativamente estáveis, mas aumenta a quantidade de notas (1) ou a dinâmica (2), aumenta-se a intensidade musical. Os parâmetros dos itens 7 a 9 - registro, timbre e estilo de *groove*, contribuem para o sentido de continuidade de discurso musical, de narratividade, mas sua influência no aumento de intensidade musical parece ser mais complexa de ser analisada.

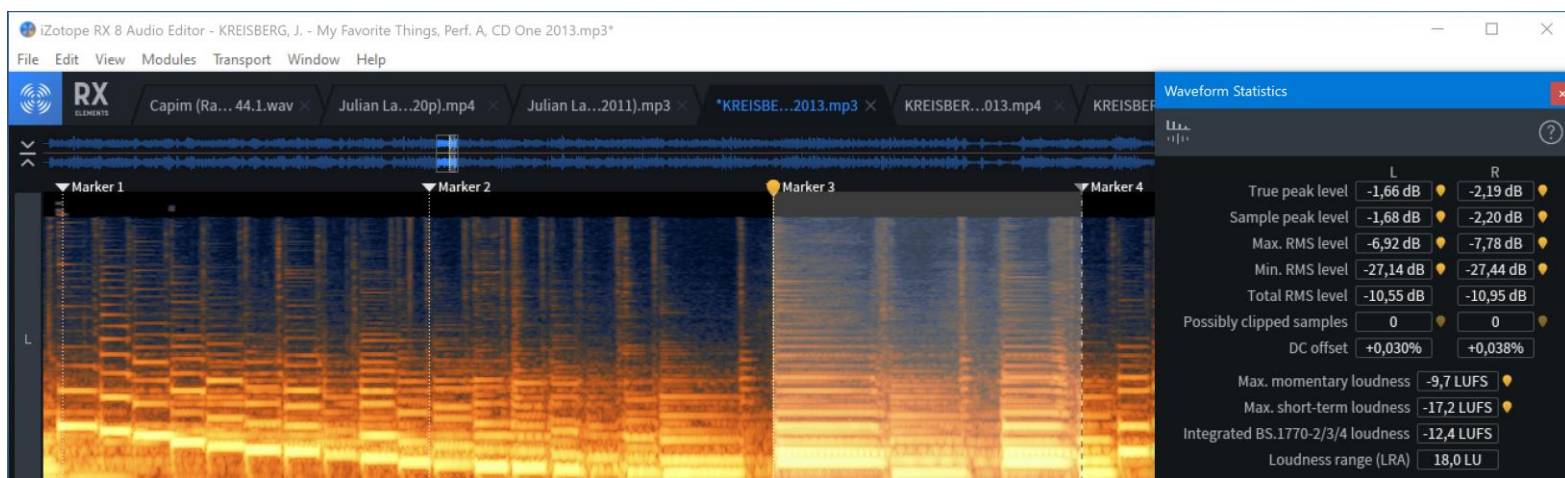
Tomemos como exemplo a primeira frase do improviso de Jonathan Kreisberg em *My Favorite Things*, na performance A em [01:21], analisada neste trabalho. A frase começa em registro agudo (Fá sustenido 4) sobre um trecho de harmonia Em9, em direção ao repouso sobre um acorde Cmaj7(#11), cujo baixo é a nota Dó 2, com textura mais rica. Poderíamos argumentar que esta frase, pela combinação do contexto musical em que se insere, combina os fatores textura, quantidade de notas e registro para produzir uma situação musical que vai de aumento

---

<sup>97</sup> Wallace Berry, on the other hand, is quite explicit about how parameters interact. For him, deceleration that occurs during a trend of intensification within other parameters, is "compensatory": the deceleration, as a kind of abatement, counteracts the intensification. This suggests a kind of arithmetic in which abatement in a musical parameter serves as a negative intensification that, when added to intensification in another parameter, diminishes the effect of that intensification. Contrary to Berry's viewpoint, however, deceleration does not detract from intensification due to other parameters; rather, deceleration during the intensification phase of an intensity curve contributes to the mounting tension increase in dynamic level, and deceleration in the pace of harmonic change combine to produce intensification into the climax, and in this context deceleration becomes a source of intensification, precisely the opposite effect from a deceleration heard in isolation.

de intensidade musical, do começo ao fim da frase, se incluído o seu repouso no acorde Cmaj7(#11).

Quando analisamos a dinâmica de fato tocada pelo músico, presente na gravação, vemos que as variações volume não são muito significativas, ocorre um pequeno crescendo na dinâmica, de acordo com a variação de volume medida pelo software Izotope RX8 (usando o parâmetro de volume de LUFS integrado, *integrated.BS*). Os valores variam da seguinte forma, entre os marcadores 1 ao 2, 2 ao 3 e 3 ao 4 (*markers 1-4* na Figura 11 a seguir): - 13,5, -14 e - 12,4 LUFS<sup>98</sup> (*Loudness Unit Full Scale*). Se analisarmos o *Loudness Range* (LRA, amplitude dinâmica) do marcador 1 ao 4, obtemos o valor 12 LU. Na performance como um todo, o LRA é de 4,4 LU (como discutido e demonstrado mais adiante neste trabalho). Isso sugere que, se analisarmos a variação de dinâmica desta frase, ela é maior do que a média desta música – podendo ser argumentado que o parâmetro de variação de dinâmica contribui para a criação de um pico de intensidade musical, neste trecho.



**Figura 11: Análise da variação de dinâmica usando o software Izotope RX 8 da frase que inicia o improviso de *My Favorite Things* por Jonathan Kreisberg, performance A, do CD ONE (2013)**

<sup>98</sup> A sigla e conceito LUFS vem sendo cada vez mais amplamente utilizado na indústria fonográfica e de audiovisual como uma das medidas padrão de amplitude musical e de nível de sinal digital, que tem uma grande vantagem de representar através de uma medida objetiva nossa percepção humana de amplitude sonora. Este padrão começou a ser regulamentado na Europa, para finalidade de padronização de conteúdo audiovisual, e foi migrando para outras esferas de produção sonora. Segundo Bobby Owsinsky (2017, p. 282): “LUFS (chamado LKFS na Europa) é uma maneira de medir a intensidade percebida de um programa medindo os picos transientes e o nível do programa em estado estacionário ao longo do tempo usando um algoritmo especialmente criado. É diferente de um medidor normal porque não representa o nível do sinal - ele mede o quão alto percebemos que um programa de áudio tem.” O texto anterior foi traduzido livremente do original: “LUFS (called LKFS in Europe) is a way to measure the perceived loudness of a program by measuring both the transient peaks and the steady-state program level over time using an a specially created algorithm. It’s different from a normal meter in that it doesn’t represent signal level – it measures how loud we perceive an audio program to be.”



Na prática, poderíamos argumentar que ocorreu um aumento de intensidade musical no decorrer da frase. Potencialmente surgem outras questões, entretanto: como essa frase se insere no contexto da performance como um todo, e em relação ao que se ouvia antes e depois da frase? Qual o papel da frase mesma na variação de intensidade musical da performance – ela representa um pico de intensidade, um clímax, ou uma região relativamente estável, se olharmos sob um ponto de vista mais holístico?

Dessa forma, considero um fator importante analisar como uma frase como essa, e como esses parâmetros musicais (dinâmicas, quantidade de notas, textura) se articulam na narrativa da performance, e influenciam numa possível escuta narrativa. Argumento adiante neste trabalho que podemos ouvir nessa seção dessa performance A de Kreisberg um conflito narrativo entre as texturas de *single lines* e homofônicas. Portanto, uma análise mais holística de como os elementos musicais e sua variação de intensidade se articulam no decorrer de uma narrativa me parece produtiva.

É interessante observar que o uso do termo densidade parece ser mais adequado para alguns parâmetros, como harmonia, timbre e registro, e intensidade mais adequado para outros, como dinâmica e quantidade de notas. Entretanto, pode ser pertinente dizer que uma harmonia mais densa é mais intensa. Da mesma forma, um trecho com grande quantidade de notas (em oposto a poucas notas) é mais intenso e naturalmente mais denso. Na prática, todos os parâmetros são comparativos, e podem surgir dúvidas em relação ao que é mais denso/intenso quando misturamos mudança de vários parâmetros. Ou seja, se um improviso aumenta a quantidade de notas tocadas, mas diminui a dinâmica em que são tocadas, há um aumento ou diminuição geral de densidade/intensidade? Quando observamos conjuntamente os parâmetros elencados em análise, temos que tomar um cuidado para saber lidar bem com a combinação dos mesmos, a fim de fazer uma análise criteriosa e objetiva.

#### **1.1.1.5 Algumas hipóteses sobre intensidade musical e arco narrativo**

Após essa revisão bibliográfica, percebemos que alguns termos e conceitos carecem de maior esclarecimento e definição. Uma tentativa de definir o conceito de intensidade musical pode ser a seguinte: intensidade musical é a medida de quantidade de energia acústica e complexidade de um determinado trecho musical. Frieler et. al comentam que maior altura de

nota e amplitude (*pitch* e *loudness*) alta podem representar maior intensidade porque no dia a dia as situações que ocorrem (gritos de uma pessoa, turbina de avião) envolvem momentos de maior tensão; podemos concluir que o maior gasto de energia (acústica e mecânica, no caso de um músico tocando) necessário para se produzir música em volume alto também pode ser associado a maior intensidade, portanto.

Uma outra hipótese que venho refletindo, sobre porque a maior quantidade de notas em um determinado tempo X poderia representar maior intensidade musical do que menor quantidade de notas no mesmo tempo X: as situações de discurso oral em que falamos ou ouvimos maior número de palavras por tempo também estão associadas a um maior gasto energético por quem fala (e também por quem escuta), e também uma maior complexidade de informações. Como exemplo, pensemos em um cantor de música rap que canta um trecho com muitas palavras no tempo X, ou um cantor que canta uma canção do tipo balada lenta no tempo X, a quantidade de informações e ideias transmitidas no rap é potencialmente maior. A quantidade de decodificações semânticas para o cantor e o ouvinte de rap no tempo X é potencialmente maior do que para um cantor e ouvinte de balada. Sendo assim, a quantidade de energia necessária tanto para se produzir ou ouvir um trecho com mais notas (e mais palavras) é potencialmente maior, e por isso, seria mais intenso.

Outra hipótese minha, do porquê um aumento de registro em fraseados em geral poderia corresponder a um aumento de intensidade musical – e poderia ser uma justificativa empírica dos enunciados de Aebersold (2000) e Berry (1987), que dizem que melodias ascendentes causam este aumento – se justifica a seguir. As curvas de Fletcher-Munson, como mostrada em alguns autores como David Miles Huber e Robert E. Runstein (2017), e Nando Costa (2018) evidenciam que em geral existem regiões do ouvido humano mais sensíveis ao som, e essa região se encontra geralmente nos registros agudos dos instrumentos. Falando em termos amplos, as frequências entre 1-5k sensibilizam bastante nossos ouvidos.

Ao ouvirmos um som com volume menor, percebemos que ouvimos muito menos graves do que se ouvirmos o mesmo som à um nível mais alto. Estas curvas nos indicam o quanto de pressão sonora precisamos ter em determinado nível de audição para cada região de frequências. Podemos observar também que, em todas as curvas, a região entre 2 e 5 kHz tem uma redução drástica de pressão sonora. Isso mostra a área em que nosso ouvido é mais sensível. Portanto, precisamos de muito menos pressão sonora naquela região do que nas demais para sentir a mesma “percepção” de som. (COSTA, 2018, p. 15)

Em termos práticos as notas que possuem frequência do primeiro harmônico de 1kHz já se encontram na corda mais aguda da guitarra, acima da décima segunda casa. Nas performances analisadas neste trabalho, de Kreisberg e Lage, poderíamos argumentar que os trechos agudos trariam uma maior intensidade musical pois sensibilizam mais os nossos ouvidos. Desta forma, ao ouvirmos uma frase ascendente, mesmo que o volume seja constante (amplitude em decibéis em nível de pressão sonora), poderíamos perceber um aumento de intensidade musical.

Alguns dos autores que trabalham sob uma perspectiva empírica foram trazidos nesta tese, como Frieler et al. (2015), que mostram como a questão é complexa e mostram resultados preliminares. A meu ver, a interpretação dos resultados de Frieler *et al.* merece mais debate quanto à sua metodologia de análise de dados, corpo estudado e outros fatores. Acredito que com os comentários e revisão apresentados, é possível vislumbrar estes parâmetros de densidade/intensidade musical e como influenciam, de maneira geral, na criação de um improviso. Minha hipótese, que venho confirmando com as análises, é que a criação de arcos narrativos em improvisos, e na macroforma tema-improvisos-tema, é uma estratégia de produção de narratividade - é um dos mecanismos estruturais que os músicos utilizam para tocar. A pesquisa visa analisar como diferentes intérpretes empregam esse mecanismo em suas performances, e como eu como músico posso utilizar deste conceito nas minhas criações.

### **2.1.8 Pontos de apoio em narrativas improvisadas**

Ao escutar e analisar as performances de Kreisberg, Lage, outras relacionadas ao repertório de estudo desta tese, venho formulando o conceito de “ponto de apoio”, que acredito seja interessante para perceber alguns aspectos nas performances. Um ponto de apoio, no sentido que tenho usado o termo, estaria relacionado com a recorrência de elementos musicais em uma ou mais performances, e que parece desempenhar alguma função específica no discurso musical, seja demarcando seções, frases musicais, cadências. Sob o ponto de vista do intérprete que improvisa (e isso é uma opinião pessoal, que percebi ao longo dos estudos de improvisação relatados nas tarefas autoetnográficas), o ponto de apoio pode ser uma espécie de guia, uma direção de performance em meio a um território que se delimita para o horizonte da improvisação.

Um ponto de apoio poderia ser representado por exemplo por um motivo, uma frase, um contorno de frase, um acorde, ou o conjunto de elementos musicais que desempenham função específica em um arranjo, como uma construção dinâmica de crescendo ou decrescendo em determinado ponto da performance. Ou seja, poderíamos argumentar que um ponto de apoio poderia ser considerado como tal se ele ocorre em performances diferentes em um mesmo lugar relativo das performances de uma mesma música pelo mesmo intérprete – um tipo de fraseado que ocorre ao final de um improviso, por exemplo. Também poderia ser considerado um ponto de apoio um elemento recorrente em uma única performance, e este elemento desempenharia função de coerência. Argumento que a repetição com pequenas variações de um elemento musical ao longo da trajetória de uma performance leva ao entendimento do discurso pelo ouvinte, e proporciona para o intérprete um ponto de previsibilidade em meio ao discurso criado no momento da improvisação.

Argumentei em um trabalho anterior (GONÇALVES, 2017) que existem estratégias de produção de discurso musical geralmente empregadas pelos intérpretes de música popular, às quais denominei **procedimentos de manipulação melódica**, (tematismo, desenvolvimento de motivos, improvisação formulaica, livre tematismo). Outro fator que considero pertinente observar nos discursos improvisados é o que chamei à época de dicotomia **inventividade versus coerência**. O improvisador, ao criar seu discurso no momento da performance utiliza-se destes procedimentos mencionados, e ao mesmo tempo está sempre sujeito a uma avaliação interna (e por parte dos ouvintes) de possibilidade de coerência e continuidade da compreensibilidade, de conexão, entre suas ideias musicais:

Cabe refletir como cada procedimento se comporta frente à dicotomia inventividade *versus* coerência.

Como vimos, na paráfrase a coerência é mantida à medida que o material novo é produzido por ornamentação em torno do material original, ao passo que a inventividade é garantida justamente pela introdução de algo novo - e não a mera repetição do material original.

O desenvolvimento de motivos garante a inventividade por transformar o material original por exemplo por Adição, Sequência ou Aumentação Rítmica (processos mostrados); o material novo tem algo que guarda relação com o original, mas apresenta também algo diferente e variado. Entretanto, tanto na paráfrase quanto no desenvolvimento de motivos, se o processo de variação for muito complexo, possivelmente o ouvinte não consegue compreender a ideia e estabelecer a continuidade da narrativa musical - e a ideia de coerência fica prejudicada.

A improvisação formulaica, se usada em sentido estrito, provavelmente guarda pouca relação com o tema - já que o material novo vem do vocabulário do improvisador. Entretanto, se o intérprete possuir um bom vocabulário melódico, pode ser que seja

observado um alto grau de inventividade e coerência em um sentido idiomático de improvisação. Ou seja, mesmo que o improviso guarde pouca relação com o tema, se o músico dominar as técnicas e linguagem musical do estilo, é possível que sua improvisação possua uma boa narratividade.

Finalmente, em relação ao livre tematismo, a ideia de coerência musical holística da macroforma tema-improvisos-tema fica prejudicada à medida que o material germe para a construção da improvisação não advém do tema. Portanto, neste aspecto o Livre tematismo é mais inventivo do que coerente. Entretanto, pode-se observar que no improviso possivelmente ocorrerá uma coerência interna, pelo uso acentuado dos processos de Desenvolvimento de motivos - sendo, neste aspecto, mais coerente do que inventivo. (GONÇALVES, 2017, p. 112, separação dos parágrafos adicionada para facilitar a leitura).

Neste sentido, um ponto de apoio em uma narrativa musical poderia ser um elemento que garante uma coerência (pela repetição com pequenas variações) que tornariam o discurso mais inteligível.

## 2.2 Narratividade: revisão de referências, e concentração na teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008)

### 2.2.1 Breve histórico do campo de narratividade; ecletismo metodológico

Como comenta Bruno Angelo (2011) as origens do estudo da narratologia remontam ao século XIX, e desde a década de 1980 ganham força na musicologia, através de suas interseções com estudos literários, linguística e semiótica. Assim, a narratividade musical é uma área que se constrói com diversas fontes, formando um campo do conhecimento diverso e não consensual quanto aos conceitos e definições. Há uma “indefinição como conceito” que “propicia a proliferação de trabalhos que, no que concerne especificamente à narratividade em música, estão permanentemente começando do zero.” (2011, p. 1653). Além de Byron Almén, outros autores que participaram da construção deste campo, e alguns que têm desenvolvido trabalhos neste campo são, dentre outros, Jean-Jacques Nattiez (1990), Fred Everett Maus (1991, 2001), Michael Klein (2013), Vincent Meelberg (2009), Eero Tarasti (2017).

Angelo mostra como existe uma “diversidade de abordagens analíticas, não só entre os autores como também entre as distintas análises de um mesmo autor” (2011, p. 1653). Poucos autores usam uma única e explícita teoria de narratividade musical, e mesmo os que o fazem, advogam por um “ecletismo metodológico” (como Almén). Por exemplo, na teoria de Almén, há análises concentradas em aspectos sintáticos ou formais e outras em que há uso de tópicas<sup>99</sup> com parte da interpretação (o que acaba levando as análises para seu universo cultural mais amplo, e analisam também como a música é percebida em determinada época e contexto de recepção da tópica).

Quando se começa a estudar o campo da narratividade em um primeiro momento vemos que há uma diversidade de autores, conceitos e nomes. Almén argumenta que diferentes autores têm usado abordagens independentes para análise narrativa, empregando nomes diferentes aos conceitos, mas que é possível fazer uma analogia entre os diferentes métodos, como explicado a seguir. O autor baseia sua teoria fortemente nas ideias de nível agencial e atorial (*actantial*) de Lizska, e argumenta que os métodos de Tarasti e Micznik podem ser comparados com a

---

<sup>99</sup> Aqui as tópicas vem do campo denominado de Teoria das Tópicas, campo de estudos desenvolvido desde a década de 1980 por autores como Leonard Ratner (1991) e Kofi Agawu (2018), e no Brasil por Acácio Piedade (2011).

análise que ele faz usando os conceitos de Liszka. Em relação a Tarasti, que usa por exemplo os conceitos de isotopia, categorias discursivas (vindas do semiótico Greimas) , o autor diz: “Em nosso contexto atual, podemos ver agora que, ao adaptar a gramática narrativa de A. J. Greimas para a música, Tarasti desenvolveu um método analítico que mapeia de forma eficaz os níveis agencial e atorial de Liszka.”(ALMÉN, 2008, p. 62<sup>100</sup>). Almén também ressalta a semelhança da sua metodologia com a de Micznik. Essa autora faz suas análises utilizando os conceitos história e discurso (*story and discourse*). A respeito dessa tentativa de aproximação ou analogia de sua teoria com a de Micznik, Almén diz:

O artigo “Music and Narrative”, de Vera Micznik, também apresenta uma análise narrativa em duas etapas, correspondendo à dicotomia da narratologia - história e discurso [*story and discourse*] (199). Esses estágios, também, se relacionam bem com os níveis agencial e atorial de Liszka, que eu ilustro em minhas análises dos movimentos da sinfonia de Mahler no capítulo 6. A análise de "história" (o componente agencial) identifica unidades musicais coerentes (eventos) e explica seus significados paradigmáticos através de três níveis semióticos cada vez mais complexos (203-19).(ALMÉN, 2008, p. 63<sup>101</sup>).

Ao longo de seu livro Almén revisa diversos conhecimentos relacionados à narratividade em música produzido em livros e artigos por diversos autores e os aproveita em sua própria teoria, caracterizando assim, um aspecto do seu ecletismo metodológico. Um exemplo desse aproveitamento de conceitos de outros autores em Almén ocorre, por exemplo, quando fala das importantes ideias (*insights*) sobre música e narrativa trazidos por Eero Tarasti. Algumas dessas ideias ajudam a clarear o tipo de entendimento que tem ocorrido quanto à narratividade, como, por exemplo: 1) “A narrativa musical depende fundamentalmente da interpretação do ouvinte, do analista e/ou do intérprete.” (ALMÉN, 2008, p. 21<sup>102</sup>). Ou seja, podemos pensar que de fato a interpretação narrativa é uma criação – uma síntese ou leitura sobre a peça, exposta em palavras, e que essencialmente representa um ponto de vista específico. Outro exemplo é o fato de o autor usar o conhecimento em teoria das tópicas nas

<sup>100</sup> In our present context, we can now see that, in adapting A. J. Greimas’s narrative grammar to music, Tarasti has developed an analytical method that maps effectively into Liszka’s agential and actantial levels.

<sup>101</sup> Vera Micznik’s article “Music and Narrative” likewise features a narrative analysis in two stages, corresponding to the narratological dichotomy story and discourse (199). These stages, too, map well into Liszka’s agential and actantial levels, which I illustrate in my analyses of Mahler symphonic movements in chapter 6. The “story” analysis (the agential component) identifies coherent musical units (events) and explicates their paradigmatic meanings via three increasingly complex semiotic levels (203–19).

<sup>102</sup> Musical narrative is fundamentally dependent on the listener’s, analyst’s, and/ or performer’s interpretation.

análises narrativas, elaborando uma explicação de nove tipos de interação entre tópicos e narratividade (ALMÉN, 2008, p. 78).

Como comentam Rodrigo Garcia e Paulo Costa Lima (2014), Michael Klein (2013) em um estudo mais recente adaptou os quatro arquétipos narrativos propostos por Almén, e argumentou pela possibilidade de oscilação destes arquétipos dentro da trajetória narrativa de uma peça (fator muito interessante e exemplificado por Klein através de algumas peças), mostrando principalmente exemplos de música dos séculos XX e XXI):

[Klein] re-classificou os arquétipos romântico, como narrativo; irônico, como anti-narrativo; trágico, como não-narrativo e cômico, como neo-narrativo, objetivando situar novas perspectivas para o estudo da narratividade em repertórios pós-tonais.

(...)

entende-se que existe mobilidade entre os arquétipos, uma vez que uma peça pode oscilar entre neo-narratividade (novas formas de narratividade musical) e anti-narratividade (subversão dos recursos narrativos) e que, nos segmentos em que confirma-se a narratividade, esta ainda pode ser categorizada segundo a tipologia arquetípica de Frye. (GARCIA; LIMA, 2014, p. 12-13)

É interessante observar também que Almén ao longo de seu livro faz diferentes tipos de análises (todas, poderíamos considerar “análises narrativas”) utilizando conceitos ou maneiras de expor diferentes - há análises introdutórias ou mais sintéticas e outras mais elaboradas (em que usa vários dos conceitos vindos da semiótica e sua relação com os autores). Por exemplo, em sua análise do Prelúdio Op. 28, No. 3, em Sol maior, de Chopin, o autor explica o desenrolar da peça utilizando conceitos como motivos, direção e contorno melódico e sua relação com a análise harmônica tonal – e explica de maneira simplificada como a relação entre os elementos e sua mudança podem ser vistos como uma trajetória narrativa. Como o mesmo autor diz, é possível fazer uma análise narrativa usando conceitos advindos de diferentes autores, assim como também é possível fazer uma análise narrativa sem necessariamente usar os termos colocados por ele em sua teoria. Vejamos a explicação a seguir, do próprio autor:

Também defendi um ecletismo metodológico como a direção mais produtiva para explorações analíticas e interpretativas de narrativas a serem tomadas. Minha abordagem não rejeita os *insights* de colegas e antecessores neste campo; em vez disso, tenta esclarecer ainda mais o terreno conceitual dentro do qual esses *insights* podem ser colocados coerentemente. A flexibilidade da metodologia permite que a teoria seja empregada para três propósitos distintos: (1) como base para a interpretação narrativa usando quaisquer métodos hermenêuticos que o analista achar mais relevante ou necessário,



(2) como um sistema de categorias que possibilitem o exame e comparação das análises narrativas existentes, e

(3) como um conjunto de critérios pelos quais as características narrativas das análises não explicitamente rotuladas como tal podem ser reveladas. (ALMÉN, 2008, p. 222-223<sup>103</sup>).

uma interpretação narrativa é compreensível e eficaz mesmo na ausência da terminologia utilizada para defini-la neste capítulo. Na verdade, eu sugeriria que o ecletismo analítico é inteiramente apropriado à nossa disciplina: tal abordagem revela até que ponto a interpretação narrativa permeia nosso discurso moderno sobre a música. (ALMÉN, 2008, p. 54<sup>104</sup>).

Podemos perceber pela leitura dos trabalhos recentes sobre narratividade que alguns autores inclusive não utilizam todos os níveis de análise e conceitos da teoria de Almén, e ainda assim desenvolvem análises narrativas. Por exemplo, Michael Chryssoulakis (2016) concentra suas análises principalmente no nível narrativo, Gerald Massoud (2019) não deixa muito claro se usa os conceitos de *markedness e rank*, Bruno Angelo (2014) revisa os diversos autores de narratividade, e faz suas análises utilizando ideias de vários deles, e ainda formulando seus próprios conceitos.

## 2.2.2 Adoção da metodologia de Almén e breve exposição de conceitos de sua teoria

Nestas linhas, procurarei simplificar para o leitor a maneira que entendi a diversidade de autores e a adoção dos conceitos pela teoria de Almén. É claro que aqui será exposto uma síntese dos conceitos, e de uma forma que possa clarear a maneira como eles serão utilizados nas análises desta tese. Em seu livro, o autor inclui um glossário dos termos utilizados na teoria, que ajudam muito em sua compreensão.

---

<sup>103</sup> I have likewise advocated a methodological eclecticism as the most productive direction for analytical and interpretive explorations of narratives to take. My approach does not reject or efface the insights of colleagues and predecessors in this field; instead, it attempts to further clarify the conceptual ground within which these insights can be coherently placed. This flexibility of methodology allows the theory to be employed for three distinct purposes: (1) as a foundation for narrative interpretation using whatever hermeneutic methods the analyst finds most relevant or necessary, (2) as a system of categories enabling the examination and comparison of existing narrative analyses, and (3) as a set of criteria by which the narrative features of analyses not explicitly labeled as such can be revealed.

<sup>104</sup> a narrative interpretation is comprehensible and effective even in the absence of the terminology used to define it in this chapter. Indeed, I would suggest that analytical eclecticism is entirely appropriate to our discipline: such an approach reveals the extent to which narrative interpretation pervades our modern discourse about music.

### 1.1.1.6 Narrativa em música, *transvaluation*<sup>105</sup>

Nas seções anteriores, mencionei alguns aspectos da visão de diferentes músicos sobre o *storytelling*, e também como o conceito é estudado por diferentes pesquisadores. Uma das investigações desta tese é tentar estabelecer se há conexão entre o *storytelling* e a narratividade – se os conceitos e análises podem ser aproximados.

Há diferentes definições de narrativa, mais sintéticas ou mais elaboradas. Almén diz que o conceito de narrativa é diverso e entendido de maneira diferente para cada campo em que o mesmo é estudado (no drama, literatura, mitos, História, pessoal). Muitas vezes os meios de expressão são misturados e uma narrativa influencia outra: música no texto, por exemplo e vice-versa. Entretanto, há elementos que o autor considera essenciais para a existência de qualquer narrativa: temporalidade, hierarquia, conflito, e a perspectiva do observador. Para adentrar no conceito, vejamos uma definição interessante de narrativa proposta por Todorov, autor do campo dos estudos literários:

a intriga mínima consiste na passagem de um equilíbrio a outro. Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Daí resulta um estado de desequilíbrio; por ação de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. Há, por conseguinte, dois tipos de episódios na narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro (Tzvetan Todorov, 1971, p. 124, apud FERNANDES; BRAMBILLA; IAZZETTA, 2017)

Ou seja, podemos entender, de maneira simplificada que a existência de uma narrativa consiste em começo, meio e fim; é possível usar outros termos - início de uma história, algum conflito, e resolução deste conflito. Para ilustrar, pensemos em uma história universal que todos conhecemos: o passar de um dia. O amanhecer, entardecer, noite – e começo de um novo dia; ou, em outros termos: acordar, passar o dia fazendo diferentes tarefas, e dormir novamente. Outra história universal, de passagem de um estado a outro: o curso de um ano e o decorrer das estações: primavera, verão, outono, inverno. Podemos pensar em livros que lemos, filmes ou acontecimentos históricos para também ilustrar este conceito.

---

<sup>105</sup> Ilza Nogueira (2017, p. 209), cita o conceito de *transvaluation* em seu trabalho, traduzindo-o como transvalorização. Rodrigo Garcia e Paulo Costa Lima (2014, p. 4) traduzem o termo como transvalorização.

Em sua tese, Ricardo Alves (2019) defende e elabora seu raciocínio de que a música não é narrativa, mas o ouvinte (o compositor / intérprete também como ouvintes) é que tem o potencial de a ouvir narrativamente. Essa ideia também tem como um de seus defensores e argumentadores Jean-Jacques Nattiez (1990):

O trabalho, entretanto, defende que a música não é uma narrativa em si, mas pode ser ouvida como uma narrativa.

(...)

Nesse direcionamento assumimos que a música é potencialmente narratizável, pois decorreria de uma necessidade humana em dar sentido (relacionar e categorizar) suas experiências que, extramusicalmente, são instrumentalizadas nas inter-relações entre vários esquemas cognitivo-metafóricos (incorporados) utilizados para o entendimento e compartilhamento de conceitos complexos como, por exemplo, o tempo e o espaço.

(...)

Nessa acepção, entendemos o processo de narrativização como o esforço/interesse/necessidade de o ouvinte dar sentido aos sons de uma obra, (...)

(ALVES, 2019, p. 294)

Adentrando mais especificamente nos conceitos da teoria da narratividade musical, uma outra definição usada por Almén introduz o termo *transvaluation* (vindo de Liszka) para explicar o que é narrativa: “a narrativa “pega um certo conjunto de diferenças culturalmente significativas e as transvaloriza por meio de uma sequência de ação” (117)” (Liszka, 1989 apud ALMÉN, 2008, p. 40<sup>106</sup>). O *transvaluation* ocorreria quando é percebida uma mudança culturalmente relevante no sistema de signos de determinado sistema do ponto de vista de um observador. O autor argumenta que na música, não há relação direta entre som musical (*musical tone*) e significado intrínseco (presume-se que o autor adota uma posição que em geral os significados são culturalmente criados e condicionados). Sendo assim, o sentido em música é criado através da existência de “regras de procedimento” do sistema de signos (um sistema musical, como a música tonal, por exemplo e sua existência na vida cultural ocidental). Tentando refletir sobre o conceito, podemos pensar que se ouvimos uma sequência de três acordes – tônica, dominante e tônica – ocorre uma *transvaluation*, uma *percepção* de sequência de acontecimentos tido como culturalmente relevante, que cria um conflito e sua resolução. Essa percepção do processo de mudança dentro do sistema de signos em questão é essencial para a existência de uma narrativa. Uma síntese do processo de ocorrência de uma narrativa, na

---

<sup>106</sup> narrative “takes a certain set of culturally meaningful differences and transvalues them by means of a sequence of action” (117)”

qual destacam-se o caráter essencial dos valores culturais e da percepção do ouvinte (grifos meus), foi redigida por Almén:

Os eventos musicais iniciais de uma peça, configurados em várias relações hierárquicas, estabelecem uma rede de valores culturais, e as assimetrias da condição inicial e/ou quaisquer alterações subsequentes nessas relações colocam esses valores em conflito, levando à resolução de forma significativa **ao ouvinte culturalmente informado** - uma confirmação bem-vinda dessa hierarquia inicial, sua reviravolta parcial ou completa, uma reimposição não bem-vinda, ou seu enfraquecimento corrosivo. Assim, a narrativa articula significativamente relações hierárquicas e nossas respostas a elas. Esse processo depende criticamente do ouvinte; a narrativa requer não apenas uma mudança de hierarquia, **mas a interpretação interessada e no reconhecimento dessa mudança sem a qual uma transvalorização não ocorre.** (ALMÉN, 2008, p. 41<sup>107</sup>, grifo meu).

Podemos pensar que para o estabelecimento de uma narrativa é necessário um ouvinte que de certa forma participa de um processo de escuta que constrói sentido de narrativa – ou colocando de maneira mais geral ainda, escuta e “entende” a música de sua maneira. Isso pode se dar, por exemplo, através do processo de narrativização, do estudo de um analista musical que tem intenção de investigar ou construir uma interpretação narrativa. É possível também imaginar que qualquer ouvinte é capaz de entender ou criar sentido a partir da escuta atenta – e a narrativização criada por cada um seria potencialmente singular. Entretanto, também é provável que, mesmo na música instrumental (com menor referencialidade e temporalidade), seria possível argumentar que haja sentidos gerais de uma narrativa musical, para ouvintes informados no gênero musical ouvido. As análises narrativas são criadas também com o propósito de nos ajudar a entendermos um sentido possível de narrativa – evidenciar os signos, ou valores culturais presentes na peça, como estes foram colocados em conflito, e como se deu sua resolução.

Assim, podemos pensar que uma narrativa é a passagem de um estado inicial a um estado seguinte, percebido como diferente pelo observador. A mudança de um estado a outro deve levar à percepção de no mínimo dois estágios distintos (inicial e final), mas percebemos

---

<sup>107</sup> A piece's initial musical events, configured in various hierarchical relationships, establish a network of cultural values, and the asymmetries of the initial condition and/ or any subsequent changes in these relationships place these values in conflict, leading to resolution in a manner significant to the culturally informed listener— a welcome confirmation of that initial hierarchy, its partial or complete overturning, an un-welcome re-imposition, or its corrosive undermining. Thus, narrative meaningfully articulates hierarchical relationships and our responses to them. This process is critically dependent on the listener; narrative requires not merely a change of hierarchy but a listener's interested interpretation and recognition of that change, without which a transvaluation cannot and does not occur.

muitas narrativas com a existência de três estágios (inicial, meio e fim – ou ordem, transgressão e ordem, por exemplo). Entretanto, seria um “equívoco comum que as tramas narrativas sempre restabeleçam um tipo de ordem” – e a ordem inicial também não precisa retornar (ALMÉN, 2008, p. 22<sup>108</sup>). É o que também se pode entender da citação a seguir, em que Almén diz que vislumbrar a narrativa é reconhecer a mudança ocorrida no sistema hierárquico de signos, que pode levar a uma resolução ou não:

Creio que é melhor compreender a narrativa ao mesmo tempo como a exibição de um conjunto particular de relações hierárquicas sujeitas à crise e ao acompanhamento das consequências dessa crise. Reconhecer que as narrativas podem resolver de maneira indesejável ou não resolver de forma alguma é tão crucial para a teoria narrativa musical quanto para a teoria narrativa literária. (ALMÉN, 2008, p. 22<sup>109</sup>)

Além disso, podemos refletir se há algum tipo de música que apresenta um nível de conflito ou de mudança nos signos tão baixo que sua trajetória não seria percebida como uma trajetória narrativa, ou seria percebida como uma narrativa mais *amena* do que outra. Se pensarmos em música altamente contrastante (romântica ou contemporânea, por exemplo) e música menos contrastante (minimalista, certos exemplos do período barroco), podemos imaginar que, de fato o material musical é crucial para o processo de narrativização<sup>110</sup>.

### 1.1.1.7 *Markedness e rank*<sup>111</sup>, três níveis de análise<sup>112</sup> - agencial, atorial e narrativo

O estado inicial e o seguinte de uma narrativa musical são determinados pelas características de seus elementos musicais. Cada elemento musical pode ser diferenciado de outro que possui características diversas. Colocando de maneira simplificada, a esse processo

<sup>108</sup> common misconception that narrative plots always reestablish a kind of order.

<sup>109</sup> I believe that it is better to understand narrative as both displaying a particular set of hierarchical relations subjected to crisis and tracking the consequences of this crisis. Recognizing that narratives may resolve undesirably or not resolve at all is as crucial to musical narrative theory as it is to literary narrative theory.

<sup>110</sup> O trabalho de Elizabeth Margulis (2017) explora através de estudo empírico se há diferentes respostas de narrativização que os ouvintes criam sobre diferentes repertórios escutados. O estudo sugere algumas hipóteses sobre o contraste em música, o contexto cultural de criação dos ouvintes e demais fatores que influenciam no processo de narrativização.

<sup>111</sup> Solon Manica (2016) usa o termo diferenciação e classificação para traduzir *markedness* e *rank*, respectivamente. Rogério Garcia e Paulo Costa Lima usam para o *rank* as palavras oposição, e termos marcados ou não marcados.

<sup>112</sup> Os termos em inglês são *agencial*, *actorial* e *narrative*, traduzidos livremente aqui, como por outros autores brasileiros o fazem geralmente usando estas mesmas traduções.

de diferenciação entre elementos musicais, que ocorre por oposição de um parâmetro (por exemplo, diferença entre um acorde maior e outro menor, diferença semântica entre trágico e não trágico) é o que se chama *markedness*. Outro conceito importante é o de *rank*, que também de maneira simplificada, significa a classificação hierárquica dentro do sistema musical que cada elemento (diferenciado através do *markedness*) vai adquirir no decorrer da peça – o conceito de *rank* se relaciona com o eixo temporal da peça em questão. O processo de *transvaluation* é o que ocorre quando há mudança de um estado a outro, caracterizado por mudança de *markedness* e *rank*.

A teoria da narratividade musical de Almén utiliza principalmente os conceitos de nível *agencial e actantial* vindos do semiótico James Jakób Liszka (originados em seus estudos baseados na análise de mitos<sup>113</sup>), e o conceito de *arquétipo narrativo*, adaptado do linguista Northop Frye. Assim, uma análise narrativa no modelo de Almén consiste em três níveis (agencial, actantial, narrativo). Outros conceitos como *markedness*, *rank*, *transvaluation*, e *tópicas*, importantes para análise narrativa de Almén vêm principalmente de Liszka, mas alguns vêm de adaptações de outros autores.

Um exemplo colocado por Almén e explicado também por Robert Hatten (1994) é o uso dos modos maiores e menores em composições do período Clássico na música europeia. Segundo os mesmos, o mais comum à época era o uso do modo maior em composições; sendo assim, o modo menor se definiria, à luz do repertório da época, como marcado (*marked*), e se define em oposição à norma – que era o modo maior (HATTEN, 1994, p. 36). Outro exemplo é o uso de terça de picardia ao final de composições em tonalidade menor. Segundo o mesmo, o costume de usar terça de picardia (acorde com terça maior), no período se tornou recorrente, ao ponto de se caracterizar como norma, ou elemento não marcado. Quando uma composição do período Clássico em modo menor não termina em terça de picardia ocorreria uma relação de diferenciação à norma, sendo o final um termo marcado.

Assim, uma consideração importante feita pelo autor é que a determinação dos termos marcados e não marcados se dá dentro do sistema de signos, as normas recorrentes e sua interpretação pelos usuários deste sistema (ouvintes de música, no caso):

Um aspecto importante da análise de *markedness* e, portanto, da análise narrativa, é a determinação dos valores de *markedness* com base no que a cultura significante

---

<sup>113</sup> A metodologia de Liszka vem da análise de mitos escritos e histórias contadas oralmente por diferentes comunidades estudadas.

considera valioso e importante. Esses valores não são fixos em relação aos termos opostos, que são eles próprios significativos apenas em relação ao sistema significante completo do qual fazem parte. Em vez disso, o processo de valoração (*valuation*) ocorre por meio da totalidade das interações feitas pelos membros de uma cultura. (ALMÉN, 2008, p. 48<sup>114</sup>)

### 2.2.2.1.1 Nível agencial, equivalente a isotopias em Tarasti

No nível agencial de análise, Almén incorpora o conceito de isotopia<sup>115</sup> usado nas análises de Eero Tarasti, para designar as unidades de segmentação musical. Almén usa a definição de Tarasti (adaptada de Greimas) para isotopia:

Um conjunto de categorias semânticas cuja redundância garante a coerência de um complexo de signos e torna possível a leitura uniforme de qualquer texto. Isotopias musicais podem ser formadas pela estrutura profunda, tematismo, elementos de gênero, pela textura e estratégias gerais do texto (por exemplo, organização da trama). (TARASTI, 1994, p. 304 apud SANTOS, 2016, p. 867<sup>116</sup>)

Ou seja, há que haver semelhanças entre aquilo que se considera como isotopia, ou parte do nível agencial. É importante que as divisões levem a interpretações significativas do ponto narrativo: “Os critérios de segmentação, portanto, centram-se em extensões que criam unidades significativamente coerentes.” (ALMÉN, 2008, p. 58<sup>117</sup>). Assim, dividem-se os elementos musicais em isotopias, que podem ser seções grandes de uma peça musical, ou pequenas frases e motivos melódicos, por exemplo – a depender da análise feita. Almén explica que a maneira de segmentar as isotopias não precisa se relacionar com as divisões formais da música, mas “Cada uma dessas extensões musicais se aglutina em torno de uma coleção compartilhada de

---

<sup>114</sup> An important aspect of markedness analysis, and therefore of narrative analysis, is the determination of markedness values based on what the signifying culture considers valuable and important. These values are not fixed with respect to the opposed terms, which are themselves meaningful only in relation to the complete signifying system of which they are a part. Instead, the process of valuation takes place through the totality of interactions made by the members of a culture.

<sup>115</sup> Conforme mostram Vinícius Fernandes, Guto Brambilla e Fernando Iazetta (2017), isotopia é um termo que veio do campo de estudos da Física e passou a ser aplicado na Semiótica. Na física, designa elementos que possuem o mesmo número atômico, entretanto possuem número de massa diferentes. O semiótico Algirdas Julius Greimas adaptou esse conceito para a linguística, e seus conceitos são usados na metodologia de Eero Tarasti (2017) para análise musical.

<sup>116</sup> Observação: o mesmo trecho do conceito está colocado na teoria de Byron Almén em (2008, p. 57).

<sup>117</sup> Segmentation criteria thus center on spans that create meaningfully coherent units.

características comuns, permitindo-lhes servir como unidades narrativas fundamentais ” (ALMÉN, 2008, p. 57<sup>118</sup>).

Assim, no nível agencial, são identificadas as isotopias ao longo de toda a trajetória de uma peça, e o fato de dividir a música mostra como a mesma a cada momento possui características diferentes: “Os vários estágios da trajetória narrativa — "fotos" hierárquicas ou "relatórios de progresso" - podem ser descritos dentro do nível agencial (ALMÉN, 2008, p. 223<sup>119</sup>). As isotopias são identificadas e diferenciadas pois possuem *markedness* – relação de oposição entre um ou mais elementos musicais.

A seguir, comento alguns exemplos revisados de como foi feita a segmentação de isotopias em diferentes análises musicais. É interessante ver como em algumas análises do próprio Almén, por exemplo na análise do Prelúdio em sol maior, Op. 28, no. 3 de Chopin (ALMÉN, 2008, p. 3 e seguintes) e na análise de Vinícius Fernandes, Guto Brambilla e Fernando Iazetta (2017), pequenas frases ou motivos musicais são considerados como os menores segmentos de divisão dentro da análise narrativa (seriam as isotopias); Entretanto, em outra análise mais adiante da teoria (do primeiro movimento da Sonata para piano em si maior de Schubert, D. 960) Almén (2008, p. 139 e seguintes) segmenta as isotopias em seções de vários compassos, analisando a trajetória narrativa com base na interação ou diferença entre as seções. E cada seção ou isotopia tem uma característica diferente (tópica pastoral em uma seção, procedimento de mudança de vozes em outras, por exemplo).

Solon Manica (2016) ao analisar a peça Aboio op. 65 de Paulo Costa Lima elabora sua interpretação considerando como a oposição fundamental da peça entre os elementos de frases musicais, com duração de alguns compassos cada, e que possuem características distintas de “lirismos” e outras de “pontilhismos”. As frases de lirismos estariam ligadas à ideia de canto nordestino e os pontilhismos as dificuldades do caminho ao conduzir a boiada. São frases construídas com diferentes abordagens e material musical, e cada frase tem duração de alguns compassos.

Como visto na análise realizada com base na teoria dos conjuntos a oposição entre lirismos e pontilhismos, sugerida pelo compositor no apêndice da obra, ocorre pela oposição entre melodias que tem como base o conjunto (0136) 4-13 e seus

---

<sup>118</sup> Each of these musical spans coalesces around a shared collection of common characteristics, allowing them to serve as fundamental narrative units.

<sup>119</sup> The various stages of the narrative trajectory—hierarchical “snapshots” or “progress reports” - can be described within the agential level.



subconjuntos (lirismos) e cromatismos em staccato (pontilhismos). Estes materiais formam a oposição central da peça, através da qual pode-se estabelecer sua trajetória narrativa. (MANICA, 2016, p. 129)

Em outro trabalho, Ricardo Tanganelli da Silva (2017) ao analisar o Quarteto Misto de César Guerra Peixe considera como a oposição fundamental da peça dois motivos musicais com caracteres distintos, que remetem a tópicos distintas (com poucas notas cada, três notas na maioria dos exemplos, e duração de meio compasso) que são elaborados, combinados, sobrepostos, e representam a oposição. É interessante perceber que a análise do autor é bem elaborada, fala das transformações sintáticas ao longo da peça, e conclui que ocorre uma “vitória ambígua” de um motivo sobre o outro – entretanto a análise, que o autor coloca como análise narrativa, foca principalmente na demonstração destas transformações, no caráter de tópico dos elementos musicais, mas não utiliza explicitamente a análise em três níveis de Almén (2008) e seus termos, como *markedness*, *rank* e *transvaluation*, e definição do arquétipo narrativo.

Ou seja, há análises em que a oposição pode ser demarcada entre grandes seções, ou entre elementos de duração bem curta, mas que vão depender da peça e do olhar de quem propõe a análise narrativa. Assim, a análise do nível agencial parece comportar todas estas possibilidades.

Refletindo sobre os conceitos revisados, uma ideia que pode ser explorada e tem potencial epistemológico frutífero é tentar relacionar as isotopias com as categorias definidas por Klaus Frieler *et al.* (2015, 2016) em sua metodologia de análise de nível intermediário (*midlevel analysis*). Resumidamente, o autor elenca cerca de nove categorias de elementos musicais presentes em improvisação jazzística (através de ampla base de dados que possui em seu centro de pesquisa), e faz análises musicais baseadas na ocorrência destes elementos ao longo dos improvisos. As categorias de Frieler também carregam consigo um pouco da *função* que elas exercem no discurso musical, e parecem ser de fato adequadas ao tipo de vocabulário musical e estratégia de construção da improvisação pelos músicos, como mostrado pelos autores revisados (NORGAARD, 2011), (KERNFELD, 1995). Por exemplo, um trecho de improvisação transcrito poderia ser analisado de acordo com as categorias “tema” e “citação”, que têm as definições a seguir:

5. tema: "denota material retirado diretamente do tema da melodia, possivelmente com variações..."
6. citação: estas são citações diretas de outra peça de música (melodia de jazz, melodia clássica, etc.), que pode se assemelhar a uma melodia ou um tema, mas novamente, por causa de sua origem, é uma categoria diferente. (FRIELER *et al.*, 2016, p. 147<sup>120</sup>)

Outra hipótese a ser investigada seria aprofundar o estudo de tópicos típicos para a música improvisada, tópicos específicos dentro do gênero jazz (e talvez ainda específicos à técnica instrumental do violão/guitarra), e quem sabe aproveitar os tipos de interação entre narrativa e tópica propostos por Almén. Parece que pouco se tem discutido sobre tópicos para improvisação no jazz e música instrumental popular, com a exceção de alguns autores como Acácio Piedade (2011). Este autor tem falado sobre tópicos na música popular brasileira, mas aparentemente com o foco não muito direcionado na análise de improvisação, mas sim ressaltando aspectos de tópicos presentes em melodias do repertório. Cabe também pensar se as categorias propostas por Frieler *et al.* seriam adequadas de serem pensadas na narrativa assim como as tópicos o seriam. Ou seja, poderíamos identificar em um improviso as categorias de nível intermediário, ou procedimentos de manipulação melódica, ou tópicos específicos da música improvisada, como base para uma segmentação em isotopias em um nível agencial – e construir uma análise narrativa com base nesta segmentação.

Com base no que foi revisado até aqui, de fato parece que a questão de identificar e segmentar as isotopias (no nível agencial de análise) é um passo fundamental do estudo – que vai determinar a visão sobre a peça, o que é relevante de ser segmentado e determinará qual o “conflito” ou transgressão é evidenciado pela análise.

#### **2.2.2.1.2 Nível atorial (*actantial*)**

Após estabelecer os elementos musicais segmentados, um segundo nível de análise é o atorial, em que são estudados o processo de “atividade” das isotopias interpretadas em meio a um ambiente musical. Assim, Almén define que no nível atorial:

---

<sup>120</sup> 5. theme: “denotes material taken directly from the theme of the tune, possibly with variations...” 6. quote: these are direct quotes from another piece of music (jazz tune, classical tune, etc.), which might resemble a melody or a theme, but again, because of its origin, it is a different category.

a relação dinâmica entre cada uma das isotopias na peça é definida. Aqui entende-se que cada unidade musical-semântica tem uma ou mais funções expressivas em relação à trajetória narrativa; essas funções serão coordenadas através da articulação de uma oposição fundamental no nível narrativo. É geralmente manifestado como um aumento ou diminuição de uma certa qualidade ou característica expressiva em sucessivas aparições de isotopias relacionadas, uma modificação que altera o status relativo de uma unidade musical em relação a outra. (ALMÉN, 2008, p. 74<sup>121</sup>)

Neste estágio é que se identificam como há a interação entre as isotopias – se estão sobrepostas, uma após a outra e sua interseção. Além disso, são estudadas as mudanças das características musicais. Mencionando o segundo nível de análise de Tarasti (nível discursivo), Almén fala da análise de altura (ex. isotopias com registro agudo, outras graves), temporalidade (ex. mudanças de compasso, duração) e *atorialidade* (antropomorfismo) neste segundo nível (atorial). Entretanto, Almén diz que nem sempre em uma análise narrativa há necessidade, ou não é possível caracterizar ou diferenciar os níveis agencial e atorial:

No entanto, pode haver situações analíticas em que a distinção entre níveis agencial e atorial não é desejável ou possível. Se, por exemplo, um trabalho musical é caracterizado por um alto grau de continuidade na superfície e uma prevalência de características gestuais que indicam emblemática ou indexicamente flutuações de valor, então a segmentação em isotopias agenciais pode não ser necessária. (ALMÉN, 2008, p. 233<sup>122</sup>)

Além disso, pode ser proveitoso, para fins de organização, falar dos níveis agencial e atorial juntos, que é o que faz ao analisar uma Sonata de Schubert em seu livro:

A integração ou mistura dos níveis agencial e atorial também pode ser empregada para fins retóricos — para evitar uma apresentação desordenada ou distribuir comentários interpretativos em uma ordem diferente. Essa abordagem é característica de uma série de exemplos neste volume — o primeiro é a análise feita por Tarasti de Schubert, na

---

<sup>121</sup> the dynamic relationship between each of the other isotopies in the piece is defined. Here each musical-semantic unit is understood to have one or more expressive functions with respect to the narrative trajectory; these functions will be coordinated through the articulation of a fundamental opposition at the narrative level. This will generally manifest as an increase or decrease of a certain expressive quality or characteristic in successive appearances of related isotopies, a modification that alters the relative status of one musical unit with respect to another.

<sup>122</sup> However, there may be analytical situations in which the distinction between agential and actantial levels is not desirable or possible. If, for example, a musical work is characterized by a high degree of surface continuity and a prevalence of gestural features that iconically or indexically indicate fluctuations of value, then segmentation into agential isotopies may not be necessary.

qual características atoriais foram discutidas ao lado de características agencial dentro de cada isotopia. (ALMÉN, 2008, p. 233<sup>123</sup>)

### 2.2.2.1.3 Nível narrativo – análise de ordem e transgressão, determinação de arquétipo narrativo

Tendo estabelecido as isotopias e suas inter-relações, neste nível de análise estuda-se a maneira como é configurado a ordem e transgressão da ordem (elemento básico para ocorrência da narrativa), caracterizando uma trajetória típica. Almén importa a ideia de ordem e transgressão do semiótico Litzka, que enuncia que a existência de uma ordem e hierarquia de signos, (constatados através de *markedness e rank*) e sua mudança é o que caracteriza uma narrativa:

Qualquer hierarquia que imponha ordem, impondo diferenciação em termos de classificação, classe, status, papel, etc., por valorização social em geral, também cria simultaneamente tensão, a possibilidade de violência. Não só essa imposição em si, em certo sentido, é um ato de violência, mas cria ao mesmo tempo possíveis caminhos para a violência dentro dessa sociedade. Se uma hierarquia cria um status alto/baixo essa tensão poderia direcionar a violência de uma certa forma, seja o abuso do baixo pelo alto, ou a derrubada do alto pelos baixos. A hierarquia, embora crie ordem, também cria os vetores da violência dentro dessa cultura. Consequentemente, a existência da hierarquia é simultaneamente a existência de sua possível transgressão, e a transvaloração é o processo e o jogo dessa tensão entre os dois aspectos de uma hierarquia que impõe seu valor. (Litzka apud ALMÉN, 2008, p. 47<sup>124</sup>)

Almén importa um raciocínio advindo da teoria de Litzka (que por sua vez havia adaptado do linguista Northrop Frye), que formula que em obras literárias e mitos haveria quatro arquétipos narrativos básicos, que se constituem com base na oposição de dois pares de elementos: vitória/derrota, ordem/transgressão. De maneira simplificada, se considerarmos que

---

<sup>123</sup> Integration or blending of the agential and actantial levels may also be employed for rhetorical purposes—to avoid a cluttered presentation or to distribute interpretive commentary in a different order. This approach is characteristic of a number of the examples in this volume—the first being the Tarastian Schubert analysis, in which actantial features were discussed alongside agential features within each isotopy.

<sup>124</sup> Any hierarchy that imposes order, by imposing differentiation in terms of rank, class, status, role, etc.—i.e., by social valuation in general— also simultaneously creates tension, the possibility of violence. Not only is such an imposition itself, in a sense, an act of violence, but it creates at the same time possible avenues for violence within that society. If a hierarchy creates a high/ low status, that tension could direct violence in a certain way, either the abuse of the low by the high, or the overthrow of the high by the low. Hierarchy, although it creates order, also creates the vectors of violence within that culture. Consequently, the existence of hierarchy is simultaneously the existence of its possible transgression, and transvaluation is the process and play of this tension between the two aspects of a value-imposing hierarchy.

uma narrativa necessariamente tem que passar de um estado (ordem) a outro (transgressão), ela poderia trazer a vitória ou a derrota dessa mudança (ou tentativa de mudança) ao final da trajetória narrativa. Sendo assim, por uma questão de lógica dos conceitos, chega-se à formulação dos arquétipos a seguir:

Ênfase na Vitória

- A. Comédia-vitória da transgressão sobre a ordem
- B. Romance-vitória da ordem sobre transgressão.

Ênfase na Derrota

- A. Ironia/Sátira-derrota da ordem por transgressão
- B. Tragédia-derrota da transgressão por ordem

(ALMÉN, 2003, p. 18<sup>125</sup>)

Ao estudar a teoria e os arquétipos narrativos, é esclarecedor pensar em obras literárias e musicais clássicas, e filmes que possuem um arquétipo ou outro, como exemplificam Almén (2008, p. 55) e Michael Klein (2013)<sup>126</sup>. O romance, por exemplo é um tipo de narrativa clássico e esperado na maioria dos filmes, livros e histórias que conhecemos. Almén (2008, p. 55) comenta por exemplo que o mito grego de Hércules trata de um romance. Michael Klein (2013) diz que as *Symphonic Dances* de Rachmaninoff<sup>127</sup> possuem arquétipos de romances. O autor ressalta que este modelo de narrativa na música é um esquema clássico ou esperado de acordo com um contexto cultural convencionado na música clássica e romântica: música com centro tonal estabelecido e suas progressões harmônicas típicas, cria expectativas e a resolve, forma sonata típica (a recapitulação podendo ser vista como volta da ordem).

Um exemplo de trilogia de filme e obra literária que a meu ver pode ser tipicamente interpretado como tendo arquétipo de romance<sup>128</sup> é *O senhor dos anéis*<sup>129</sup> – que possui uma ordem inicial (paz) que é violada (ameaça à paz, violência). Após muita luta e esforço, o herói

<sup>125</sup> Emphasis on Victory - A. Comedy-victory of transgression over order B. Romance-victory of order over transgression. Emphasis on Defeat - A. Irony/Satire-defeat of order by transgression; B. Tragedy-defeat of transgression by order

<sup>126</sup> Almén comenta por exemplo que o mito grego de Hércules pode ser classificado como um romance, o de Édipo Rei seria uma tragédia, o livro Admirável Mundo Novo (Aldous Huxley) é uma ironia e a peça de Shakespeare *The Taming of the Shrew* é uma comédia.

<sup>127</sup> Uma performance de uma destas peças interpretada pela St. Petersburg Philharmonic Orchestra pode ser assistida neste link, no YouTube: <https://youtu.be/uq3PK-v6dyE>

<sup>128</sup> Podemos pensar que a maioria dos filmes de herói, em que este salva a sociedade, ou reestabelece a ordem inicial, geralmente pode ser caracterizado por arquétipo de romance.

<sup>129</sup> Obra literária de J.R.R. Tolkien e trilogia de filmes dirigida por Peter Jackson.

da narrativa (o *hobbit* Frodo Baggins) consegue reestabelecer a paz – a vitória da ordem. Um aspecto interessante é que o foco da narrativa é colocado sobre o herói – os símbolos apresentados criam um sentimento no espectador de que seria desejável o reestabelecimento da ordem inicial. O vilão da história (Sauron) é tido como mau e sua vitória seria indesejável, de acordo com a maneira com que a história é contada, e de acordo com a interpretação do espectador médio. Entretanto, se analisarmos a história sob o ponto de vista do vilão (Sauron), a história não seria um romance, mas para ele seria uma tragédia. O vilão tentou romper com a ordem, mas não obteve sucesso.

Em relação à análise do nível narrativo, de determinação dos arquétipos musicais, Almén comenta explicitamente como a análise não depende apenas dos dados musicais, mas da interpretação que se faz deles, e do ponto de vista do ouvinte ou analista:

A determinação de um arquétipo narrativo não depende unicamente dos dados musicais; está crucialmente ligado ao ponto de vista interpretativo do ouvinte ou analista, que deve determinar qual valor colocar sobre os eventos (ou seja, qual polo da oposição provocará a simpatia participativa do ouvinte ou analista).

(...)

Este nível fornece um ponto de vista através do qual o ouvinte pode interpretar sua leitura narrativa de uma peça.

(...)

... os arquétipos fornecem uma justificativa funcional e explicação para a organização narrativa na mídia temporal. Ao acompanhar trajetórias narrativas em obras musicais, observamos estratégias que se aplicam a qualquer arena onde hierarquias divergentes se coloquem umas contra as outras, sejam elas políticas, sociais, interpessoais, psicológicas ou ideológicas. (ALMÉN, 2008, p. 55<sup>130</sup>)

Em uma análise comentada em sua teoria, Almén diz que o primeiro movimento do Concerto de Brandenburgo no. 5 de J.S. Bach se caracteriza como arquétipo irônico, porque “o cravo gradualmente assume uma proeminência muito além de seu papel de acompanhamento e descarrila o conjunto convencional com figuração excessiva e virtuosismo.” (ALMÉN, 2003, p. 35<sup>131</sup>). Assim, a interpretação do autor sobre a peça é que a ordem inicial esperada (para as

---

<sup>130</sup> The determination of a narrative archetype is not solely dependent on the musical data; it is crucially linked to the interpretive standpoint of the listener or analyst, who must determine what value to place on events (i.e., which pole of the opposition will elicit the participative sympathy of the listener or analyst). (...) This level provides a standpoint through which the listener can interpret his or her narrative reading of a piece. (...) ...the archetypes provide a functional justification and explanation for narrative organization in temporal media. By tracking narrative trajectories in musical works, we are observing strategies that apply to any arena where divergent hierarchies are set against one another, whether political, social, interpersonal, psychological, or ideological.

<sup>131</sup> the harpsichord gradually assumes a prominence well beyond its accompanimental role and derails the conventional ensemble with excessive figuration and virtuosity.

convenções musicais da época) é que o cravo cumpra seu papel de instrumento acompanhador típico do estilo barroco na formação da peça. Entretanto, no decorrer do movimento o cravo começa a assumir um papel de destaque, que culmina com uma cadência altamente virtuosa, demonstrando sua independência e assumindo o papel de solista e de destaque na narrativa. Assim, havia uma ordem inicial e a transgressão dessa ordem. O fato é que houve essa ascensão do cravo ao papel de solista – como interpretar esse acontecimento musical? Se pensarmos que o foco da narrativa (e da interpretação narrativa) está na vitória da transgressão sobre a ordem inicial, a narrativa seria uma comédia. Podemos pensar também que não apenas o foco da narrativa é o que importa, mas a interpretação do final que seria desejável, do ponto de vista do espectador – neste caso, que o cravo passasse de papel de acompanhador para o de solista. Entretanto, se o foco da narrativa for colocado na derrota da ordem, a narrativa seria uma ironia. Assim, Almén deixa claro que várias leituras são possíveis para análise musical, que podem se basear apenas em uma análise sintático-musical, ou relacionar-se mais à elementos semânticos e culturais, como as tópicas.

O autor argumenta como a leitura de Susan McClary (comentada no livro) sobre esta peça de Bach está influenciada pelo tipo de interpretação da autora, que costuma levar em conta nas suas análises uma crítica às assimetrias nas sociedades (como desigualdades sociais e de classe):

Por exemplo, a interpretação narrativa de Susan McClary do movimento concerto de Bach se lê algo assim: a qualidade cada vez mais intrusiva da parte de cravo em relação ao formato ritornello cria uma tensão que comenta sobre o papel conformante do indivíduo na sociedade iluminista. A interpretação, no entanto, faz parte do projeto maior de McClary de interrogar e criticar assimetrias culturais, o que impacta criticamente a forma como o material musical é compreendido. Outro analista, dada a mesma trajetória, poderia ter visto a música intrusiva de cravo como uma ameaça que é finalmente extirpada pelo ritornello final— uma narrativa romântica da busca bem sucedida, se preferir, em vez de uma narrativa cômica de uma sociedade bloqueada renovada ou uma narrativa irônica de uma sociedade fraturada. (ALMÉN, 2008, p. 38<sup>132</sup>)

---

<sup>132</sup> For example, Susan McClary's narrative interpretation of Bach's concerto movement reads something like this: the increasingly intrusive quality of the harpsichord part with respect to the ritornello frame creates a tension that comments on the conformant role of the individual in Enlightenment society. This interpretation, however, is part of McClary's larger project of interrogating and critiquing cultural asymmetries, which critically impacts how the musical material is understood. Another analyst, given the same trajectory, might have viewed the intrusive harpsichord music as a threat that is ultimately excised by the final ritornello— a romance narrative of the successful quest, if you will, rather than a comic narrative of a blocked society renewed or an ironic narrative of a fractured society.

O que os trabalhos comentados (e também a teoria de Almén parece fazer) é tentar identificar apenas um arquétipo narrativo que dê conta de sintetizar toda a estrutura da peça; Entretanto, Michael Klein (KLEIN, 2013) chama a atenção para o fato de que ao longo da escuta de uma peça podemos nos deparar com a mudança de estratégia narrativa no decorrer da mesma (a peça passar de narrativa romântica para irônica, ou de narrativa para antinarrativa, como exemplos citados por ele). Não é comum aos autores mencionarem este modo de raciocínio em suas análises, mas parece ser uma maneira promissora de identificar os conflitos internos de ordem e transgressão em cada seção ou parte das obras.

### **2.2.3 Revisão bibliográfica em narratividade. Alguns trabalhos publicados no Brasil e no exterior que utilizam a teoria da narratividade musical de Byron Almén**

Para entender a teoria da narratividade musical de Almén e sua possível conexão com o tema *Storytelling*, sua possibilidade de aplicação ao repertório que eu vinha estudando, concomitantemente à leitura de artigos e da teoria de Almén, procurei outros trabalhos específicos e atuais que tenham usado a teoria. Abaixo coloco um relato dos trabalhos encontrados e alguns comentários sobre os mesmos, para entendermos a diversidade do campo de estudos e seguir nas reflexões para esta tese. Foram usadas diversas fontes de pesquisa como o portal CAFE da CAPES<sup>133</sup> o website Amplificar<sup>134</sup>, o sistema de acesso a livros e periódicos da City University of New York, e o acesso à algumas das principais revistas acadêmicas em Música no Brasil (como OPUS, Per Musi, Música Theorica), procurando-se por palavras chave da pesquisa como “narratividade”, “narratologia” e seus termos correlatos em inglês (além dos termos relacionados com *storytelling* e outros temas da pesquisa). Além disso, naturalmente pela leitura de artigos, livros e capítulos de livros, muitas vezes se encontra referência a outro trabalho, e isso vai ampliando as fontes de pesquisa.

Vemos como no Brasil e no exterior alguns trabalhos têm utilizado conceitos de narratividade<sup>135</sup> e especificamente a teoria de Almén, aplicando-a em diferentes repertórios e

<sup>133</sup> Comunidade Acadêmica Federada da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior; website: <https://www.periodicos.capes.gov.br/>

<sup>134</sup> Endereço: <https://www.amplificar.mus.br/> - neste website é possível pesquisar em diversas revistas acadêmicas do Brasil de uma só vez; Acessos ocasionais ao website foram realizados durante toda a pesquisa.

<sup>135</sup> Além dos trabalhos citados no correr do texto, alguns outros também fazem análises citando alguns conceitos do campo da narratividade musical (de Almén e outros autores), mas de uma forma também eclética, misturando a outras abordagens como a intertextualidade, o estudo das tópicas. É o caso por exemplo dos trabalhos de Ilza Nogueira (2017), que apenas cita o conceito de *transvaluation* exposto por Almén (traduzindo-o como



com diferentes finalidades, como comentaremos resumidamente adiante. Na visão dos autores Vinícius Fernandes, Guto Brambilla e Fernando Iazzetta (2017), a narratividade ainda é um campo pouco desenvolvido no Brasil, e muito promissor:

Diante desta análise, é possível perceber que a metodologia analítica proposta por Almén possibilita a investigação de questões da significação musicais que não se reportam somente à análise musical tradicional, permitindo um avanço na área ao fundamentar um campo epistemológico (ainda imaturo no Brasil) que dialoga com outras áreas de conhecimento e de produção estética, podendo, dessa maneira, lançar um olhar fresco sobre o cânone. (FERNANDES; BRAMBILLA; IAZZETTA, 2017)

Alguns trabalhos concentram-se apenas na análise de maneira mais ou menos aprofundada, outros usam a análise para auxiliar na construção de interpretação musical, performance musical e composição. Alguns trabalhos analisam repertório tradicional (ou clássico, erudito), e outros se concentram em música popular (principalmente o jazz) e música de concerto contemporânea – podendo ser observado uma tendência de ampliação da aplicação de análises narrativas em diferentes contextos musicais. Além dos trabalhos mencionados nos comentários a seguir, outros também tratam do assunto (e são aqui comentados e revisados ao longo da tese, e talvez sejam analisados com maior destaque na versão final desta tese), como a dissertação de Daniel Zanella dos Santos (SANTOS, 2015), que utiliza conceitos da narratividade para analisar a peça Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos, o artigo de Ricardo Tanganelli da Silva (2017) que analisa o Quarteto Misto de César Guerra-Peixe.

### **Bruno Angelo e sua tese a Narrativa como coisa composicional (e o conceito de ideia interpretativa)**

---

transvaloração), mas não utiliza dos níveis de análise da teoria do autor. O trabalho de Cristina Gerling (2016) faz suas análises baseando-se fortemente nas tópicas musicais e intertextualidade dos trabalhos estudados. Acácio Piedade também menciona a narratividade em um de seus trabalhos recentes, concentrando seu estudo através da identificação e análise das tópicas e retoricidade em Bachianas Brasileiras no. 2 de Heitor Villa Lobos (2017). Paulo de Tarso Salles menciona o conceito de *markedness* usado na teoria de Almén ao propor uma classificação dos gêneros musicais brasileiros (SALLES, 2017).

Bruno Angelo em sua tese *Minha música sendo outra: a narratividade como coisa composicional*, (2014) e em artigo publicado anteriormente à tese (2011) faz uma extensa revisão do campo de estudo da narratividade. Seu trabalho de doutorado foi realizado na área de composição, e durante o trabalho o autor compôs seis peças para formações variadas<sup>136</sup>, e na tese comenta aspectos das composições, mescladas com a revisão teórica e metodológica sobre o tema da narratividade, e com a criação das suas interpretações narrativas. Suas interpretações narrativas são suas próprias leituras, relatos, comentários sobre suas peças - o autor prefere não designar as interpretações narrativas criadas como análises musicais, mas como interpretações analíticas<sup>137</sup>. O autor constrói suas interpretações narrativas baseando-se em uma maneira de fazer (ou “metodologia”, não muito definida) que ele denomina **ideia interpretativa**, que comentaremos brevemente adiante. Dentro dos trabalhos comentados nesta seção, o de Angelo é que mais desvia da aplicação direta de apenas um autor, ou da teoria de Almén, para usar conceitos diversos de narratividade, e também criar seus próprios conceitos.

O autor deixa claro seu posicionamento de que sua tese e as interpretações narrativas criadas são vistas dentro de um mesmo processo de composição musical e estudo do tema narratividade – em um processo não linear, concomitante, e essencialmente artístico (daí sua posição crítica e libertária ao longo de todo o processo). Assim, o autor se apropria de conceitos e discussões em torno dos autores da narratividade de Almén e outros para sua criação artística.

Assim, conforme minha argumentação nesta tese, a narratividade musical não é um meio de elucidação da estrutura musical, mas de continuação do processo composicional, atuante sobre o campo de experiência musical e concretizado através do discurso da interpretação narrativa. (2014, p. 97)

O autor rejeita a necessidade de aderir completamente a uma teoria; em alguns trechos, por exemplo diz que a noção de conflito ou oposição (algo fundamental para o estabelecimento de ordem e transgressão, pela teoria de Almén), não é enxergado por ele em sua leitura narrativa de algumas de suas peças, por uma questão de discordância epistemológica. Em algumas peças, no entanto, acredita que o conflito narrativo é a base de sua leitura narrativa, como na peça *Ao pó*. O terceiro nível de análise da teoria de Almén, a identificação e classificação do arquétipo narrativo das peças, não é usado por Angelo em suas interpretações narrativas.

---

<sup>136</sup> O autor enumera seis peças compostas, com formações diversas que vão desde o piano solo até formação com oboé, trombone, percussão, violino e contrabaixo.

<sup>137</sup> “Conforme a posição adotada nesta tese, a interpretação narrativa não é propriamente uma análise musical” (2014, p. 131)

É interessante reparar o caráter fortemente pessoal do seu texto da tese, uma forma de escrever crítica e que mostra explicitamente como os produtos artísticos (tese, composições, interpretações analíticas) são criados sem o usual distanciamento científico tradicional que muitas vezes também é usado na área de Música (me refiro aqui à concepção de ciência clássica, ou dura, como nas ciências exatas). Angelo usa os conceitos e teoria da narratividade musical a seu favor, como processo impulsionador de criação musical e análise (e de seu trabalho acadêmico), enquanto encontra seu espaço de atuação em meio ao que chama de *mainstream* da Teoria Musical. O autor observa a tendência de, no campo da Narratividade, se analisar compositores consagrados – assim como o fazem Almén e grande parte dos autores. Embora o autor não tenha mencionado explicitamente (ou pelo menos, não com os termos, citações e justificação metodológica da área), fica claro que a tese e metodologia empregados se aproximam fortemente àquilo que se vem denominando pesquisa artística.

### **Ricardo Alves, tese sobre fricção, cognição musical, esquemas narrativos para composição**

Outra tese defendida recentemente é a de Ricardo Augusto Moreira Alves, intitulada A fricção entre esquemas musicais sob a perspectiva da música como narrativa na formação de processos composicionais de (ALVES, 2019<sup>138</sup>). Algumas observações do autor serão mais exploradas no decorrer do trabalho, mas ao que parece, o autor adota uma abordagem similar à de Bruno Angelo (2014), fazendo uma revisão de conceitos do campo da narratividade e cognição musical como impulsionador para seu processo de composição musical. O autor coloca resumidamente como problema central da tese: “como a resignificação de diferentes esquemas musicais, a partir de sua fricção, pode gerar processos de composição que respondam ao potencial narrativo-cognitivo da música?” (2019, p. 8). E coloca como objetivos específicos:

discutir como a ideia de música como narrativa pode potencializar os processos criativos em música; Propor um sistema composicional com processos e estratégias fundamentados na ideia de esquema musical como elemento central na perspectiva da música como narrativa, além de um corpo de conceitos que subsidiem uma discussão sobre a interação entre esquemas musicais e a ideia da música como narrativa;

---

<sup>138</sup> A tese será revisada e comentada no decorrer deste trabalho, nas próximas etapas da pesquisa. A tese foi defendida recentemente e ainda não está publicada oficialmente no repositório institucional da Universidade. Entrei em contato diretamente com o autor, que me enviou a tese – que acredito será publicada. Algumas ideias da tese podem ser encontradas em um artigo publicado pelos autor nos anais da ANPPOM (ALVES, 2019).

Por fim, compor obras musicais que respondam aos processos composicionais apresentados. (ALVES, 2019, p. 8).

### **Fernandes, Brambilla e Iazzetta e análise do Prelúdio de Chopin**

O artigo A Emergência do Sujeito na Narrativa do Prelúdio Op. 28 n o 14 de Chopin de Vinícius Fernandes, Guto Brambilla e Fernando Iazzetta (2017) analisa esta obra de Chopin usando a teoria de Almén<sup>139</sup>. Os autores revisam a teoria, fazendo alguns comentários interessantes sobre os diferentes autores envolvidos com a teoria da narratividade musical e conceitos relacionados<sup>140</sup>. Comentam algumas análises feitas por outros autores sobre o mesmo prelúdio, mostrando como a mesma fora pensada sobre diferentes abordagens. Trata-se de uma peça singular, cuja textura foi analisada como monofônica, homofônica ou mesmo polifônica; alguns autores chamaram a atenção para a existência de melodias ocultas na peça, enquanto outros a analisaram com metodologia schenkeriana, mostrando as estruturas frontal e de fundo “identificando atividades motílicas nas vozes da melodia e do baixo, bem como a interação entre elas.” (p. 98).

Os autores identificam a linha do baixo e melodia como isotopias diferentes que formam o nível agencial<sup>141</sup>. Argumentam que existe uma relação contrapontística entre as isotopias, no nível atorial, justificando a classificação da peça como polifônica. A análise mostra como a melodia do baixo parece “perseguir” a melodia (metáfora antropomorfizadora utilizada pelos autores); próximo ao fim, “a melodia finalmente conquista a sua independência completando a escala de Mibm...” (p. 102) e “Na conclusão do movimento (vide Figura 8), verifica-se que o baixo continua estático ou inerte diante da melodia, que finalmente se lança à sua plena individuação.”. Os autores constroem sua interpretação narrativa dizendo que

---

<sup>139</sup> Após a leitura do artigo e estudo da peça, entrei em contato diretamente com os autores deste trabalho no início de agosto de 2020, mostrando interesse pelo mesmo e para iniciar uma conversa para esclarecer pontos que a meu ver não ficaram muito claros. Alguns dos autores responderam e se mostraram interessados em esclarecer pontos da discussão sobre o tema; Um dos autores, inclusive publicou após meu contato um vídeo em seu canal do YouTube explicando resumidamente sua análise narrativa para o prelúdio (título Chopin Prelúdio para Piano op 28 n 14 - Análise Narrativa, disponível no link <https://youtu.be/icAmlDSpPNA>, acesso em 08 de agosto de 2020).

<sup>140</sup> A peça analisada no artigo é singular, uma das duas únicas compostas inteiramente por oitavas paralelas na obra de Chopin.

<sup>141</sup> Nas análises desse artigo podemos ver como os autores evidenciam o aspecto do ecletismo metodológico de Almén, ao mencionarem os conceitos vindos de Greimas (como isotopias, empregados por Tarasti), ao mesmo tempo que fazem análises do nível narrativo (específico de Almén).

“O esforço de individuação entre estas duas vozes (melodia e baixo), incorporado principalmente pela melodia, assume a frente da transgressão polifônica contra a ordem homofônica. Diante deste quadro, tendo a melodia assumido sua independência nos últimos compassos, é possível aproximar tipologicamente esta narrativa ao arquétipo do romance. (2017, p. 104)

Com a finalidade de entender a análise dos autores, ouvi diferentes interpretações da peça<sup>142</sup>. Como mostra a partitura, a peça tem indicação de andamento rápido (*allegro*) e indicação *legato* desde o início. Parecem haver duas edições publicadas da peça, uma com indicação de andamento *allegro* e outra *largo* (mais lento). Em um primeiro momento, ao ouvir as interpretações nos andamentos mais rápidos, tive dificuldade de perceber com clareza a diferenciação sugerida pelos autores entre dois planos distintos (duas isotopias, ou melodia e baixo). Assim, fiz o download de uma interpretação específica<sup>143</sup> e utilizei o software *Transcribe*<sup>144</sup> para ouvir a peça em andamento mais lento, e ouvir trechos e frases distintas separadamente; após ouvir cada trecho separadamente, ficou mais claro entender a divisão e “maneira de ouvir” proposta pelos autores. Como eles mesmo dizem, há análises que consideram a peça como monofônica, polifônica e homofônica. Assim, pude direcionar minha escuta para cada um desses tipos de textura. Lembro também que a interpretação de cada músico que toca a peça, registrada nas gravações, pode realçar uma dessas texturas possíveis.

Após essa escuta atenta, a nosso ver há alguns comentários pertinentes a serem feitos em relação à análise dos autores. O foco do discurso da narrativa não parece necessariamente estar no registro agudo como eles sugerem, mas pode também se direcionar ao grave (o que os autores chamam de baixo)<sup>145</sup>. Talvez o mais adequado teria sido usar o termo vozes para as isotopias, em vez de melodia e baixo – pois podemos direcionar o ouvido para duas melodias simultâneas ou cada uma delas assumir proeminência ao longo da trajetória.

Por exemplo, nos compassos 5-6, em que a música caminha para a região dominante, o momento de “Ápice da tensão entre as isotopias - Motivo principal transposto para a região dominante” (p. 100), a voz da região aguda possui várias notas repetidas, e parece que esta

<sup>142</sup> Ouvi as interpretações de Ivo Pogorelich, Arthur Rubinstein e Serafim Ivanov, disponíveis nos websites online YouTube e YouTube Music; acesso em 07 de Agosto de 2020.

<sup>143</sup> Foi feito o download da interpretação de Serafim Ivanov, que é a que possui a partitura junto à imagem das mãos do intérprete, facilitando o estudo.

<sup>144</sup> Foi colocado no Apêndice desta tese uma captura de tela mostrando o processo de estudo com o uso do software *Transcribe!*, recurso auxiliador na escuta detalhada e análise da peça.

<sup>145</sup> Poderíamos dizer que, após estudar a peça o que me chamou mais atenção como condutor do discurso musical é a parte grave – como se diz corriqueiramente “a melodia está no baixo”, e não na parte aguda. Uma peça que vem à mente e que utiliza o mesmo recurso é Odeon (1909) do pianista brasileiro Ernesto Nazareth.

região aguda funciona como “suporte”, ou tem função de completar a harmonia do discurso que está sendo desenvolvido pela região grave, que este sim, leva e desenha mais ativamente o contorno harmônico, e não a voz aguda.

A meu ver há uma possível contradição na conclusão dos autores, pois se há uma individuação da melodia perante o baixo, e a polifonia foi interpretada como transgressão, o arquétipo a ser considerado seria o de comédia (vitória da transgressão). Os autores comentam, “Entretanto, o desfecho com as duas vozes na nota Mib volta a borrar a identidade entre as duas vozes.” (p. 104). Talvez o fato de a melodia terminar em uníssono tenha justificado o que seria a volta da ordem (e vitória da ordem, e não da transgressão) na interpretação dos autores, e tenha embasado a caracterização do arquétipo como romântico. É claro que o fato de eu escutar a peça, ler o artigo e pensar que a mesma poderia ser analisada de outra forma não significa que os autores estão errados – assim como coloca Almén. A teoria da narratividade musical abre possibilidades para diferentes interpretações.

### **Solon Manica e seu trabalho sobre Aboio Op. 65, de Paulo Costa Lima**

Solon Manica em sua tese de doutorado (2016<sup>146</sup>), desenvolvida com o uso de metodologias de pesquisa artística (*artistic research*), utilizou a teoria da narratividade musical de Almén como auxílio para criar uma interpretação narrativa para a peça Aboio Op. 65 de Paulo Costa Lima. Ao longo da tese e de um trabalho publicado posteriormente (2018), o autor mostra como a teoria pode ser utilizada como mais um recurso de construção de interpretação. Comenta autores que analisam movimentos como a performance historicamente informada, e adere ao discurso musicológico corrente e contemporâneo de que “a música não se detém apenas a partitura, o fenômeno musical só se completa na performance, ou, é a performance, como expressa Zumthor.” (2018, p. 1030). Assim, o autor argumenta e justifica o trabalho de sua tese, de fazer análises musicais em busca de construir uma interpretação:

---

<sup>146</sup> Nas publicações de Solon Manica não parecem estar muito evidentes alguns aspectos importantes para o entendimento do seu trabalho, como o local e data onde foram realizadas as gravações referidas na tese, qual é o intérprete de cada gravação, e aonde os futuros pesquisadores poderiam acessá-las para compreender o seu trabalho de análise. Além disso, a partitura da íntegra da peça disponibilizada na tese (2016) no anexo está em qualidade baixa, fator dificultador. Apesar disso, os exemplos em partitura ao longo da tese estão em qualidade que permitem seu entendimento. Tratando-se de um trabalho de pesquisa artística, seria interessante mostrar mais claramente e de forma organizada todo o processo - e oportuno para os pesquisadores que se interessem pelo trabalho.

A experiência de analisar uma partitura musical é diferente da experiência de ouvir uma performance musical, que por sua vez é distinta da de ouvir uma gravação dessa performance. Trazer considerações sobre a relação entre a narrativa e a estrutura presente na partitura é relevante. O problema é ficar preso a esta maneira de pensar e ignorar que a performance é parte essencial da música, ou seja, prender-se a uma parte e ignorar o restante, não observar a complexidade do fenômeno musical (2016, p. 93)

Assim, através de um processo de análise de duas gravações com base na partitura e em parâmetros obtidos com o software *Sonic Visualiser*, e a reflexão sobre a teoria, o autor mostra como cada gravação evidencia e sugere uma interpretação narrativa que caracteriza um arquétipo ou outro. A peça, que se baseia entre elementos musicais de lirismos,

A peça se baseia no conflito entre lirismos (melodias em legato) e pontilhismos (melodias em staccato). A primeira gravação diferenciou de maneira mais consistente este conflito por meio de uma articulação mais destacada e de um andamento médio mais rápido, já a segunda gravação minimizou esta diferenciação por meio de uma articulação mais branda e de andamento médio mais lento. (MANICA, 2018, p. 1031)

O autor relaciona o nome da peça, Aboio (canto rural dos boiadeiros para guiar a boiada) com os elementos musicais presentes; assim, comenta em sua análise que os lirismos da melodia representam o canto do boiadeiro, e os pontilhismos representam os desafios de agrupar a boiada, e os percalços no caminho. Além disso, diz que as características musicais presentes na peça podem representar oposições distintas dentro da trajetória narrativa: o uso de sistema modal representando a música nordestina, e os sistemas serial, dodecafônico e uso de teoria dos conjuntos como representando a vanguarda. “Estas oposições podem se conectar com outras oposições presentes na sociedade como países ou regiões hegemônicas e periféricas, norte/sul.” (MANICA, 2018, p. 1033). Em sua tese, o autor faz breves considerações sobre estes aspectos de conexão da interpretação narrativa com possíveis significados de oposição na sociedade brasileira.

Evidenciando práticas de pesquisa artística, comenta seus desafios pessoais de aprender a peça e um pouco do processo de estudo que o fez superá-los. Relata alguns de seus processos criativos e de estudo prático, como solfejo no auxílio de prática rítmica; análise de gravações feitas para estudo de elementos como articulação, dinâmica e vibrato. Para a interpretação construída para de seu recital final de defesa, o autor diz que entender a teoria e analisar a peças e gravações o levou a escolher um arquétipo narrativo que queria evidenciar, e influenciou nas suas escolhas interpretativas – levando-o a tocar a peça de uma maneira específica.

“A análise narrativa possibilitou conectar aspectos técnicos da flauta com ideias musicais. Articulação, vibrato e variações de dinâmica foram utilizados de acordo com o objetivo de realçar ou minimizar a oposição entre lirismos e pontilhismos presentes na peça. (MANICA, 2018, p. 1032)

### **Michael Chryssoulakis e análises narrativas de gravações de piano solo de Keith Jarret e Bill Evans**

A tese de Michael Chryssoulakis (2016) analisa o trabalho dos pianistas estadunidenses Keith Jarrett e Bill Evans, falando sobre aspectos de suas imagens na mídia e publicações, suas carreiras, faz análises de duas peças (uma de cada pianista) utilizando a teoria da narratividade musical de Almén, e expõe uma parte do seu projeto que culminou com o recital de defesa de tese, utilizando uma metodologia de “Prática como pesquisa” (*practice as research*). Em linhas gerais, a tese do autor conectou criticamente os elementos do pianismo romântico do século XIX, que se encontram presentes em todos os aspectos na carreira dos pianistas estudados, e tentou incorporar os elementos em sua prática musical.

O autor mostra como a carreira e imagem de cada um destes pianistas se relaciona com ideias do romantismo, analisando diversos elementos dos mesmos como a postura e presença de palco, a maneira como se expressavam em entrevistas, a maneira como os críticos analisavam suas obras, e biografias escritas sobre os mesmos. O autor argumenta, com base em literatura, como pianistas românticos Chopin, Schumann e Liszt conseguiram alto grau de expressividade com som e forma musical, manipulando o estado psicológico dos ouvintes, e que isso é uma marca que também está presente em Jarrett e Evans. Outro elemento muito forte no romantismo que também se faz presente nos dois é o uso de narratividade traduzido em música, com conceitos vindos da literatura.

Na peça *Song for Helen* (1978) de Bill Evans, caracterizada como uma peça com arquétipo de romance cômico (vitória da transgressão), a instrumentação da gravação consiste em dois pianos, acústico e elétrico, gravados por Evans. O autor mostra como a gravação consiste na macroforma usual do jazz, ou seja, tema-improvisos-tema, e que a seção de



improvisos é vista como uma grande seção de transgressão, e o segundo tema é visto como um retorno à ordem<sup>147</sup>.

Na peça *Kyoto, Part I* (1976) de Keith Jarrett, gravada em formato de piano solo, em um de seus concertos improvisados, o autor analisa que ocorre uma trajetória narrativa do tipo comédia irônica (vitória da transgressão), e que também pode ser caracterizada com uma peça longa de duas fases. Ao longo da peça, o autor identifica o uma sucessão de tópicas (principalmente o que ele chama de tópicas minimalista, e presença de ostinato).

Na tese de Chryssoulakis é possível observar algumas discussões pontuais que relacionam a teoria da narratividade musical à particularidade da improvisação, embora o autor não tenha se detido muito a este aspecto epistemológico.

### **Gerald Massoud e análise de Pegasus, de Wayne Shorter**

A *dissertation* de Gerald Massoud (2019) utiliza a teoria de Almén para analisar a peça *Pegasus* presente no álbum *Without a net* de 2013 do saxofonista estado-unidense Wayne Shorter, utilizando como base uma gravação e alguns trechos mostrados em partitura transcritos pelo autor. Entrei em contato diretamente com o autor, que deu mais informações sobre seu trabalho<sup>148</sup>. A análise identifica a narrativa da peça como um arquétipo de comédia (vitória da transgressão), em que há uma ordem inicial apresentada como rígida ou limitadora, que é seguida de uma transgressão ocasionada por elementos musicais. Em relação à ordem inicial, o

---

<sup>147</sup> Se pensarmos que grande parte das gravações e performances de jazz possuem essa macroforma, a princípio todas teriam o arquétipo de romance, se considerarmos o tema como ordem e os improvisos como transgressão, levando em conta apenas essa oposição tema-improvisos-tema. O autor não discute muito profundamente este aspecto epistemológico, apesar de justificar a escolha do arquétipo mostrando sua análise. Acredito que este tipo de discussão é interessante para que se faça a adaptação da teoria da narratividade de Almén para contextos improvisados, e é o que tento desenvolver, ao menos em parte, nesta tese.

<sup>148</sup> Durante esta pesquisa, encontrei o trabalho de Gerald Massoud e procurei mais referências para entender melhor seu trabalho. A dissertação trata de uma peça complexa e longa (cerca de 23m de duração), e um fator que dificulta o total entendimento da análise é a falta de marcação de tempo na dissertação em cada trecho transcrito e comentado – fazendo com que o leitor leve muito tempo para identificar os trechos comentados pelo autor e acompanhe a análise. Assim, entrei em contato diretamente com o autor (Massoud), que forneceu mais informações sobre o trabalho, através de uma conversa por chat por redes sociais (conversa por Instagram, em 08/08/2020). O autor informou que transcreveu a peça referida (aparentemente na íntegra), mas acabou descobrindo que grande parte da peça foi improvisada, e outra parte era “composta” com arranjo escrito. O autor explicou que alguns fatores fizeram com que sua transcrição também não fosse publicada junto com sua dissertação, como o fato de que a peça parece não ter sido finalizada e publicada em partitura por Shorter, e o próprio Massoud não saber o que foi de fato composto e o que era improvisado pelos músicos. Massoud aparentemente descobriu muitas informações apenas após defender sua dissertação, por entrevistas que fez com músicos que tocaram na gravação – essas informações não são mencionadas na tese. A conversa por chat foi breve, com contatos ocasionais após as primeiras conversas.

autor explica que: “A ordem hierárquica imposta em Pegasus é considerada limitante e rígida porque nunca muda o registro, as notas, ritmo, articulação, dinâmica ou harmonia durante a seção A. ”(2019, p. 18<sup>149</sup>). A seguir, o autor mostra como há principalmente três elementos musicais transgressores que diferentemente dos motivos iniciais da ordem, são mutáveis e conduzem a narrativa da peça:

Os três elementos transgressivos: T1, T2 e T3, elevam sua posição (*rank*) durante A' criando uma nova sociedade na qual a hierarquia que impõe a ordem é diminuída. No final da Pegasus, T1 se integra à hierarquia imponente da ordem para criar uma nova paisagem social. (2019, p. 33<sup>150</sup>)

O autor argumenta que há o uso de uma estratégia de discurso de síntese (subtipo do arquétipo da comédia, exposto por Almén), pois “Após a integração com a ordem que impõe hierarquia, os elementos transgressivos alcançam a vitória através da reconciliação e resultam em uma síntese com a ordem. ”(MASSOUD, 2019, p. 34<sup>151</sup>). E conclui sua análise dizendo fazendo um sumário do que encontrou:

Concluo que o arquétipo narrativo é o de uma comédia. A premissa do arquétipo da comédia é a vitória do elemento transgressor sobre uma hierarquia imponente de ordem. Os três diferentes elementos transgressivos alteram a hierarquia de imposição de ordem, fundindo-se durante o retorno A'. (MASSOUD, 2019, p. 34<sup>152</sup>)

### **Outro trabalho encontrado**

A dissertação de mestrado em Música *Motivations for interpretation in recorded performances of Villa-Lobos's Five preludes for solo guitar*, de Joan Esther Raabe (2019) utiliza a teoria de Almén para analisar prelúdios de Villa-Lobos. O trabalho mostra como alguns intérpretes proeminentes do universo do violão clássico dos séculos XX e XXI interpretam de

---

<sup>149</sup> The order-imposing hierarchy in Pegasus is considered limiting and rigid because it never changes range, pitch, rhythm, articulation, dynamics, or harmony during the A section.

<sup>150</sup> The three transgressive elements: T1, T2, and T3, raise their rank during A' by creating a new society in which the order-imposing hierarchy's perceived social rank is diminished. By the end of Pegasus, T1 integrates with the order-imposing hierarchy to create a new social landscape.

<sup>151</sup> After integration with the order-imposing hierarchy, the transgressive elements achieve victory through reconciliation and results in a synthesis with the order-imposing hierarchy.

<sup>152</sup> I conclude the narrative archetype to be a comedy. The premise of the comedy archetype is the victory of the transgressive element over an order-imposing hierarchy. The three different transgressive elements alter the order-imposing hierarchy, ultimately fusing together during the returning A'.

maneira diferente os prelúdios analisados, o que pode ser observado pelos aspectos musicais de diferentes andamentos escolhidos, dinâmicas, fraseados empregados, realce de diferentes linhas melódicas ou acordes. De acordo com o autor, estas escolhas interpretativas podem ensejar diferentes propostas narrativas para a mesma peça elaborada por cada intérprete, a depender destas escolhas.

### 3 ESTUDOS DE CASO, ANÁLISES DE PERFORMANCES DE JONATHAN KREISBERG E JULIAN LAGE

Tendo em vista o tipo de análise feita por Almén e os outros autores revisados brasileiros e estrangeiros, analiso neste trabalho algumas improvisações e performances que transcrevi e que tenho estudado ao longo da pesquisa<sup>153</sup> (2016, 2017, 2018), incluindo transcrições recentes (mencionadas ao longo deste texto e disponíveis no Apêndice) utilizando conceitos da teoria da narratividade musical e relacionando-os com os conceitos de *storytelling*.

Nas linhas seguintes farei uma análise comparativa de três gravações de performances da música *My Favorite Things*<sup>154</sup> tocadas pelo guitarrista americano Jonathan Kreisberg. A seguir, farei também uma análise comparativa de duas performances da música *Autumn Leaves*, pelo guitarrista Julian Lage – uma lançada no CD Gladwell (LAGE, 2011a), e outra em performance ao vivo na Denison University (LAGE, 2011b).

Uma visão interessante sobre o *storytelling* é colocada por Vijay Iyer, que sugere que podemos entender o *storytelling* (o contar da história do improviso, ou da performance) como algo que possivelmente não acontece em apenas uma performance. A história contada por uma performance, por um improviso, se insere na série de performances (gravações, shows) que o músico de jazz executa em sua carreira.

A história habita não apenas em um solo de cada vez, mas também em uma única nota, e igualmente em uma vida inteira de improvisações. Em suma, a história é revelada não como uma simples narrativa linear, mas como uma narrativa fragmentada, explodida. É o que consideramos que sejam as mutantes, múltiplas, e continuamente reconstruídas subjetividades dos improvisadores, codificadas em uma variedade diversificada de símbolos sônicos, que ocorrem em diferentes níveis e estão sujeitas a diferentes controles estilísticos. (IYER, 2004, p. 395<sup>155</sup>)

---

<sup>153</sup> Usei a transcrição, análise e estudo dessas performances para elaborar meu próprio arranjo para a peça, usando o conceito de arco narrativo, parte da autoetnografia que foi feita nesta tese. A análise do meu arranjo elaborado está relatada na tese, e a performance foi gravada e pode ser ouvida no link: “My Favorite Things - Rafael Gonçalves (based on guitar arr. by Jonathan Kreisberg)” no YouTube- <https://youtu.be/2mxbOiOAzW4>

<sup>154</sup> “My Favorite Things” foi composta por Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II em 1959 para o show da Broadway *The Sound of Music*. Em 1960 foi gravada pelo saxofonista John Coltrane, como comentado e mostrado por Ingrid Monson (1996), tendo se tornado uma gravação muito conhecida do público do gênero. (GONÇALVES, 2016, p. 446)

<sup>155</sup> The story dwells not just in one solo at a time, but also in a single note, and equally in an entire lifetime of improvisations. In short, the story is revealed not as a simple linear narrative, but as a fractured, exploded one. It is what we take to be the shifting, multiple, continually reconstructed subjectivities of the improvisors, encoded in a diverse variety of sonic symbols, occurring at different levels and subject to different stylistic controls.

Assim, podemos tentar perceber ao analisar diversas performances a abordagem estilística do músico e suas estratégias narrativas – ao constatar traços comuns e distintivos em cada performance. Da mesma maneira, poderemos ao analisar as três performances, perceber se há uma estratégia narrativa comum a elas, ou se são radicalmente diferentes. Como se tratam músicas não escritas em partitura (mas como veremos, com muitos elementos estabelecidos), nossa análise deve se basear em versões diferentes, e nas performances. A seguir apresento tabelas que facilitam a comparação (ver Figura 21 e Figura 41 nas páginas a seguir) e textos em que evidencio e elaboro aspectos de análise das performances de Kreisberg e Lage.

Algumas considerações importantes a se fazer sobre a performances A e D (as performances lançadas nos álbuns de estúdio *ONE* e *Gladwell*, de Kreisberg e Lage): há possibilidade de as gravações de estúdio conterem edições de áudio que juntariam conteúdo de performances diferentes. Este tipo de recurso é muito comum em gravações de estúdio<sup>156</sup>. Portanto, se houve edições, isso poderia levar as performances A e D para uma categoria diferente das demais. Entretanto, não encontrei dados suficientes para afirmar se houve ou não edições de áudio. Este tipo de consideração, embora possa parecer secundária, é importante a meu ver, pois estamos discutindo diferenças epistemológicas marcantes – uma análise em música baseada em texto (partitura) ou no som (gravação). Uma gravação em que houve muitas edições de áudio pode representar algo mais próximo da música como texto, e menos como performance - ou ao menos representa uma música que passou por este processo específico (e seria uma categoria à parte).

### **Ecletismo metodológico, escuta análise e interpretação pessoal, mas calcada nos conceitos**

É importante levar em conta a diversidade de abordagens que muitos autores tem empregado em suas análises narrativas, e o ecletismo metodológico proposto e mostrado por Almén (2008), ao misturar diversos conceitos de autores diferentes em suas análises – e que diz que a sua teoria deve ser adaptada aos mais diversos contextos em que for aplicada, e não deve necessariamente ser obedecida à risca: “Em que a interpretação narrativa existe em muitos

---

<sup>156</sup> Em gravações realizadas em estúdio é muito comum os músicos gravarem vários *takes* de uma mesma música, e depois selecionar os melhores trechos de cada um para montar uma versão final, com os melhores trechos (ou com correção de *erros* nas performances. Isso é cada vez comum hoje em dia, possivelmente sendo mais comum em alguns gêneros musicais que outros, e inclusive essa prática é objeto de “debate” entre os músicos; Músicos mais antigos falam que antigamente não se fazia muitas edições, e no processo de gravação era exigido que se tocasse melhor – chegar preparado para tocar de forma definitiva, pois haveriam poucas ou nenhuma edição do áudio gravado.

contextos e formas, e dados os inúmeros benefícios que acompanham esta flexibilidade de uso, este modelo não se destina a ser um modelo a ser seguido escrupulosamente em todas as instâncias.” (ALMÉN, 2008, p. 40<sup>157</sup>). Sendo assim, alinhado com as metodologias de pesquisa artística como base desta tese (autoetnografia, imersão do pesquisador e reconhecimento de seu papel como agente que afeta o resultado de seu estudo), reconheço que minha leitura e interpretação são naturalmente, pessoais e potencialmente com certo grau de subjetividade (ou sob um ponto de vista específico), mas também são argumentadas e explicadas.

A adoção dos conceitos *storytelling* e narratividade para análise visam ajudar a entender o material estudado. Além disso, dialogar com a produção acadêmica atual é necessário e, pelo o que percebo, a produção acadêmica atual não tem relacionado os dois temas. Concordando com Ricardo Salles:

Adaptar técnicas analíticas «importadas» é atitude que muitas vezes se pode comparar com tomar um atalho, apropriar-se de um conceito «da moda», como se fosse uma panaceia, uma solução que parece melhor apenas por ter sido elaborada alhures. (...) faz parte da pesquisa científica na área de humanidades o proceder dessa maneira, obviamente não buscando soluções simplistas, mas visando o diálogo necessário com a comunidade acadêmica internacional (SALLES, 2017)

### 3.1 Estudo de caso e análises de interpretações de Jonathan Kreisberg em *My Favorite Things* e *Caravan*

Após revisar os conceitos da teoria e ver o tipo de análises narrativas feitas por diferentes autores, comecei a rever as transcrições que eu havia elaborado ao longo da minha pesquisa, e acredito que a teoria da narratividade musical ajuda a iluminar alguns aspectos presentes na peça, como a oposição de texturas de *single line* e *acordes* (ou homofonia) nas interpretações de Jonathan Kreisberg em *My Favorite Things* e em *Caravan*.

Tendo em vista as semelhanças das performances analisadas de Kreisberg, levanto a hipótese que Kreisberg parece usar de *esquemas narrativos*<sup>158</sup> (ou trajetória narrativa) na execução de alguns de seus arranjos. Este esquema narrativo é mais ou menos premeditado e possui alguns *pontos de apoio* ao longo de sua trajetória. O arranjo de *My Favorite Things* não

---

<sup>157</sup> In that narrative interpretation exists in many contexts and forms, and given the numerous benefits attending this flexibility of usage, this model is not intended as a template to be followed scrupulously in all instances

<sup>158</sup> Estes conceitos ou termos usados na análise estão surgindo de maneira indutiva ao longo da pesquisa, ao raciocinar sobre a teoria e as transcrições realizadas, e pretendo elaborá-los com o decorrer do trabalho.

é uma obra composta totalmente determinada em partitura, como nas análises feitas pela teoria da narratividade musical em outros contextos (de Almén), por isso também usamos aqui as gravações como base para análise, de forma semelhante ao que faz Solon Manica (2016).

### 3.1.1 Breve biografia e panorama geral do trabalho de Jonathan Kreisberg

Jonathan Kreisberg (nascido em 1972-) é um dos principais expoentes da guitarra jazz atuantes em Nova York nos últimos anos. De acordo com Scott Yanow, “Um virtuoso na guitarra, Jonathan Kreisberg tem a capacidade de tocar jazz e fusão com igual credibilidade” (2013, p. 113<sup>159</sup>). Ele já tocou em diversas formações musicais e possui uma sólida carreira musical. Nos últimos anos, tem se apresentado em diversas cidades dos Estados Unidos e em diversos países da Europa e América Latina. Em seu *website*<sup>160</sup>, podemos ver uma biografia resumida do músico, que afirma ter tido contato desde sua infância, através da coleção de discos da família, com diversos estilos musicais, como o jazz, violão erudito e rock. Estudou música na Universidade de Miami, e demonstrou intensa dedicação e talento musical desde a adolescência. Ao longo de sua carreira, tocou com músicos reconhecidos do gênero jazz como Dr. Lonnie Smith, Lee Konitz, Ari Hoenig, Joe Henderson, Michael Brecker e outros. Seu trabalho procura conciliar as tradições e elementos estilísticos do jazz com seu virtuosismo próprio (técnica guitarrística bem desenvolvida - como velocidade no fraseado e técnicas específicas, como o *sweep picking*) e algumas experimentações musicais (como músicas com emprego de efeitos eletrônicos, peças com formas musicais mais livres).

### 3.1.2 Análises do vocabulário melódico / harmônico, transcrições, e outras questões musicais

Em trabalhos anteriores (2016, 2017, 2018), argumentei como podemos perceber aspectos do estilo de improvisação do músico através da análise do seu tipo de arranjo e fraseado de improvisação. Percebemos o uso de procedimentos de manipulação melódica (como desenvolvimento de motivos, improvisação formulaica), o uso de variação de densidade

---

<sup>159</sup> A virtuoso on guitar, Jonathan Kreisberg has the ability to play both straight ahead jazz and fusion with equal credibility.

<sup>160</sup> Mais informações sobre o artista podem ser obtidas no seu *website* (<https://www.jonathankreisberg.com/bio>).

/intensidade musical (e criação de um arco narrativo). Publiquei um trabalho anterior (2016) analisando o vocabulário melódico de Jonathan Kreisberg nos improvisos nas peças mencionadas a seguir, *My Favorite Things* e *Caravan*, do CD ONE (KREISBERG, 2013). Mostrei como há elementos recorrentes nos dois improvisos, o que nos ajuda a entender os mecanismos usados pelo artista para improvisar. São eles: 1) Intercalação de linhas melódicas com acordes; 2) Arpejos em duas oitavas; 3) Arpejos em uma oitava com notas de tensão; 4) Aproximações cromáticas; 5) Uso de escala alterada; 6) Procedimentos de manipulação rítmica.

### **3.1.3 Análise do arco narrativo<sup>161</sup> das músicas *My Favorite Things* e *Caravan* interpretadas por Jonathan Kreisberg no CD ONE (2013)**

Foram transcritos integralmente os dois improvisos mencionados - nas músicas *My Favorite Things* e *Caravan*, que estão presentes no CD *One*, lançado em 2013 pela gravadora New for Now Music (KREISBERG, 2013). As duas composições pertencem ao repertório *standard* de jazz. *My Favorite Things* foi composta por Richard Rodgers e Oscar Hammerstein em 1959 para o show da Broadway *The Sound of Music*. Em 1960 foi gravada pelo saxofonista John Coltrane, como comentado e mostrado por Monson (1996), tendo se tornado uma gravação muito conhecida do público do gênero. *Caravan*<sup>162</sup> foi composta por Duke Ellington e Juan Tizol (trombonista que tocava com Ellington) em 1936 e também foi gravada por diversos artistas, como Thelonious Monk (1955), Dizzy Gillespie (1960) e Arturo Sandoval (1992); No CD *One*, *My Favorite Things* é tocada na guitarra elétrica e *Caravan*, no violão de aço. Em ambos os casos, os solos transcritos encontram-se entre a exposição e reexposição do tema.

#### **Arco narrativo do improviso em *My Favorite Things*, interpretado por Kreisberg:**

Podemos pensar que conceitualmente a narrativa do improviso de *My Favorite Things*, interpretado por Kreisberg, é feita de maneira a construir um arco musical. Se pensarmos no

<sup>161</sup> Esta parte da tese que trata do conceito de arco narrativo e pequena análise dos improvisos de Kreisberg foi publicada originalmente em um trabalho durante esta pesquisa (2018).

<sup>162</sup> As informações de autoria da música foram retiradas do verbete da música *Caravan* no Wikipédia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Caravan\\_\(1936\\_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Caravan_(1936_song)); As informações foram confirmadas através de uma pesquisa na base de dados Alexander Street Press, em que várias gravações estão disponíveis para escuta, e mencionam a autoria referida: <http://search.alexanderstreet.com/jazz>; acesso de ambos os *websites* em 19 de outubro de 2017.



parâmetro 1), elencado no subtópico anterior, quantidade de notas, podemos pensar que o improviso passa por três momentos: M1, M2, M3:

M1: O improviso começa com frases<sup>163</sup> que utilizam principalmente a colcheia como divisão básica do *groove* (máximo de 6 notas por compasso, compasso 3/4). Durante a maior parte do improviso, o fraseado utiliza a colcheia como divisão, às vezes intercalando com acordes esparsos, que dão sustento rítmico ao *groove*.



Figura 12: Trecho M1, em [1:21], do improviso em *My Favorite Things* interpretado por Jonathan Kreisberg, performance A, do CD *ONE* (2013)

M2: Seção de arpejos próximo ao final do improviso (o clímax), que utiliza semicolcheias (com 9 notas por compasso):

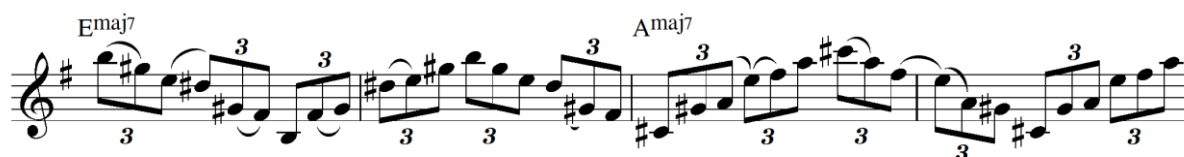


Figura 13: Trecho M2, o clímax, em [2:48], do improviso em *My Favorite Things*, interpretado por Jonathan Kreisberg, performance A, do CD *ONE* (2013)

M3: Após o clímax, há um retorno à poucas notas por compasso, intercalando uma melodia com acordes de acompanhamento, antes de voltar ao tema:

<sup>163</sup> Se observarmos o conceito de frase musical como exposto por diferentes referências, como Arnold Schoenberg em *Fundamentals of Music Composition* (1970), o dicionário Grove (SADIE, 1994), e Roy Bennet em *Elementos Básicos da Música* (1998) parece haver um certo consenso de que uma frase musical é algo que possui unidade, e geralmente é maior que um motivo musical que a compõe. Assim, a definição de frase musical de Bennet é sucinta e interessante, e pode servir para o propósito deste trabalho. Este livro didático envolve explicação e exemplos da música erudita europeia, mas o conceito parece interessante e servir para os nossos propósitos: “Uma frase é um grupo de notas que suscitam em nós uma forte impressão de pertencer todas a “um mesmo conjunto”. O comprimento mais comum de frase é o de quatro compassos, embora frases de oito ou dois compassos, ou mesmo de um só, sejam também bastante frequentes” (BENNET, 1998, p. 36). As definições do termo motivo são encontradas de forma bem distinta em diversos autores, mas para a nossa discussão, cabe a definição do dicionário Grove (SADIE, 1994, p. 624): “Ideia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independentemente de seu tamanho é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase.”

The image shows a musical score for a guitar improvisation. It consists of two staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord labeled G<sup>6/9</sup>. The second measure contains a whole note chord labeled C<sup>(add9)/E</sup>. The third measure contains a whole note chord labeled C<sup>maj7</sup>. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a whole note chord labeled B<sup>7</sup>. The second measure contains a whole note chord with the annotation *fim do improviso, volta ao tema* above it. The third measure contains a whole note chord with the annotation *fim do improviso, volta ao tema* above it. The fourth measure contains a whole note chord with the annotation *fim do improviso, volta ao tema* above it. The score ends with a double bar line.

Figura 14: Trecho M3, em [2:56], do improviso em *My Favorite Things* interpretado por Jonathan Kreisberg, performance A, do CD *ONE* (2013)

Ao longo do improviso em *My Favorite Things*, ocorrem pequenos picos de intensidade, como diz Aebersold, ou de produção de tensão. Por exemplo, há presença de frases com considerável amplitude de registro (como a primeira frase do improviso, em [1:21], que possui amplitude de duas oitavas mais uma quarta aumentada, das notas Fá# da oitava 4 a Dó da oitava 2. Tendo em vista que as demais frases do improviso também usam a colcheia como divisão rítmica básica, o emprego de grande amplitude de registro é um fator diferencial nesta frase, fazendo que ela se destaque em relação às demais, e gere intensidade musical diferenciada.

Outro exemplo de pico de intensidade é uma longa frase com duração de 8 compassos, de [1:57] a [2:04], utilizando colcheias ininterruptas. As frases de Kreisberg no improviso (e também a melodia do tema) possuem geralmente duração de 4 a 6 compassos. Neste momento, ocorre a longa frase de 8 compassos com colcheias ininterruptas, que termina em um acorde de alta densidade textural (com 5 notas e 4 sons diferentes, nota Mi dobrada na nota aguda e baixo) e grande amplitude de registro (3 oitavas - se considerarmos o baixo tocado em separado como parte do acorde) em relação à extensão da guitarra, *Em7(11)*. A expectativa de resolução de frases da peça é de 4 a 6 compassos. Assim, esta longa frase gera maior tensão ou intensidade ao não ser "resolvida" em uma duração esperada - ela é prolongada em relação às demais. Essa tensão é acrescida pelo emprego do acorde referido ao final da frase.



Figura 15: Frase de pico de intensidade musical, em [1:57], do improviso em *My Favorite Things* interpretado por Jonathan Kreisberg, performance A, do CD *ONE* (2013)

Estes picos de intensidade são importantes no improviso, mas acredito que o ponto de maior intensidade musical (clímax) é criado pela variação da quantidade de notas combinado com registro extenso - na seção de arpejos ao final do improviso.

#### Arco narrativo do improviso em *Caravan*, interpretado por Kreisberg:

Se dividirmos o improviso de Kreisberg em *Caravan* em cinco trechos, C1, C2, C3, C4 e C5, podemos ver como é criado o arco musical.

C1: O improviso começa alternando acordes e fraseado em colcheias, na parte relativa ao primeiro A - harmonia referente à primeira seção do tema:



Figura 16: Trecho C1, em [2:10], do improviso em *Caravan* interpretado por Jonathan Kreisberg, na versão do CD *ONE* (2013)

C2: Ao seguir o improviso, entrando na seção B da harmonia do tema, Kreisberg aumenta a densidade de notas - faz longas frases em colcheia sem a alternância de acordes, delineando a harmonia com seu fraseado. Nota-se que aqui o intérprete explora um fraseado do registro grave ao agudo do instrumento - em movimentos ascendentes e descendentes. Pode-se argumentar que estes dois fatores produzem um aumento de densidade em relação ao trecho anterior, C1:

29 Fm<sup>6</sup>

33 F<sup>7</sup> F7(13) escala alterada

37 B<sup>b</sup>7(add9)/D escala alterada escala alterada

Figura 17: Trecho C2, em [2:38], de análise do arco narrativo do improviso em *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg, na versão do CD *ONE* (2013)

C3: Neste trecho (C3), alguns fatores atuam em conjunto para criar uma grande densidade/intensidade musical, como: complexidade rítmica - aqui o intérprete introduz o trecho de manipulação rítmica, que representa maior intensidade em relação ao fraseado e mudança de *groove* que vinha se baseando desde então; a harmonia também fica mais densa neste trecho, pois são usados arpejos de acordes com 5 sons, sustentados e sem alternância com fraseados, com uso das cordas soltas E (Mi aguda) e G (Sol), o que proporciona uma sonoridade mais "cheia" e rica; neste trecho também poderíamos pensar que ocorreu o item 9, uma grande alteração no estilo de *groove* - isso porque a manipulação rítmica não ocorre apenas em algumas frases em um pequeno trecho, mas em um grande trecho do improviso. O improviso possui no total 98 compassos, e o trecho da manipulação rítmica vai do compasso 63 ao final - ou seja, 35 compassos - mais de um terço do improviso:

63 deixa notas soarem a partir daqui "polirritmia" "Csus e Db7(alt); notas Sol e Mi com corda solta

68

Figura 18: Trecho C3, em [3:07], do improviso em *Caravan* interpretado por Jonathan Kreisberg, na versão do CD *ONE* (2013)

C4: Neste trecho poderíamos pensar que ocorre o clímax do improviso. É a continuação do trecho de manipulação rítmica introduzido em C3, só que aqui o intérprete introduz uma sequência de acordes que contém uma textura possibilitada pelas cordas soltas do violão; Kreisberg toca estes acordes mantendo as cordas soltas, enquanto desloca horizontalmente o *shape* da mão esquerda, formando um paralelismo típico de violão e guitarra, o que tem sido chamado de idiomatismo mecânico por alguns autores recentes, como Pedro Gonçalves e Ricardo Pinheiro (2021) <sup>164</sup>.

Outro elemento importante a observar é a complexidade rítmica do trecho: é criado um padrão composto por 5 notas que se repete sobre uma estrutura rítmica de 6 pulsos (as tercinas de semínimas). Ao ouvirmos a gravação, surge um desafio de como escrever o que foi tocado. Se considerarmos e ouvimos que o compasso 4/4 não mudou, e a estrutura foi ouvida sobre o compasso anotaremos como está abaixo. Entretanto, poderíamos também anotar o padrão abaixo como uma seção onde houve modulação métrica (mudança de unidade de tempo de semínima para tercina de semínima), e então haveriam quatro compassos de 5 tempos, seguido de um compasso de 4 tempos. Parece que Kreisberg justamente brinca com a percepção do ouvinte – nos compassos 63-64 toca dois acordes que poderiam ser analisados como Fm6 e Fmmaj7/Ab, cada um com um grupo de 6 notas – a nota grave recaindo sobre o começo do compasso 4/4. A partir deste momento, ele toca os agrupamentos de 5-5-5-5-4 notas em tercinas de semínima. Ou seja, ele sugere um agrupamento de 6 notas, e depois sugere outro – violando a expectativa do ouvinte, que fica “sem saber” qual pulso agora é o principal. Se considerarmos como mantido o compasso 4/4, a cada começo do padrão de 5 notas, a nota mais grave recai sobre um tempo diferente do compasso. Se o intérprete quisesse completar o ciclo seguindo o mínimo múltiplo comum entre 5 e 6, precisaria de 30 tempos, ou seja, 6 repetições de um padrão de 5 notas. Entretanto, ele toca 4 repetições de 5 tempos, e uma de 4 tempos – e recomeço o ciclo. Este padrão 5-5-5-5-4 acontece 3 vezes, do compasso 63-76. O compasso 77 é um compasso “normal”, de 6 notas, como o 63-64. Entre os compassos 78-80 há uma variação dos grupamentos de notas; E o padrão 5-5-5-5-4 retorna, acontecendo mais três vezes, do compasso 81-92.

---

<sup>164</sup> Podemos pensar que este tipo de textura é tipicamente “violonística” e “guitarrística”, pois utiliza recursos típicos do instrumento e da técnica instrumental no improviso. Podemos ver este procedimento usado também em estudos e peças, como, por exemplo o Estudo número 1 de Heitor Villa-Lobos, que utiliza uma seção de arpejos diminutos descendentes intercalados com as notas E aguda e grave soltas do violão. Uma análise deste estudo, que tem um procedimento semelhante ao utilizado por Kreisberg, pode ser visto no artigo “Simetrias e Palíndromos no Estudo No 1 para violão de Villa-Lobos”, de Ciro Visconti e Paulo de Tarso Salles (2013).

81

"sequência C7sus, Db7sus, D7sus, Eb7sus, E7sus, com nota pedal Mi aguda (corda solta)"

85

Figura 19: Trecho C4, em [3:24], do improviso em *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg, na versão do CD *ONE* (2013)

C5: Neste trecho parece que o clímax já passou e o intérprete aos poucos desmancha a narrativa densa que criou, repetindo um arpejo em *decrescendo*. Kreisberg toca um arpejo com o conjunto de notas (F Ab G) que poderia ser visto como um acorde Fá menor com nona adicionada (quinta justa omitida), acorde sobre a tônica da música. O intérprete repete este padrão de arpejo, nos compassos 93-98, em um grupamento de 4 notas com a divisão de tercina de semínima, fazendo oito repetições. Ou seja, se considerarmos que ouve uma modulação métrica, provavelmente poderíamos “ouvir” este trecho em um compasso de 4 tempos, em que a tercina de semínima agora é unidade de tempo. Neste trecho, Kreisberg aos poucos diminui a dinâmica empregada (que durante todo o improviso esteve praticamente inalterada, entre *mf* e *f*), fazendo um *fade out*; além disso, a partir deste acorde o intérprete faz um *rallentando* (diminui aos poucos o andamento da música). Estes fatores em conjunto conduzem a um final de seção, preparando para o retorno ao tema:

Figura 20: Trecho C5, em [3:35], de análise do arco narrativo do improviso em *Caravan*, interpretado por Jonathan Kreisberg, na versão do CD *ONE* (2013)

### Comparação do arco narrativo nos dois improvisos

No improviso de Kreisberg em *Caravan*, podemos pensar que em relação ao parâmetro quantidade de notas também há um aumento gradativo do mesmo do começo ao meio do improviso, onde atinge o máximo de notas por compasso. Entretanto, diferentemente do que ocorre em *My Favorite Things*, em *Caravan* parece que o clímax do improviso não se faz onde há maior quantidade de notas por compasso no fraseado (C2), mas no trecho C4, onde ocorre a manipulação rítmica e paralelismo do formato de acorde da mão esquerda (o *shape*<sup>165</sup>). No trecho M2, clímax de *My Favorite Things*, também há leves aspectos de manipulação rítmica (pela configuração do arpejo, cujas notas recaem na terceira semicolcheia do segundo tempo), mas ela é bem menos intensa e extensa do que em C4. Além disso, ela não ocorre apenas no clímax da música, mas também a percebemos em um trecho anterior do improviso. Com isso é possível dizer que a manipulação rítmica pode contribuir para o clímax de *My Favorite Things*, mas o elemento chave de aumento de intensidade/densidade para a produção do mesmo é a quantidade de notas. Ou seja, podemos perceber como nos dois improvisos analisados, *My Favorite Things* e *Caravan* houve uma criação de narrativa de acordo com o arco narrativo tradicional. Em ambos, o clímax ocorre ao final do improviso, como recomendam os autores, e o relaxamento tem duração menor que o processo de tensão. Entretanto, o clímax é criado de forma diferente pelo intérprete em cada improviso - com a manipulação de diferentes parâmetros musicais.

<sup>165</sup> Formato de digitação de mão esquerda de acordes utilizados na performance.

### 3.1.4 Análise comparativa de três versões de *My Favorite Things* por Jonathan Kreisberg, e análise narrativa do improviso de uma versão

Já mostrei em trabalhos anteriores (GONÇALVES, 2016, 2017, 2018<sup>166</sup>) alguns aspectos das performances A e B de *My Favorite Things*; Neste trabalho, vou me concentrar em alguns aspectos novos, e considerar também a mais recente performance de Kreisberg (a performance C, do ano de 2020) na análise, relacionando com outros aspectos como os conceitos de *storytelling* e narratividade.

#### 1.1.1.8 Elementos comuns em todas as performances de *My Favorite Things*, por Kreisberg

Podemos observar na Figura 21 uma Tabela ilustrativa e comparativa das três performances de *My Favorite Things*, por Jonathan Kreisberg, denominadas de A, B, C, em ordem cronológica. Trata-se de um arranjo em que há demarcação forte entre tema e improvisos; a seção de improvisos funciona como uma nova história dentro da narrativa – como se estivéssemos esperando “o que ele vai fazer dessa vez? Ou “como ele vai resolver ou abordar esse improviso”? Essa foi a sensação que eu pessoalmente tive ao ouvir a versão da performance C, após já conhecer o trabalho do artista, ter feito um workshop com ele<sup>167</sup> e estudado com certa profundidade sua abordagem. Após um tempo, quando se conhece o estilo de tocar de um intérprete, o ouvinte parece já ter uma certa previsibilidade com o que vai ocorrer no discurso musical, mesmo dentro de gêneros de música improvisada; A respeito disso, me lembro de uma experiência pessoal. Em Portugal por volta de 2016, quando fui assistir um concerto do pianista Mário Laginha Trio no Hot Clube de Lisboa, e adorei o concerto, para mim a performance dos músicos soou bem espontânea, mesmo as formas musicais e performance ocorrendo dentro de

---

<sup>166</sup> Em meus trabalhos anteriores a escrita da divisão rítmica em uma parte da transcrição realizada em *My Favorite Things* não estava correta – equívoco que, entretanto, não prejudica o sentido geral da análise feita e suas conclusões. O equívoco consiste que eu deveria ter escrito a divisão rítmica dos arpejos do final do improviso da performance A como tercinas de semínima e não como semicolcheia, como o fiz nas minhas publicações anteriores (2016, 2017, 2018). Após eu conferir a transcrição publicada no *songbook* oficial do próprio artista (KREISBERG, 2017), constatei meu equívoco na escrita; Entretanto, o raciocínio de análise que escrevi nos trabalhos anteriores está mantido – a ideia argumentada é que a seção de arpejos de duas oitavas representa o clímax da peça pelo uso de grande quantidade de notas, combinado com o fato de ser explorado registro extenso, como comentado na seção relativa ao arco narrativo aqui nesta tese (já com o trecho da transcrição corrigido).

<sup>167</sup> Participei de um workshop de uma semana de duração com o guitarrista Jonathan Kreisberg em Nova York, em período de doutorado sanduíche, em agosto de 2019 – o que foi uma experiência que ajudou a entender melhor vários aspectos de performance e do trabalho do músico.



estrutura tema-improvisos-tema, e uma maneira “tradicional” de tocar (não muito ligadas ao *free jazz*, por exemplo); Me lembro que associei o estilo do Trio ao do Trio Corrente (grupo brasileiro), que eu vinha escutando e estudando na época e conheço bem. Entretanto, um colega que também já conhecia o trabalho do Mario Laginha Trio, me disse alguma coisa neste sentido: “É, foi interessante e bonito o concerto, mas não teve nada de muito novo, o som deles é bem previsível, é isso aí mesmo.” Ou seja, nessa fala do colega fica também claro essa expectativa de parte do público de música improvisada pela novidade, por ouvir algo surpreendente, que é comum no jazz (uma das dicotomias do jazz – liberdade e previsibilidade; e um desafio para os performers). Ao mesmo tempo, fica claro como dois espectadores tiveram uma experiência diferente ao presenciar o mesmo concerto (processo de narrativização individual, ou nível estésico de Nattiez)

A maneira como Kreisberg toca a melodia de *My Favorite Things* no tema não respeita estritamente a divisão melódica da letra, ele suprime algumas notas da melodia. A melodia dos primeiros versos da letra original possui onze sílabas em cada frase musical “*Raindrops on roses and whiskers on kittens / Bright copper kettles and warm woolen mittens*”. Nestas duas frases Kreisberg toca apenas dez notas na primeira frase e oito notas na segunda. Entretanto, o ouvinte consegue reconhecer que se trata da música em questão. Em um trabalho anterior, mostrei como o pianista Fábio Torres (do grupo brasileiro Trio Corrente) faz um procedimento parecido ao interpretar a música Lamento (Pixinguinha) em também três interpretações analisadas. Assim, argumento que essa liberdade de interpretação e adaptação melódica é uma característica típica da música popular (GONÇALVES, 2017).

É interessante como Kreisberg constrói um discurso musical com o fraseado não ficando estritamente preso à forma - em alguns momentos o músico não deixa explícito que está mudando de seção, em alguns trechos obedece a forma e não mantém à risca uma priorização harmônica (*harmonic priority*) no fraseado, e em outros se permite (ou adapta uma situação inesperada ou “erro”) de mudança de forma em meio ao *chorus* de improviso (4 compassos a mais no improviso na performance C, comentada adiante). É interessante perceber que o término do improviso é parecido nas três performances – a seção rápida de arpejos, seguida de fraseado com menos notas, intercalado com acordes (o que parece fazer parte do esquema narrativo).

### 1.1.1.9 Tabela comparativa de *My Favorite Things* por Jonathan Kreisberg - resumo

Versão	A	B	C
Data	Versão do CD <i>ONE</i> (2013), data de lançamento 19/02/2013	Performance em Mallemort, França, em 07/03/2013	Performance em Tóquio, Japão, em fevereiro de 2020
Duração	04:00	05:00	05:50
Andamento	208-216 bpm (não aparenta ter usado metrônomo);	208-222 bpm	200 (o mais lento) – 210 bpm
Forma musical	Intro, tema (AAB, C), intro Improviso: C2 (C2 8c. a mais que o primeiro), Coda (intro + Outro)	Intro <i>ad libitum</i> ; segue forma da perf. A, com Coda estendida	Forma similar à da performance B nos temas (com Coda estendida); exceto que a seção de improvisos é maior
Forma do Improviso	AA B, C, Intro reduzida (4c), AA B – 2 <i>chorus</i>	Mesma da perf. A	3 <i>chorus</i> de improviso; do segundo para o terceiro parece fazer 4c a mais (uma extensão da intro?)
Elementos comuns às três performances	<p>O andamento aumenta na seção de improvisos, e diminui após o improviso;</p> <p>Releituras ou pequenas mudanças na melodia;</p> <p>Uso de efeitos <i>reverb</i> e <i>delay</i> na composição do timbre final;</p> <p>Não há retorno à melodia do tema, após o improviso</p> <p>Efeitos percussivos golpeando as cordas com a parte interna da mão direita, na Coda</p>		
Elementos particulares	<p>Ouve-se em trechos alguns sons que parecem ser de respiração do músico, por exemplo em [01:05], e mais perceptíveis na seção de improvisos em diante, em [01:24] [01:30], [01:44], [01:57], [02:26], [03:07], sugerindo que também houve um pequeno componente do som captado com microfones;</p> <p>Em [03:51] ouve-se um pouco de saturação no som, possivelmente indicando uso de amplificadores valvulados, ou efeito adicionado na mixagem</p> <p>Amplitude dinâmica de 4,4 LU, a menor das três (ver Figura 36)</p>	<p>A seção de arpejos é diferente das demais (mas com a mesma função de arco)</p> <p>Intro <i>ad libitum</i>; Coda estendida (aumenta seção de acordes com nota pedal Mi aguda, e sons percussivos)</p> <p>Amplitude dinâmica de 9,4 LU, a maior das três (ver Figura 36)</p>	<p>O andamento parece ser o mais estável e o mais lento das três performances (obs., está tocando sentado e com guitarra diferente)</p> <p>O timbre parece ter um pouco mais de ambiência (<i>delay</i>) e uma equalização com mais frequências médias e agudas.</p>

Figura 21: Tabela ilustrativa e comparativa das três performances de *My Favorite Things*, por Jonathan Kreisberg, denominadas de A, B, C, em ordem cronológica<sup>168</sup>.

<sup>168</sup> As performances podem ser acessadas no YouTube e YouTube Music, nos links a seguir: A (2013 02 19, CD One) – (sem link disponível) ; B (2013 03 07, Mallemort, França) - [https://youtu.be/176\\_h6jz2PM](https://youtu.be/176_h6jz2PM); C (2020 03 28 - em Tokyo, Japão) <https://youtu.be/iQxxit4kz6Q>

Outro aspecto que chama a atenção nas três performances é a não exposição completa do tema ou melodia principal após os improvisos. Nas três interpretações, após tocar o improviso, Kreisberg toca a seção C do tema e segue para a Coda. Isso mostra um aspecto estabelecido do arranjo (o fato de sempre voltar na seção C), e ao mesmo tempo viola a possível expectativa do ouvinte de ouvir a macroforma típica tema-improvisos-tema, recorrente em música popular improvisada. Outro elemento presente nas três performances é o uso de efeitos percussivos golpeando as cordas com a parte interna da mão direita, na Coda. A sonoridade produzida por esta técnica pode ser vista como um elemento diferencial do arranjo, e também como um aspecto estilístico do músico, por não ser parte de uma técnica básica e não ser de utilização comum entre grande parte dos guitarristas.

Em relação à sonoridade e timbre observados nas três performances, podemos observar que o músico utiliza um som sem saturação, o que corriqueiramente se chamaria de um som *limpo*, em oposição a um som saturado por válvulas ou efeitos de distorção, mais típicos dos gêneros ligados ao rock. Embora haja diferenças de timbres perceptíveis entre as performances (principalmente ligados à quantidade de ambiência (termo usado pelo próprio músico na entrevista citada a seguir), ou equalização, o timbre é similar nas três performances analisadas. Além disso, me parece que o timbre de Kreisberg é equilibrado em relação à equalização, tendo como referência sonoridades de guitarra jazz tradicional.

Em uma entrevista em passagem de som na Grécia, para o canal *Guitar Spot* (KREISBERG, 2012)<sup>169</sup>, Kreisberg mostra um pouco de sua configuração de guitarra elétrica, efeitos e amplificadores para tocar ao vivo. A entrevista foi publicada em novembro de 2021, e ao longo de sua fala, o músico menciona o álbum *ONE* (2013) como novo álbum recém gravado (aparentemente não lançado ainda), cujas performances são analisadas neste texto. Ou seja, podemos supor que esta configuração de pedais, instrumentos e amplificadores provavelmente é próximo da configuração utilizada por Kreisberg em estúdio para a performance denominada A de *My Favorite Things*. Na entrevista, Kreisberg menciona que em seu timbre sempre estão ativos um pouco de *reverb* e *delay*, acionados pelos pedais Alesis Nanoverb e Digital Delay DD-7 da Boss. A quantidade de cada efeito varia de acordo com a situação musical, como a acústica da sala da performance.

---

<sup>169</sup> Essa entrevista foi acessada algumas vezes ao longo da pesquisa, em 2020 e 2021, e pode ser assistida no link: <https://youtu.be/MkA7ogVXMGc>

Podemos perceber um pouco desta ambiência nas três performances. Uma forma de ouvirmos mais claramente a ambiência é em trechos em que há um ataque súbito ou com dinâmica forte de alguma nota seguido de pausa ou sustentação. Assim, podemos perceber a ambiência na performance A, por exemplo em [00:18], na performance B em toda a introdução, em que o músico parece manipular a quantidade de *delay* com o seu pedal, e também no ataque em [01:01]. Na performance C, podemos perceber a ambiência em trechos como em [00:42]. A meu ver o *delay* está auditivamente mais claro na performance C do que nas demais performances, em que podemos perceber mais a ambiência gerada pelo *reverb*. Além disso, o timbre da guitarra na performance C parece possuir mais frequências médio agudas e agudas, se comparado com as demais – e talvez isso se deva ao uso de uma outra guitarra (e não a usada normalmente pelo músico).

#### 1.1.1.10 Pontos de apoio na narrativa de *My Favorite Things*, recorrências peculiares

Algumas frases dos improvisos parecem atuar como pontos de apoio ao longo da trajetória narrativa, em alguns exemplos como:

1) a frase descendente usando fragmentos da “escala *bebop*” para resolução de acordes (muitas vezes a resolução em Em);

2) seção de arpejos com nona acrescentada, que parece sempre ocorrer no mesmo momento do arranjo;

3) arpejos rápidos em tercina de colcheia. Penso que a ideia de considera-los como pontos de apoio se deve ao fato de terem alto grau de probabilidade de ocorrerem, demarcarem e servirem como guias para a trajetória narrativa para o próprio interprete e seus ouvintes. Entretanto, as frases não precisam sempre ocorrer, e podem acontecer de formas variadas.

1) A frase abaixo acontece na performance A em [01:33]; ela ocorre de maneira mais ou menos semelhante nas performances B e C; Em B, ocorre em [02:39], e em C frases bem semelhantes, descendentes usando cromatismos que podem indicar fragmentos de um raciocínio de *escala Bebop* em [1:34], em [1:48]. Em [02:03] ocorre também oitava acima, e com final diferente em [02:51]. Essa frase é recorrente e pode funcionar como um ponto de apoio ou uma solução formulaica, no sentido de Barry Kernfeld (1995) quando o músico está improvisando.



Figura 22: Frase de ponto de apoio 1) em *My Favorite Things*, por Jonathan Kreisberg, presente nas performances A, B, C. A frase ocorre na performance A em [01:33].

Sobre este tipo de fraseado, podemos observar que é um elemento recorrente no estilo de Kreisberg. Na sua interpretação da peça *Summertime* do CD ONE (2013) é possível observar diversas frases com cromatismos em direção a uma região harmônica de resolução. Transcrevi o improviso desta peça, que se encontra no apêndice da tese. Um exemplo interessante de frase com cromatismos é a longa frase descendente, observada no compasso 58 da transcrição, que ocorre após a volta ao tema. A frase pode ser ouvida em [04:20]. Fraseados com cromatismos semelhantes a este também podem ser observados na interpretação de *Caravan* de Kreisberg, no mesmo álbum, como mostrado nas Figura 16, Figura 17 e Figura 18 anteriormente neste texto.

Figura 23: Trecho de exposição do tema após improvisos em *Summertime*, do CD ONE (2013), interpretados por Jonathan Kreisberg; Escala com cromatismos no c. 58, ouvida em [04:20].

2) Um fraseado de tríades com nona acrescentada, em uma digitação bem confortável e idiomática da guitarra, acontece nas três performances. Este fraseado parece ocorrer no mesmo momento da forma (assim como os arpejos rápidos), onde seria a introdução reduzida – representando um possível *ponto de apoio* na trajetória narrativa para o próprio músico (e para o ouvinte). Ele ocorre na performance C em [02:19], do primeiro para o segundo *chorus* do improviso. Na performance B em [02:55] e na performance A em [02:16]. É interessante perceber que na performance C esta frase ocorre apenas entre o primeiro e segundo *chorus* do improviso, e não do segundo para o terceiro.



Figura 24: Frase de ponto de apoio 2) em *My Favorite Things*, por Jonathan Kreisberg, presente nas performances A, B, C. A frase acima ocorre na performance A em [02:16].

3) Este tipo de fraseado de arpejos rápidos mostrado abaixo, é enquadrado na análise a seguir como um tipo de isotopia 2 de *single line*, e que tem a função de imprimir intensidade no discurso musical nas performances A, B e C no final do segundo *chorus* das três performances, na seção B (a parte que modulou para Mi Maior). Entretanto, na performance C, que tem duração maior, ela também ocorre no início do terceiro *chorus*, na parte A, em [03:27], com as notas adaptadas para a harmonia de Em7 e Cmaj7, e com uma digitação na guitarra diferente, mas que parece ter a mesma *função narrativa*.



Figura 25: Frase de ponto de apoio 3) em *My Favorite Things*, por Jonathan Kreisberg, presente nas performances A, B, C. A frase acima ocorre na performance A em [02:49].

### 1.1.1.11 Elementos particulares da performance C de *My Favorite Things*:

Alguns elementos particulares da performance C são:

-A forma musical é maior, com três *chorus* de improviso.

-O momento de ocorrência de arpejos rápidos é diferente; e eles ocorrem mais de uma vez ao longo da performance (diferentemente de A e B, em que ocorrem apenas uma vez). Além de ocorrerem no *ponto de apoio* de ABC (final do segundo *chorus*), os arpejos rápidos ocorrem também na parte A do terceiro *chorus* da performance C, em [03:27]; e ocorrem também na parte B do terceiro *chorus*, em [03:56].

-O andamento (*timing*) do fraseado não está totalmente preciso, mas é interessante perceber como a maneira que Kreisberg toca é tecnicamente complexa; e ao mesmo tempo que parece haver flutuação de andamento nas frases, parece ser a performance com o andamento mais constante das três analisadas.

Outro ponto a observar é que o músico toca uma seção rápida de arpejos na seção A por 4 compassos durante as partes em que a harmonia base seria Em7 e Cmaj7, e termina a seção no momento em que a harmonia subentendida caminha para Am7 – tocando a nota Dó em região médio aguda em [03:33] (terça de Am7, evidenciando a harmonia) aonde começa o movimento harmônico da segunda parte do A – (Am7 Ab7(#11) Gmaj7...). Ou seja, o músico com o seu fraseado demarca a harmonia e as seções; mostrando que assim está seguindo a trajetória ou a narrativa, deixando claro para os ouvintes a estrutura no discurso que está produzindo – a impressão que se tem ao ouvir e ver a performance é que ele “calcula” a quantidade de notas que tem que tocar nos arpejos para que termine em um ponto de mudança de harmonia ou seção formal.

A performance C parece ser a mais distante das outras, mas ainda assim podemos ver que ela se enquadra no esquema narrativo geral das outras; ou seja – Kreisberg toca um *chorus* a mais, mas é importante perceber que ele mantém a forma da música e a harmonia subentendida no seu fraseado, através de uma construção melódica baseada em priorização harmônica (*harmonic priority*), nos termos de Martin Norgaard (2011). Esta performance usa os trechos de alta intensidade musical (os arpejos) em três momentos distintos, criando picos de intensidade mais intensos e em maior quantidade do que nas performances A e B.

### 1.1.1.12 Análise dos três níveis narrativos, concentrando na seção dos improvisos da performance A

Para a análise narrativa desta parte do trabalho, vamos considerar os elementos da performance A como referência, mas em grande parte as considerações podem ser aplicadas às performances a B e C. Na macroforma do jazz muitas vezes o improviso é tratado como uma seção bem contrastante com o resto do arranjo. É o que também ocorre nas performances A, B e C em que notamos como no improviso o músico assume basicamente uma estratégia de alternância entre acordes e fraseado em *single lines*, que já mostrei em trabalhos anteriores (2016, 2017, 2018). Na seção do tema, Kreisberg produz uma textura bem mais densa e de fato toda arranjada (com texturas diferentes a cada seção, por exemplo com acordes de 5 sons na introdução e textura menos densa nas partes A e B da música, contrapontos elaborados, etc.).

Faz sentido considerar que uma segmentação clara na narrativa da peça ocorre, portanto, entre a divisão da macroforma tema-improvisos-tema. O improviso é quase que tratado como “uma outra história”, pois ele é o elemento mais variável se compararmos as três performances. Além disso, dentro de cada performance a seção improvisos apresenta diferenças significativas em relação ao tema, notadamente de textura, mas também de outros elementos musicais.

Outro argumento para colocar uma divisão formal nas seções tema e improviso é o fato do tema ser uma melodia muito conhecida (o que leva o ouvinte a acompanhar a narrativa desta melodia, de certa maneira), e a seção de improvisos ser menos conhecida; Este argumento também foi usado por Rodrigo Garcia e Paulo Costa Lima e (2014) ao analisar a peça Abertura Baiana. Os autores comentam como a peça é composta juntando-se várias melodias de canções populares conhecidas (de Gilberto Gil, Caetano Veloso, e outros) intercaladas com interlúdios instrumentais de caráter contrastante (usando técnicas contemporâneas de composição). Este contraste entre o conhecido e desconhecido, somado aos elementos musicais contrastantes, levaram os autores a segmentarem a peça (*markedness*) entre as seções mais conhecidas e menos conhecidas - e a interpretarem a trajetória narrativa entre elementos de ordem e transgressão com base nessa segmentação.

Podemos dizer que o mesmo processo potencialmente acontece nas performances A B e C de *My Favorite Things*, pois para muitos ouvintes a melodia da música colocada no tema é conhecida, e a seção de improvisos seria uma nova narrativa em meio a algo relativamente mais conhecido. Desta forma, como podemos perceber por toda a ideia do *storytelling* e sua presença nas concepções jazzísticas, o improviso é o momento de contar uma nova história a cada vez



que se toca, portanto, potencialmente é uma nova trajetória narrativa em relação ao tema musical principal. Como há essa segmentação tema-improvisos, poderíamos considerá-la como uma grande segmentação entre ordem e transgressão, de acordo com uma análise do terceiro nível narrativo de Almén (sendo os improvisos representando a ordem ou transgressão, dependendo da análise). Por ora neste trabalho, entretanto, vamos analisar a seção de improvisos isoladamente, tentando entender sua trajetória.

### **Nível agencial – conjunto de isotopias 1 e 2 (*single lines* e acordes)**

Seguindo a ideia de reconhecer uma oposição básica de elementos que dariam conta de estabelecer uma trajetória narrativa, após analisar a seção de improvisos, foram considerados dois conjuntos de isotopias distintos: Conjunto de isotopias 1 - frases musicais de notas isoladas (*single lines*); conjunto de isotopias 2 - acordes e regiões homofônicas. Ou seja, a diferenciação (*markedness*) feita na narrativa musical ocorreu nestes dois grupos. Através destes dois grupos de isotopias (nível agencial), poderemos perceber uma ordem que mudará ao longo da narrativa, percebida no nível agencial (mudança de *rank*, processo de *transvaluation*), impulsionando a mesma, caracterizando uma transgressão da ordem (mudança de aspectos musicais). Com essa trajetória narrativa, poderemos perceber qual o tipo de arquétipo narrativo ocorreu na mesma. Vejamos o trecho a seguir, na Figura 26:

1 A1 2.1 2.2

1.1 1.2

9 1.3

A2

14 2.3 1.4

20 2.4 1.5

**Figura 26:** Trecho do começo do improviso da versão A de *My Favorite Things*, por Jonathan Kreisberg, mostrando o conjunto de isotopias 1 (acordes ou homofonia, colchete abaixo da pauta) e conjunto 2 (*single lines*, colchete acima da pauta). O trecho acima começa em [01:21].

Uso o termo conjunto de isotopias para deixar claro que estamos lidando com um material base que é mutável e diferente (as diferentes frases em *single lines*, por exemplo), mas que apresenta características comuns, formando o conjunto que é essencialmente diferente do outro conjunto. Cada iteração variada do conjunto de isotopias, denominei 1.1, 1.2 e o mesmo com as isotopias 2 – 2.1, 2.2, etc. Podemos simplificar o raciocínio e pensar que as isotopias 1 e 2 seriam o que poderíamos comumente denominar de acompanhamento e melodia; mas a questão é interpretarmos esses dois elementos como agentes diferentes e vermos como se dará a interação entre eles no discurso.

No trecho anterior, vemos como as diferentes isotopias alternam-se entre si como se pudéssemos ouvir um diálogo entre os dois tipos de materiais musicais; Kreisberg toca as

isotopias 1 como acompanhamento, imprimindo respiração ao seu fraseado melódico. Podemos perceber como na isotopia 2.2 o músico usa o procedimento de desenvolvimento de motivos ao tocar três tríades descendentes com um padrão de aproximação cromática entre elas - notas em azul, vermelho e verde nos compassos 7 e 8 – tríades C, Bm, Am. Este é um recurso de manipulação melódica que potencialmente garante a continuidade do discurso improvisado, e leva o ouvinte a “acompanhar a história contada”, pois é possível entender a semelhança entre o material tocado. No mesmo sentido, em um nível macroscópico é possível também perceber uma “ordem” musical estabelecida, e uma história contada, e que aos poucos se torna previsível – a alternância entre isotopias. Após ouvir uma isotopia do tipo 1, espera-se ouvir uma do tipo 2. Podemos perceber que existe essa ordem criada ao vermos que durante as seções de improvisos A1 e A2, há essa alternância entre as isotopias 1 e 2, mostradas no trecho acima. Como o fraseado de Kreisberg é altamente baseado em *harmonic priority*, algumas regiões de arpejos melódicos, como a região dos arpejos G(add9) e C(add9), possuem características de *single lines* com função harmônica.

### **Nível atorial – relação entre as isotopias**

Poderíamos considerar que as isotopias mudam de valor (ou *rank*) ao longo do improviso, ao observarmos que o material musical de cada uma delas muda, e uma tenta “prevalecer” sobre a outra. Se interpretarmos que cada isotopia está tentando assumir o controle da narrativa, vemos que cada uma em determinados trechos tenta se impor<sup>170</sup>. No trecho abaixo da Figura 27, podemos ver como uma isotopia do tipo 2 é composta por uma longa frase melódica, com duração de pouco mais de 8 compassos. Até este momento do improviso, as frases das isotopias 2 estavam ocorrendo com duração média de 3 a 4 compassos.

---

<sup>170</sup> Aqui estou assumindo uma interpretação *antropomórfica*, como se pudéssemos perceber uma atitude ou intenção no conjunto de isotopias 1 e 2 – que é uma possibilidade de interpretação narrativa, segundo Almén (2008).

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff, starting at measure 45, contains a melodic line with blue dots above the notes. Above the staff are four chord symbols: Gmaj7, C6, F#m7(b5), and B7. The second staff, starting at measure 49, also contains a melodic line with blue dots above the notes. Above the staff are three chord symbols: Em7, Em11, and C(add9)/E. A box containing the letter 'C' is positioned above the first measure of the second staff.

Figura 27: Trecho do improviso em [01:57] da versão A de *My Favorite Things*, por Jonathan Kreisberg, em que ocorre uma frase longa de *single line*, interpretada como uma tentativa da isotopia do tipo 2 (em azul) de “assumir o controle” da narrativa musical.

Em um momento posterior no improviso (c. 89-101), podemos interpretar que a isotopia do tipo 1 tenta reassumir o controle da narrativa, desta vez elaborando em um trecho de vários compassos um discurso homofônico (em verde, a seguir na Figura 28), com passagens cromáticas e emprego de variação rítmica (paralelismo do *shape* mão esquerda na guitarra). Outra maneira de interpretar este trecho seria como a mistura das isotopias 1 e 2 (ou sua “batalha”), pois os trechos dos *voicings* na região aguda têm ao mesmo tempo caráter harmônico e interesse quase melódico. Ou seja, vemos que a ordem inicial de divisão estreita entre as isotopias, ou entre os papéis de melodia e acompanhamento, foi transformada (ou sofreu *transvaluation*) e poderíamos caracterizar o trecho abaixo na Figura 28 como um momento de transgressão da ordem inicial da narrativa.

89 A5  
Em<sup>11</sup>

93 C%

97 Am<sup>9</sup> D<sup>7(b13)</sup> G% C% Gmaj<sup>9</sup> F#m<sup>7(b5)</sup> B<sup>7</sup>

Figura 28: Trecho do improviso em [02:34] da versão A de *My Favorite Things*, por Jonathan Kreisberg, em que ocorre uma frase longa de acordes, interpretada como uma tentativa da isotopia do tipo 1 (em verde) “assumir o controle” da narrativa musical.

A seguir, podemos pensar que no momento do auge da transgressão, que coincide com o clímax do arco narrativo, observamos que a isotopia 2 tenta assumir o controle da narrativa ao estabelecer um discurso solo por vários compassos, estabelecendo uma região de alta intensidade musical pela grande quantidade de notas e grande extensão do registro:

105 B2 E<sup>maj7</sup> E<sup>maj7</sup> Clímax - isotopia 2 e tentativa de "assumir o controle" da narrativa

109 A<sup>maj7</sup> A<sup>maj7</sup> A<sup>maj7</sup>

113 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>6</sup>/C(add9)/E C<sup>maj7</sup> B<sup>7</sup> fim do solo em [3:01], volta ao interlúdio

alternância isotopias 1 e 2

Figura 29: Trecho do improviso em [02:47] da versão A de *My Favorite Things*, por Jonathan Kreisberg, em que ocorre o clímax narrativo do improviso, interpretado como uma tentativa da isotopia 2 de “assumir o controle” da narrativa.

### Nível Narrativo – arquétipo cômico

Consideremos a segmentação entre o conjunto de isotopias 1 e 2 feita pela oposição básica nos elementos do improviso da performance A. Podemos considerar “ordem” inicial da narrativa um conjunto de elementos isotopia 1 e 2 (acorde mais frase), que sofre mudanças à medida em que os trechos de fraseados ou de acordes ficam cada vez mais proeminentes (duração das frases fica maior) e tentam assumir um papel de destaque na narrativa, como mostrado nos trechos acima. Assim, consideramos que há uma ordem inicial e a tentativa de transgressão dessa ordem. Podemos considerar que o clímax dessa peça representa uma vitória dessa transgressão, pelo estabelecimento da região de mais alta intensidade musical na peça, que ocorre no momento estratégico, em que a modulação para a tonalidade de Mi Maior ajuda no destaque do trecho, em que já ocorreu toda a exposição do embate entre os dois conjuntos de isotopias. Assim, podemos interpretar que entre os compassos 107-114, em [02:47] da performance A, ocorre a vitória da transgressão, seguida do breve reestabelecimento da ordem nos compassos 115-118, em que há alternância entre as isotopias 1 e 2. Numa hipótese analítica, se durante a trajetória narrativa não tivesse havido a criação deste clímax com o momento

diferenciado da prevalência da isotopia 2 sobre a 1, poderíamos considerar que a narrativa traria uma tentativa de transgressão não vitoriosa, e poderia ser caracterizado um arquétipo narrativo de romance (vitória da ordem) ou talvez mais adequadamente tragédia (derrota da transgressão). Por ocorrer a vitória da transgressão sob uma ordem inicial, da maneira como interpretamos, podemos considerar o arquétipo narrativo da performance A como o arquétipo cômico.

### **1.1.1.13 Possíveis elementos de *storytelling* em *My Favorite Things*, nas versões de Kreisberg**

Em parte anterior do texto, mostrei como diferentes autores evidenciaram em suas pesquisas o que seriam algumas Características de *storytelling* em improvisação (item 2.1.3), de acordo com alguns autores como Berliner (1994), Bjerstedt (2014) e Frieler *et al.* (2015). A seguir, comento alguns destes elementos de *storytelling* que possivelmente estão presentes nas versões de Kreisberg. É claro que muitos destes elementos são dificilmente analisados apenas por dados objetivos, e dependem da interpretação de quem ouve – entretanto, a análise musical ajuda a evidenciar estes aspectos, como fiz anteriormente.

Poderíamos em certa medida considerar que *todos* os elementos expostos pelos autores (colocados anteriormente no texto) poderiam estar presentes na improvisação de *My Favorite Things*, em maior ou menor medida, e a depender da perspectiva de quem ouve; Entretanto, separei alguns elementos a seguir, mostrados na Figura 30, que a meu ver, estão claros nas performances A, B e C, seguido de alguns comentários sobre minha escuta e interpretação.

Ao assistir as performances B e C (as duas em vídeo), tive a impressão como espectador que o músico está conectado ao momento da performance, concentrado, criando música naquele momento. Isso gerou em mim ao escutar uma empatia e tentativa de narrativizar o improviso e acompanhar qual seria a trajetória narrativa de cada uma – como ele “resolveria” ou abordaria o “problema” complexo de improvisar na guitarra solo, e a cada maneira diferente, possivelmente tentando criar um discurso de impacto e bonito; Poderíamos pensar que ocorreu uma narrativização e talvez um processo de *empathic coupling* colocados por Frieler *et al.* (2015) – isso se relaciona ao item 4) de Bjerstedt (Figura 30).

Ao analisar em conjunto as versões A, B e C e refletir sobre os conceitos de narratividade, comecei a tentar perceber de maneira crítica como eu poderia interpretar a narrativa dos improvisos. Assim, percebi que uma maneira de narrativizar, ou de “acompanhar

a história”, ou de “dar sentido”, ou de “entender” o improviso seria através da segmentação (*markedness*) pelas oposições entre (acordes e *single lines*). Assim, quando mentalmente dividimos essas duas categorias e direcionamos nossa escuta para a oposição entre elas, podemos pensar que o estabelecimento de uma ordem clara (conjunto *single lines* e acordes forma a ordem inicial) seria uma ideia que daria coerência interna ao improviso – pois estabelece uma previsibilidade à medida que a ordem se repete. Além disso, o uso de procedimentos de manipulação melódica reconhecíveis, como desenvolvimento de motivos mostrado no compasso 7-8 da performance A, contribui para essa inteligibilidade do discurso. Ou seja, assim pode-se considerar que há uma continuidade de ideias (item 3 de Berliner, na tabela da Figura 30).

(BERLINER, 1994)	<p>2) Produzir improvisação com picos e vales, ou picos de intensidade musical</p> <p>3) Produzir improvisação como uma unidade coerente musicalmente, em que os materiais do improviso estejam correlacionados, uma continuidade de ideias (ou tematismo interno);</p>
(BJERSTEDT, 2014)	<p>1) Caráter improvisatório: experimentação de ideias novas, não repetição de ideias musicais literalmente;</p> <p>3) Voz pessoal: a improvisação no jazz tem como caráter essencial a "voz instrumental" do improvisador.</p> <p>4) A história ou expressão: alguns entrevistados dizem valorizar o <i>inner flow</i>, perceber que algo está sendo tocado de dentro para fora e está sendo criado e contado no momento (<i>just now</i>). Além disso, conta-se uma história (discurso musical) com as notas, mas as notas devem conter não apenas uma boa precisão técnica, mas ou conteúdo ou alma — que é o que faz com que o ouvinte seja afetado pela improvisação;</p>

Figura 30: Tabela com possíveis elementos de *storytelling* em *My Favorite Things*, nas versões de Kreisberg



Como vimos, para que haja uma narrativa, é preciso que haja mudança de um estado a outro (ordem-transgressão). Essa mudança é mostrada no nível atorial acima, e uma das evidências que ligam essa mudança de estado (*transvaluation*) ao conceito de *storytelling* é a produção do arco narrativo, como mostrado (item 2 de Berliner, Figura 30). Ou seja, produzir um arco narrativo é uma das formas de mudança de estado, ou de ocorrência de *transvaluation*, como ocorre nas performances.

Apesar de existirem elementos recorrentes nos improvisos das performances A, B e C, vemos que de fato Kreisberg está experimentando ideias novas, ao mesmo tempo que recombina suas ideias formulaicas a cada performance. Argumento que há um esquema narrativo, mas também há liberdade para experimentação e espontaneidade percebidos nas análises (item 1 de Bjerstedt, Figura 30). Ao comparar a escuta destas performances com a de outros intérpretes do gênero<sup>171</sup>, detectar os elementos recorrentes e altamente estilizados nas três performances, o alto grau de virtuosismo do intérprete, seu fraseado particular, podemos considerar que o intérprete possui um estilo no estágio de desenvolvimento *Pessoal* de improvisação, nos termos de John Kratus (1995) – (item 3 de Bjerstedt na tabela da Figura 30, Voz pessoal).

No vídeo promocional do álbum *One* (KREISBERG, 2013), há uma citação de depoimento do vibrafonista Joe Locke, com o qual Kreisberg já participou em diversos projetos de shows e gravações, em que o músico diz “Jonathan Kreisberg é um grande músico cuja forma de tocar e escrever sempre contam uma história. Sua formidável técnica e intelecto nunca atrapalham, mas apenas servem a agenda do coração.”<sup>172</sup> Neste pequeno trecho do depoimento podemos perceber como Kreisberg é visto pelo parceiro, e mais uma vez ficam evidentes alguns elementos do *storytelling* – que sua maneira de tocar *conta uma história*, e que sua técnica está a serviço de uma expressividade que vem do coração - o que podemos relacionar com o item 4 de Bjerstedt (tabela anterior), de que os improvisos possuam não apenas boa precisão técnica, mas conteúdo ou alma, e potencialmente afetam o ouvinte (*empathic coupling*).

Assim, com base nas análises, podemos observar como existe uma certa trajetória narrativa, ou uma “história contada com o improviso” na versão de *My Favorite Things* de Kreisberg que parece ser em certa medida planejada – evidenciada pelos elementos mostrados,

<sup>171</sup> Ao longo desta pesquisa escutei diversos intérpretes que tocam guitarra solo, para comparação, como mostrado em capítulo correspondente, como Julian Lage, Ted Greene, Joe Diorio, Antoine Boyer, dentre diversos outros.

<sup>172</sup> “Jonathan Kreisberg is a great musician whose playing and writing always tell a story. His formidable technique and intellect never get in the way, but only serve the agenda of the heart”.

O vídeo pode ser assistido no link: [https://youtu.be/OjJKIe\\_OagI](https://youtu.be/OjJKIe_OagI); Acesso em 01 de Agosto de 2020.

por exemplo pela existência de alguns *pontos de apoio* ao longo da narrativa, a produção de um *arco* narrativo típico e picos de intensidade. Além disso, a trajetória é inteligível ou possível de ser *narrativizada*, se direcionarmos nossa escuta para a oposição *single lines* e acordes, sendo observada uma narrativa do arquétipo cômico.

## 3.2 Estudo de caso e análises de interpretações de Julian Lage em *Autumn Leaves*

### 3.2.1 Breve biografia e panorama geral do trabalho de Julian Lage

Julian Lage é um guitarrista americano nascido em Santa Rosa (estado da Califórnia), nos Estados Unidos, em 1987. Começou a tocar guitarra muito cedo, com cinco anos de idade, e se destacou com grande talento desde a infância. Há um documentário produzido, chamado *Jules at eight*, que mostra o talento e cotidiano do jovem artista aos oito anos de idade - trechos deste documentário estão disponíveis no YouTube<sup>173</sup>. Desde cedo tocou e recebeu apoio de artistas renomados como Pat Metheny e Carlos Santana. No final da adolescência (2004-2005), gravou e excursionou com o vibrafonista Gary Burton (músico conhecido por trazer à tona diferentes gerações de guitarristas talentosos), mantendo-se parte do grupo do músico nos anos seguintes. Outros artistas com os quais trabalhou incluem os artistas do campo do jazz Herbie Hancock, Cristian McBride e Kenny Werner. Estudou música em diferentes escolas, incluindo o San Francisco Conservatory of Music e a Berklee School of Music. Em 2009, gravou seu primeiro álbum como líder, *Sounding Point*, como mostra o verbete do livro de Scott Yanow (2013).

A sonoridade de seus primeiros discos (*Sounding Point e Gladwell*) vêm de formações instrumentais variadas, de peças solo, duos, e peças com um grupo formado por instrumentação com percussão, saxofone, guitarra, violoncelo e guitarra. Ao longo de sua carreira nos álbuns já lançados tocou com diversos instrumentos acústicos e elétricos, em que podemos perceber diferentes sonoridades a cada época de seu trabalho. Nos primeiros álbuns e performances mais antigas (incluindo as analisadas mais profundamente nesta tese), Lage recorrentemente tocava com guitarras semiacústicas, como a guitarra Linda Manzer com a qual gravou *Sounding Point* e está na capa do álbum. Este instrumento parece, de fato, trazer uma sonoridade mais acústica para o trabalho de Lage. Ao longo dos anos Lage gravou álbuns de violão de aço solo, como o *World's Fair* (LAGE, 2015a), e nos anos mais recentes vem explorando mais a sonoridade das

---

<sup>173</sup> Em minha pesquisa, foi difícil encontrar o vídeo do documentário completo; Alguns dos trechos do documentário, que parecem ter sido capturas realizadas por diferentes usuários de diferentes exibições em canais de TV estão disponíveis no YouTube nos links a seguir, com acesso em 10/11/2021: *Heath De Fount-Haberlin in "Jules at Eight* - <https://youtu.be/s7FY65rd03I>; *Zone TV show 6 / Broadcast Date - 12/27/96* - <https://youtu.be/NWhycYyys9I>;

guitarras elétricas, em modelos como a Telecaster e um modelo próprio de guitarra elétrica de sua assinatura produzido em parceria com a marca americana *Collings*<sup>174</sup>.

Como mencionado ao longo desta tese, nos últimos anos venho acompanhando o trabalho de Lage, transcrevendo e tocando algumas de suas peças e solos em minhas apresentações e estudos. Algumas transcrições podem ser encontradas no Apêndice desta tese. Uma das apresentações em que toquei duas peças solo de Lage foi a apresentação da série Quintas Concertantes – comentada em mais detalhes adiante da tese.

Em uma entrevista relacionada ao lançamento de seu primeiro álbum, o *Sounding Point*, Lage menciona que gostaria que houvesse uma qualidade de *storytelling* no mesmo, e que ele e seus músicos conseguiram dizer o que queriam com o trabalho. Podemos relacionar a ideia de dizer algo com a música com as questões de narrativa, *storytelling* que venho discutindo nesta tese:

Além disso, eu queria um equilíbrio musical. Eu não queria que fosse virtuosístico; Eu queria que houvesse mais narrativa [*storytelling*] no álbum. Eu constantemente pensava em como poderia representar o tema comum em todas essas peças. "

(...)

Acho que há uma boa energia em torno da música. Há pessoas que vão se interessar totalmente pela música e outras não, mas eu sinto que fizemos um ótimo trabalho fazendo o que queríamos, fazendo um álbum que diz o que queríamos dizer. (Julian Lage em FERRUCCI, 2009<sup>175</sup>)

### 3.2.2 Análises do vocabulário melódico / harmônico, transcrições, e outras questões musicais

A abordagem do estilo de Lage fica melhor entendida à luz de suas próprias exposições sobre a maneira que pensa, e das transcrições e análises que demonstro ao longo deste trabalho. No artigo *Aprendendo músicas em três dimensões* (título traduzido livremente) (LAGE, 2011c), o músico fala de maneira geral sobre como ao aprender uma música, pode-se ter diferentes abordagens – estabelecer e tocar um arranjo específico, ou tentar tocar a cada performance de uma maneira mais improvisada. Essa forma mais improvisada envolveria a liberdade na escolha

<sup>174</sup> Informações sobre este instrumento podem ser encontradas no site da marca: <https://www.collingsguitars.com/electric-guitars/470-jl/>; acesso em 10/11/2021.

<sup>175</sup> Furthermore, I wanted a balance of music. I didn't want it to be virtuosic; I wanted there to be a more storytelling in this. I constantly thought about how I could represent the common theme in all these songs. (...) I think there's a good energy around the music. There are people who are going to be totally into it and some not, but I feel like we did a great job doing what we wanted, making a record that says what we wanted it to say.

de elementos musicais como as montagens dos acordes (*voicings*), interpretação de melodias, escolha das notas dos baixos. O músico destaca que alguns elementos técnicos e conceituais desta abordagem, aprendeu com o guitarrista Tuck Andress.

Se você aprende uma música se comprometendo a memorizar um arranjo específico, entretanto, você às vezes acaba definindo seu papel na relação como uma coisa, e que no fim da estrada pode levar você a se sentir preso, ou incapaz de expandir na sua relação com a música na medida em que a sua habilidade de tocar e conhecimento de música aumenta e desenvolve. (LAGE, 2011a<sup>176</sup>)

O músico comenta que ao aprender uma música nova na guitarra, uma abordagem para desenvolver uma liberdade de interpretação e descoberta de possibilidades seria tocar a melodia e o baixo (duas vozes) simultaneamente e aos poucos experimentar uma ou mais notas que complementaríamos a harmonia. Essa terceira voz adicionada pode ser colocada com elementos polifônicos, notas que conduzem a harmonia ou acrescentam cor (notas de tensão). Como se sabe, a simples coordenação de diferentes vozes na guitarra e violão de maneira improvisada não é algo simples de ser feito. Me parece que muitas das ideias deste curto artigo iluminam as diferentes formas com que Lage toca peças de seu repertório solo ou em grupo. Ao ouvirmos diferentes performances de uma mesma peça por Lage, podemos perceber que a liberdade de criação de diferentes elementos é grande. Isso fica bem evidente quando assistimos Lage tocando em duas performances de um mesmo tema *standard*, como as performances de *Autumn Leaves*, que analisamos neste trabalho.

Outro elemento interessante da maneira de tocar de Lage é como pensa em tensão e resolução, II V I, e sobreposição de harmonias. Em entrevista explicativa (espécie de videoaula) disponível no YouTube, Lage fala da maneira que pensa as regiões de tensão e resolução, de dominante e tônica; O músico fala que recorrentemente sobrepõe harmonias diferentes e não esperadas (principalmente na região dominante) com a intenção de gerar tensão:

Para mim, eu não penso muito sobre dois-cinco-uns, eu penso mais sobre tensão e relaxamento. Portanto se eu tenho algo como [toca os acordes da progressão Dm9 Db9 C6(9)] – eu tenho dois compassos de outros acordes e então um Dó maior (Cmaj). Agora, os outros acordes eu posso substituir. Se eu sei que o Dó maior (C) está aqui, eu posso escolher tocar Dó sustenido maior (C#) para o Ré menor (Dm) e Sol com sétima (G7). Talvez eu invente uma progressão de F#m, Bbm, C# e então um C (Dó maior) – e eu irei simplesmente superpor sobre o II V I. (LAGE, 2009<sup>177</sup>, em [03:55] do vídeo)

<sup>176</sup> If you learn a song by committing one specific arrangement to memory, however, you often end up defining your role in the relationship as one thing, which down the road can cause you to feel trapped, or unable to expand upon your relationship to the song as your playing and knowledge of music increasingly develops.

<sup>177</sup> O vídeo pode ser acessado no link: <https://youtu.be/sA4cbr69LwA> ; Tradução do autor, do original: For me, I don't think much about two-five-ones, I think more about tension and release. So, if I have like [play the chords

II      V  
harmonia abaixo substituindo Dm7 G7  
tensão

I  
relaxamento

F#m<sup>9</sup>      Bbm<sup>9</sup>      Dbmaj<sup>7</sup>      Cmaj<sup>7</sup>

T  
A  
B  
2 5 4 2 6 5 3 6 6 4 8 6 4 6 5 1 3 4 2/3

Figura 31: Frase tocada por Julian Lage, em que demonstra o conceito de tensão e relaxamento sobre progressão II V I em Dó Maior, empregando substituição de acordes na região de tensão (F#m9, Bbm9 e Dbmaj7 em vez de Dm7 e G7).

Lage publicou um artigo dentro do livro *Arcana VIII: Musicians on Music*, parte da série de livros organizada pelo saxofonista John Zorn. No artigo, que possui o título “Doze observações sobre a guitarra<sup>178</sup>” (LAGE, 2017), o músico trata de diversos tópicos, como aspectos de sua formação, processos de estudo, elenca observações sobre a guitarra como a mecânica e características do instrumento, e como as técnicas empregadas para se tocar se relacionam com questões musicais; A seguir de cada observação geralmente há uma prática recomendada pelo músico, de como aplicar essa observação; Os doze tópicos tratados por Lage no artigo são os seguintes<sup>179</sup>:

1. Saiba onde estão todas as notas na guitarra
2. O violão foi projetado para cair; assim como você
3. Centralizar seu registro
4. Vale a pena ouvir a você mesmo
5. Uma vez que você toca uma nota, é tarde demais
6. Duas coisas que não estão reservadas para guitarristas avançados: Contraponto e Tocar guitarra solo
7. Jogue fora seu afinador por um mês

of the progression Dm9 Db9 C6(9)] – I have two bars of other chords and then a C major. Now, the other chords I can substitute. If I know that C major is here, I might choose to play C# major for the Dm and the G7. Maybe I make up a progression of F#m Bbm C#major and then Cmaj9 – and I will just superimpose over the II V I

<sup>178</sup> O título original do artigo é *Twelve observations about the guitar*.

<sup>179</sup> Os títulos foram traduzidos livremente, e títulos originais em inglês dos tópicos estão a seguir: 1. Know where all the notes are on the guitar; 2. Guitar is designed to fall; so are you; 3. Center your register; 4. You're worth listening to; 5. Once you play a note, it's too late; 6. Two things that aren't reserved for advanced guitarists: Counterpoint and Playing solo guitar; 7. Throw away your tuner for a month; 8. Guitar and piano work well together; 9. Two observations about picking: modulating dynamics and holding a pick; 10. Use what you do as a reference point; 11. The Jaw is the forgotten limb; 12. Play with records.

8. Guitarra e piano funcionam bem juntos
9. Duas observações sobre o palhetar: modulação dinâmica e segurando a palheta
10. Use o que você faz como ponto de referência
11. A mandíbula é o membro esquecido
12. Tocar com discos

O texto foca em questões de técnica e mecânica da guitarra. Ocasionalmente há comentários relacionados com questões de interação musical, e de estrutura musical; Lage considera que todos os guitarristas assumem papel de pesquisadores, e devem investigar sua maneira de tocar, buscar suas próprias respostas para problemas técnicos. Muitas das observações que ele propõe são para que cada um reflita sobre estes pontos e encontre suas próprias respostas:

Esses pensamentos e perspectivas são para qualquer guitarrista curioso. Se há uma coisa a tirar de tudo isso, é um forte impulso de encorajamento para que todos os guitarristas tomem seu desenvolvimento em suas próprias mãos e valorizem os pensamentos, opiniões e preocupações que sentem sobre tocar guitarra. Somos todos pesquisadores. Não importa o quanto possamos aprender dos outros, iluminar nossas próprias investigações é primordial. (LAGE, 2017, p. 194<sup>180</sup>)

Uma prática recorrente em algumas das observações de Lage (como observação de número 4) é a do músico se gravar tocando para analisar aspectos técnicos, de sonoridade, e de elementos de improvisação. Na observação de número 4: Vale a pena ouvir a você mesmo, ou “você é digno de ser ouvido”), a prática sugerida é de “gravar dez composições de um minuto por dia enquanto olha para um temporizador”, e fazer isso durante sete dias. Ao final de alguns dias gravando suas performances, Lage sugere que se ouça as gravações tomando notas o que chama a atenção, o que se gosta, o que surpreende, e o que está faltando. Percebe-se que essa prática proposta é uma aplicação direta das tarefas de autoetnografia, de auto-observação e autorreflexão ou autoanálise, assim como expostos no primeiro capítulo desta tese, e que também são aplicados neste trabalho.

---

<sup>180</sup> These thoughts and perspectives are for any curious guitar player. If there is one thing to take away from it all, it is a strong boost of encouragement to all guitarists to take their development into their own hands and cherish the thoughts, opinions and concerns they feel about playing the guitar. We are all researchers. No matter how much we can learn from others, shining a light on our own investigations is paramount.

Podemos observar que Lage propõe nesta observação de número 4 uma prática que exercita ao mesmo tempo a prática de improvisação, mas sugere uma certa estrutura na criação de pequenas peças:

Grave dez composições de 1 minuto por dia enquanto olha para um temporizador. Isso pode ser facilitado se você tiver um dispositivo de gravação que também tenha um temporizador. Enquanto você toca, tente criar arquitetura à medida que os segundos passam: pela marca de 30 segundos, você está quase no meio do caminho, então talvez seja aí que você toque uma ponte; quando falta um quarto, você está começando a trazer para um pouso. Quando o temporizador desliga, você pára. (LAGE, 2017, p. 198<sup>181</sup>)

Podemos relacionar essa recomendação de Lage com conceitos ligados a *storytelling* e narratividade. O fato de a prática da performance sugerir um início, meio e fim é uma das características de *storytelling*; o aspecto de “trazer para um pouso” pressupõe uma diminuição de intensidade ao fim da performance – e isso deixa implícito a ideia de uma construção de região de mais alta intensidade ao meio da pequena peça, e diminuição ao final, ou seja, a construção de um arco narrativo. Por possuir estrutura programada, com tempo determinado, observa-se que há um planejamento da improvisação ou composição – e isso pode remeter a uma estrutura narrativa subjacente.

O fato de Lage ter praticado este tipo de criação musical desde sua adolescência (iniciou este tipo de prática aos doze anos de idade, como citado no artigo), possivelmente pode ter feito internalizar este tipo de estratégias de performance em uma estrutura de tempo determinada – aspectos de *storytelling* e narrativa. Nas minhas análises a seguir de duas performances de *Autumn Leaves* por Lage, argumentarei que mesmo as performances tendo diversos elementos peculiares, e durações distintas, podemos enxergar uma estrutura narrativa semelhante nas mesmas.

---

<sup>181</sup> Record ten 1-minute compositions per day while looking at a timer. This can be made easier if you have a recording device that also has a timer. As you play, try to create architecture as the seconds pass: by the 30-second mark, you’re about halfway done so maybe that is where you play a bridge; at quarter of, you are starting to bring it in for a landing. When the timer goes off, you stop.



### 3.2.3 Análise comparativa de duas versões de *Autumn Leaves* por Julian Lage

Nas linhas a seguir, farei uma análise comparativa de duas performances de *Autumn Leaves* por Julian Lage<sup>182</sup>, a performance do CD *Gladwell* (LAGE, 2011a) e a performance ao vivo na Denison University no mesmo ano (LAGE, 2011b), chamadas de D e E, respectivamente. De início, farei uma breve análise do arco narrativo da performance do CD *Gladwell*, ressaltando os elementos musicais que contribuem para a construção de um arco narrativo típico. A seguir, mostrarei uma tabela em que comparo os elementos recorrentes e peculiares nas duas performances citadas, os pontos de apoio que identifiquei, e comentarei alguns destes elementos especificamente. Adiante, farei uma análise dos dados obtidos, explicando-os à luz de conceitos relacionados à teoria da narratividade musical e de *storytelling*. Ao longo das análises, todos os trechos de transcrições mostrados estão usando a fórmula de compasso 4/4.

*Autumn Leaves* é considerada uma peça standard do repertório de jazz. Já foi gravada por diversos artistas do gênero como Miles Davis, Nat King Cole, Chet Baker, e também diversos guitarristas em versões para guitarra solo como Joe Pass, Ted Greene e Lenny Breau, e inclusive guitarristas brasileiros como Hélio Delmiro, no CD Romã, de 1991, e Olmir Stocker<sup>183</sup>. A música contém uma forma de 32 compassos, a qual dividi em 4 seções de 8 compassos (A1-A4) para fins dessa análise. A música tem tonalidade menor, com harmonia tonal tradicional.

---

<sup>182</sup> As performances podem ser acessadas no YouTube e YouTube Music, nos links a seguir: performance D, do CD *Gladwell* (LAGE, 2011a): [https://youtu.be/warQF\\_GHoAs](https://youtu.be/warQF_GHoAs); Performance E, ao vivo na Denison University (LAGE, 2011b): <https://youtu.be/OuQ4hETyVSg>.

<sup>183</sup> Ao longo desta pesquisa, escutei diversas versões de *Autumn Leaves* por vários intérpretes, por aplicativos de *streaming* como o YouTube Music. Alguns links para escuta de versões encontram-se a seguir: Lenny Breau, álbum *Cabin Fever*:

<https://music.youtube.com/watch?v=1S4oO4sZR0Y&feature=share>; Joe Pass, álbum *Virtuoso #4*:

<https://youtu.be/uArmORHR3AM>; Joe Pass, álbum *Unforgettable* (tonalidade Mi menor [Em], violão de Nylon):

<https://youtu.be/3ByxUuBm-Z8>; versão de Cannonball Adderley (com Miles Davis no trompete):

<https://youtu.be/y6hq3gjmhoc>; Olmir Stocker, "Alemão" versão em Em, com introdução interessante com acordes

em bloco:

[https://music.youtube.com/watch?v=fYvZiY\\_EtPM&feature=share](https://music.youtube.com/watch?v=fYvZiY_EtPM&feature=share)

### 3.2.4 Análise do arco narrativo da música *Autumn Leaves* como interpretada por Julian Lage no CD *Gladwell* (2011)

Ao analisar a performances D e E de *Autumn Leaves*, considero que Lage cria um arco narrativo típico nas mesmas. Mostrarei em mais detalhes a análise da performance D, a seguir. A meu ver, podemos identificar elementos musicais que conduzem a narrativa da performance em que cada *chorus* apresenta características contrastantes com o anterior, e um gradativo incremento de intensidade musical por combinação de diferentes elementos musicais, conduzindo a um clímax (na região de *strumming*), seguida de um repouso e diminuição de intensidade na coda.

Um dado objetivo que nos ajuda a entender a condução do arco narrativo das performances D e E de Lage, em comparação com as performances A, B e C de Kreisberg é a variação dinâmica ao longo das gravações. Podemos perceber pelas imagens a seguir, capturas de tela dos programas Transcribe! e Izotope RX 8, que as performances D e E de Lage apresentam uma grande variação de dinâmicas se comparados com as performances A, B e C de Kreisberg (ver Figura 32, Figura 33, Figura 34, Figura 35 e Figura 36). Nas imagens do software Transcribe!, ocorre uma representação tradicional da forma de onda digital, em que o eixo vertical representa a amplitude em decibéis *full scale* dos canais esquerdo (L) e direito (R) do panorama *stereo*, e o eixo horizontal representa o decorrer do tempo da gravação. Os dados relacionados ao LUFS (*Loudness Unit Full Scale*), *Loudness Range*<sup>184</sup> (amplitude dinâmica em LUFS) nas imagens do software RX8 e outros, constantes nos gráficos e nas formas de onda, nos ajudam a fazer comparações.

Podemos perceber pela Figura 35 que o *loudness range* (amplitude dinâmica) das performances D e E de *Autumn Leaves* de Lage ocorre em torno de 17,4 a 17,8 LU. Já nas performances A, B e C de *My Favorite Things* de Kreisberg, variam de 4,4 (perf. A) a 9,5 (perf. C). Outro dado a ser analisado vem das Figura 32, Figura 33 e Figura 34, em que podemos observar que a forma de onda da performance A (Kreisberg) é mais homogênea<sup>185</sup>, se

<sup>184</sup> O conceito de amplitude dinâmica usado nesta tese é tomado principalmente a título comparativo entre as diferentes performances analisadas, e tomada como referência o parâmetro denominado LRA, analisado pelo software Izotope RX8. De acordo com o manual do software, o LOUDNESS RANGE (LRA): “mostra a amplitude dinâmica (como definida pela BS. 1770). Este valor reflete a dinâmica dos níveis de áudio na seleção”; texto traduzido livremente, do original: LOUDNESS RANGE (LRA): Displays the loudness range (as defined by BS.1770). This value reflects the dynamics of audio levels in the selection.

<sup>185</sup> Ao importar os áudios das performances B e C de Kreisberg para o software Transcribe! observamos uma forma de onda semelhante à da performance A, que é mais homogênea se comparadas com as performances D e E, de Lage. Não coloquei no corpo do texto todas as figuras de todas as performances para evitar um excesso de informação visual.

comparado com as performances D e E (Lage). Analisando preliminarmente apenas estes dados, podemos ver que a amplitude dinâmica das gravações D e E é bem maior que as A, B e C.

Outras informações complementares e relevantes: Me parece que um fator que contribui para a menor amplitude dinâmica das performances A, B e C de Kreisberg é devido ao músico tocar com uma guitarra elétrica do tipo Gibson ES-175, e parece usar majoritariamente o som do captador elétrico para a produção sonora de seu instrumento. Entretanto, na performance A de Kreisberg ouve-se em trechos sons que parecem ser de respiração do músico, por exemplo em [01:05] no final da exposição do tema, e mais perceptíveis na seção de improvisos em diante, em [01:24] [01:30], [01:44], [01:57], [02:26], [03:07], sugerindo que também houve um pequeno componente do som captado com microfones no ambiente, e não apenas microfones próximos ao amplificador de guitarra (ou não apenas a guitarra plugada diretamente por um cabo para gravação em linha). Na performance B, ouve-se ruídos ambientes, como de pessoas tossindo, em [01:09], o que sugere que ouve a captação ambiente do som. Na performance B também ouvimos a respiração de Kreisberg, por exemplo em [00:49], também sugerindo a captação do som provavelmente pela câmera que captava o vídeo. Mesmo com estes fatores, os valores de LRA de A, B e C são inferiores a D e E.

Julian Lage, em contrapartida, nestas performances parece utilizar além do som do captador da sua guitarra semiacústica modelo da luthier Linda Manzer um microfone<sup>186</sup>, como podemos ver no vídeo da performance E (LAGE, 2011b). Desta forma, a sonoridade de Lage parece misturar em maior medida um componente acústico captado pelo microfone e outro vindo do captador elétrico. Na performance D, por exemplo, podemos ouvir a respiração de Lage em alguns momentos, como em [00:09] e em [01:19] e [01:32], o que mostra que em estúdio também houve gravação com microfones.

Entretanto, a título de comparação, como mostrado na Figura 37, se analisarmos as estatísticas da forma de onda de uma gravação de peça de guitarra solo recente de Julian Lage, a peça *Etude*<sup>187</sup>, do álbum *Squint*, lançado em 2021, observamos que a amplitude dinâmica, se analisada a peça do início ao fim tem o valor de 11,9 LU. Nesta gravação (e de forma geral nos

---

<sup>186</sup> Ao longo desta pesquisa me lembro de ter assistido em um vídeo na internet uma entrevista em que Julian Lage comenta que na gravação do álbum *Gladwell*, em que está presente a performance D, foi utilizada a técnica de gravação *deca tree*, que consiste no posicionamento de diferentes microfones com captação ambiente da sala de gravação (comum na gravação de música orquestral), além do som do captador da guitarra. Infelizmente não foi possível encontrar esta referência para colocar no texto escrito, e não consegui encontrar o vídeo da entrevista novamente na internet. Mas felizmente, podemos perceber esta prática de tocar também com um microfone, além do captador do instrumento pelo vídeo da performance E (LAGE, 2011b).

<sup>187</sup> O vídeo oficial de divulgação desta peça pode ser assistido no link a seguir: [https://youtu.be/bFRVK\\_1o2cU](https://youtu.be/bFRVK_1o2cU).

seus trabalhos mais recentes) o músico parece não ter usado microfonação do som acústico da guitarra (até porque a guitarra usada na gravação parece ser elétrica e sem muito som acústico) – utilizando apenas o captador elétrico. O valor obtido na análise é mais alto do que as gravações A, B e C de Kreisberg, entretanto mais baixo do que das performances D e E. Isso sugere que algumas hipóteses – 1) o fato de haver microfonação pode desempenhar um papel na maior amplitude dinâmica; ou 2) este dado serve para corroborar o fato de que Lage dá atenção especial a uma grande amplitude dinâmica em seu estilo.

Se compararmos as amplitudes dinâmicas (*loudness range*)<sup>188</sup> das performances A, B e C, de Kreisberg, como mostradas na Figura 36, vemos que a performance B é a que possui a maior amplitude das três (9,5 LU). E se observarmos o vídeo da performance, vemos que possivelmente o áudio foi gravado pelo próprio dispositivo que gravou o vídeo, e parece ter sido a performance cuja captação possui maior distância da fonte sonora (os amplificadores de guitarra). Desta forma, pode ser que pelo fato de o som ter sido captado com essa maior distância, tenha ocorrido também uma maior influência do ambiente na produção de uma maior amplitude dinâmica (talvez por maior captação de reflexões sonoras). Além disso, pode ter ocorrido o fato de simplesmente o músico ter realmente tocado explorando uma maior margem dinâmica na performance C.

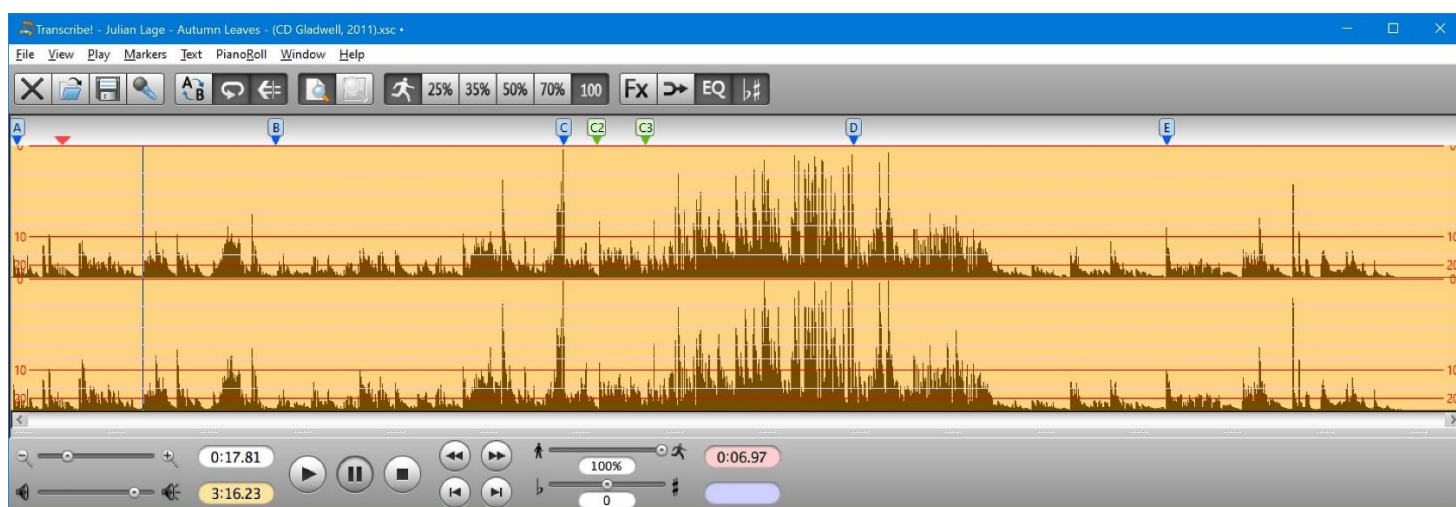
Em virtude dessas observações, o fato é que a captação de Lage nas performances D e E ser diferente das de Kreisberg pode contribuir ou influenciar numa maior amplitude dinâmica por parte das performances do mesmo, se comparadas as performances dos dois músicos. Para além destas observações de ordem técnica da captação e gravação, Lage parece explorar deliberadamente as variações de dinâmica em seus fraseados como um elemento importante em seu estilo musical, como ele mesmo comenta em algumas de suas entrevistas e materiais publicados (LAGE, 2017). Podemos perceber esta exploração de grandes variações dinâmicas em sua maneira de tocar desde seu primeiro álbum, *Sounding Point* (2009). Nas peças *Clarity* e *Constructive Rest* deste álbum podemos perceber auditivamente picos de intensidade musical com regiões tocadas em dinâmica mais forte, e outras em volume mais baixo, e ataques de palheta com dinâmica forte como em [01:53] na faixa *Constructive Rest*. Elementos similares

---

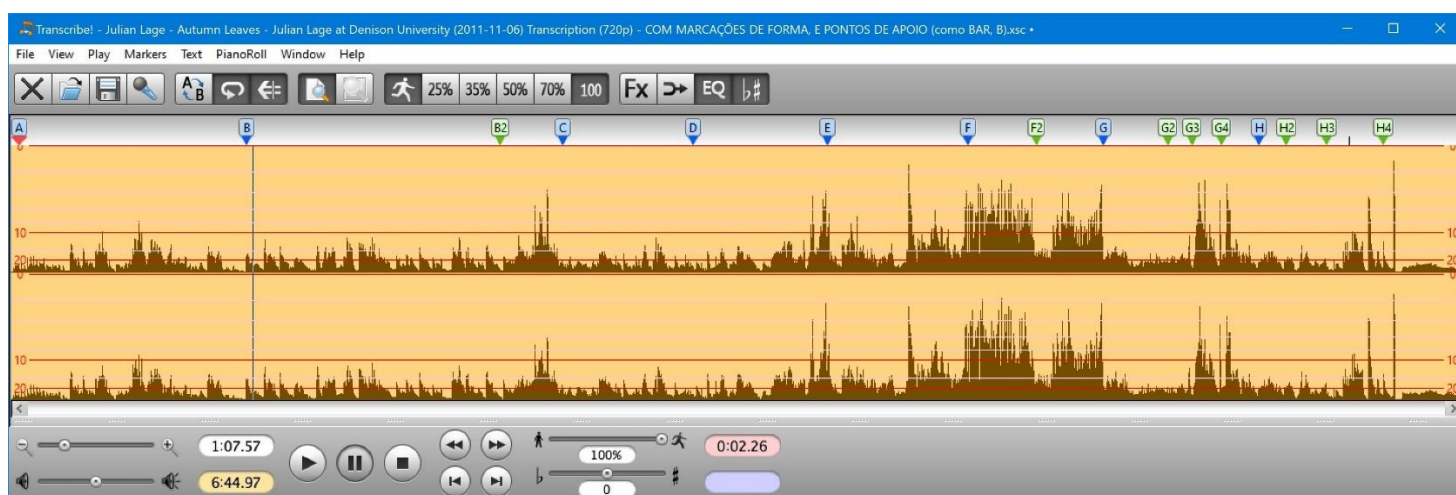
<sup>188</sup> A maioria dos arquivos de áudio usados para análise nesta tese foi adquirida pela loja iTunes da Apple, na qualidade padrão de download, de 256 kbps. As análises das gravações que produzi, como a música *Tema pro Guto*, foram feitas usando os arquivos em formato .WAV originais da masterização, em torno de 2822 kbps. Em uma metodologia ideal teríamos acesso às masterizações originais de cada fonograma analisado, para comparação utilizando os mesmos parâmetros. Entretanto isso não é possível pois ao longo da pesquisa tive acesso aos fonogramas por diversas plataformas diferentes. A qualidade padrão dos arquivos compartilhados hoje, se acima de 128 kbps, já parecem comportar uma boa margem dinâmica e baixo ruído, sendo um material adequado para escuta e análise dos fonogramas.

acontecem também nas performances de *Autumn Leaves*, como será comentado adiante ao longo deste trabalho.

Sendo assim, através da análise destes dados podemos de antemão prever que a dinâmica desempenha um papel importante nas performances D e E de Lage, em comparação com A, B e C de Kreisberg. Como mostrarei adiante, argumento que a amplitude dinâmica é um fator relevante para a criação e percepção de uma narrativa musical nas performances do mesmo.



**Figura 32:** Forma de onda do início ao fim da gravação de *Autumn Leaves*, performance D (Gladwell, 2011) por Julian Lage, mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel *full scale*.



**Figura 33:** Forma de onda do início ao fim da gravação de *Autumn Leaves*, performance E (Denison, 2011) por Julian Lage, mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel *full scale*.

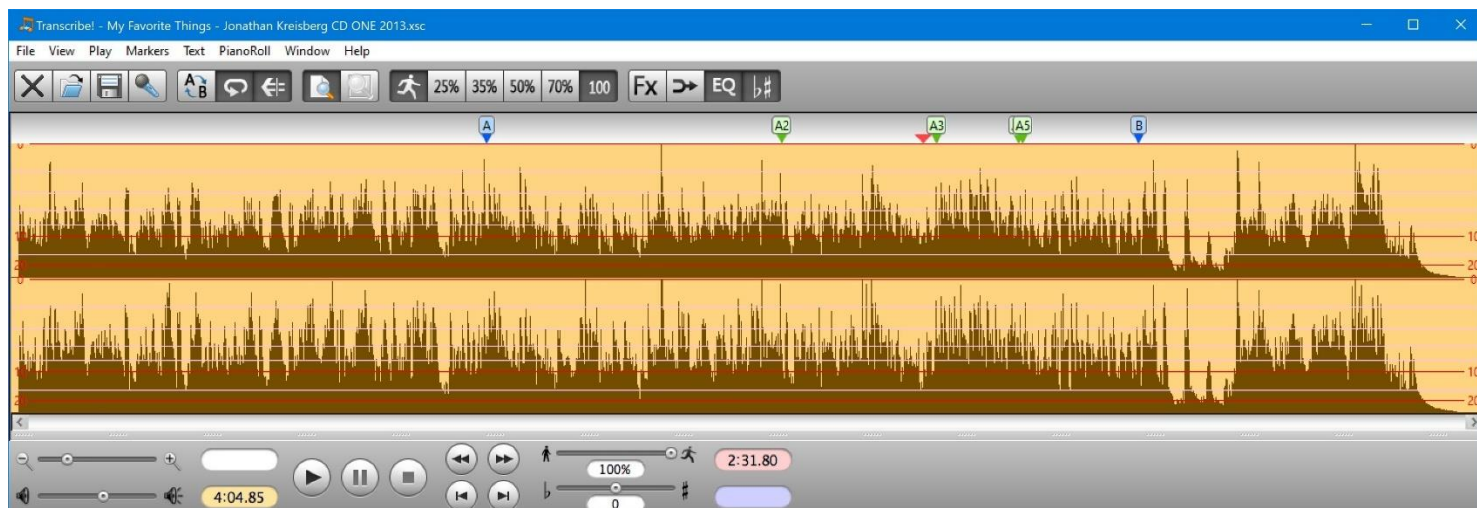


Figura 34: Forma de onda do início ao fim da gravação de *My Favorite Things*, performance A (ONE, 2011) por Jonathan Kreisberg, mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel full scale.

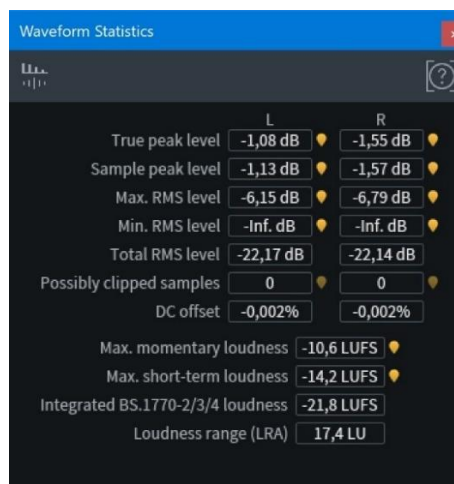
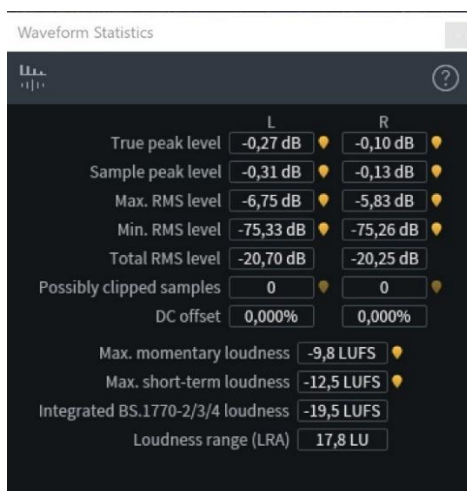


Figura 35: Estatísticas das formas de onda do início ao fim das gravações de *Autumn Leaves*, performances D e E (CD Gladwell e Denison, em 2011), imagens da direita e esquerda, respectivamente, por Julian Lage, analisados pelo software Izotope RX8.

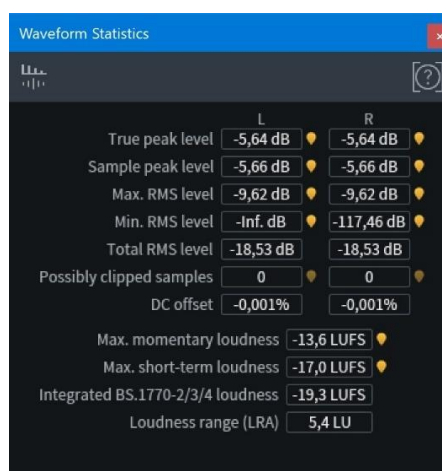
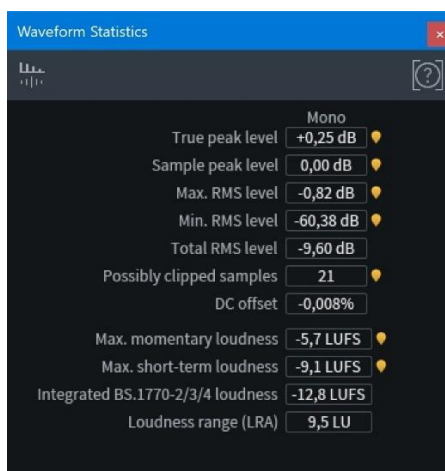
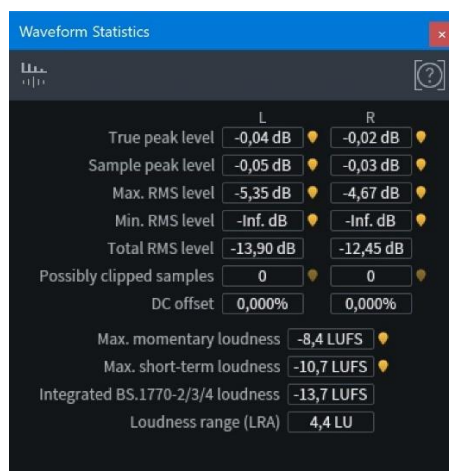
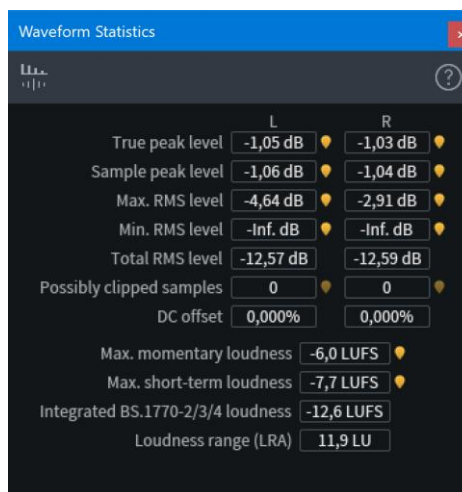


Figura 36: Estatísticas das formas de onda do início ao fim das gravações de *My Favorite Things*, performances A, B e C (do CD ONE, performances na França e no Japão) imagens da direita e esquerda, respectivamente A, B e C, por Jonathan Kreisberg, analisados pelo software Izotope RX8.





**Figura 37:** Estatísticas das formas de onda do início ao fim da gravação da peça para guitarra elétrica solo *Etude*, do álbum *Squint* (2021), por Julian Lage, analisada pelo software Izotope RX8.

Para esta breve análise da performance D, vou denominar cada *chorus* de D1 a D5 (quatro *chorus* mais coda). E vou considerar as partes da forma da música como A1, A2, A3 e A4, cada uma com oito compassos. Podemos observar que diversos parâmetros elencados no subtópico de revisão do conceito de arco narrativo atuam em conjunto e se modificam no decorrer da performance, principalmente os parâmetros 1) Quantidade de notas; 2) Dinâmicas; 4) Melodia (variações e ornamentações); 5) Harmonia; 9) Estilo de groove.

D1: A performance começa com frases em notas simples (*single lines*) que utilizam principalmente a colcheia como divisão básica do *groove*, mas com alguma complexidade rítmica, acentos e curvas dinâmicas no fraseado. Em quase todo o primeiro *chorus* prevalece a textura de *single line*, que é interrompida por uma textura com duas notas no c. 14 e c. 19; o final do primeiro *chorus* conduz a uma textura mais densa, com caráter de acompanhamento. Ou seja, parece que no começo da performance o músico quer chamar a atenção do ouvinte com um fraseado melódico ritmicamente interessante, conduzindo ao *chorus* seguinte, em que apresenta o tema.

♩ = 120

Figura 38: Trecho em D1, em [00:00], da performance D de *Autumn Leaves* interpretado por Julian Lage, na versão do CD *Gladwell* (LAGE, 2011a). Trecho de transcrição realizado por François Leduc.

Podemos perceber já neste primeiro *chorus* alguns trechos de exploração de relativa amplitude dinâmica no fraseado. Se observarmos a frase dos compassos 5-8, ocorre uma região de tensão e resolução na harmonia (D7-Gm), e ouve-se na gravação que as notas dos compassos 4-6 são tocadas em volume mais alto que as dos compassos 7-8. Isso pode ser observado também objetivamente pelo gráfico da onda sonora na Figura 32, em que as notas D e Eb dos compassos 4-7 chegam a marcar no gráfico cerca de -10dB (nível de volume mais alto), e a parte de resolução da frase marca menos de -20dB (volume mais baixo). Este mesmo padrão pode ser observado no período (se considerarmos duas frases de quatro compassos) que vai dos compassos 9-16.

D2: O segundo *chorus* marca a apresentação do tema, que começa com uma textura com caráter mais polifônico, no sentido de que há uma separação clara entre vozes de melodia do tema, e vozes que fazem um complemento melódico. A voz mais grave parece ter função harmônica, por delinear as conduções de vozes da harmonia, como podemos ver nas notas Eb-Bb-A no c. 33 na figura a seguir, que delineiam a condução de vozes da progressão harmônica Cm7 F7.

Figura 39: Trecho em D2, em [00:36], da performance D de *Autumn Leaves* interpretado por Julian Lage, na versão do CD *Gladwell* (LAGE, 2011a). Trecho de transcrição realizado por François Leduc.

Outro elemento que podemos destacar é o aumento de quantidade de notas melódicas no fraseado do segundo *chorus*, se comparado com o primeiro. Como exemplo, podemos destacar duas frases que ocorrem sobre a mesma posição na forma da música, ao final de A2, sobre a progressão Cm7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7. No segundo *chorus* (D2), dos compassos 53 a 56 é observado um trecho com 24 ataques de notas melódicas, enquanto que o mesmo trecho no



primeiro *chorus*, dos compassos 21 a 24 conta com 15 notas melódicas. Sendo assim, parece haver um aumento de intensidade musical no segundo *chorus*, se comparado com o primeiro, pela introdução da textura mais complexa, a apresentação do tema (fator importante já que é uma melodia muito conhecida), e maior quantidade de notas no fraseado.

D3: A transição do segundo para terceiro *chorus* ocorre com uma textura similar com a da transição do primeiro para o segundo *chorus* – em ambas o músico toca alguns acordes delineando a harmonia. Na transição D1 entre D2 os acordes são tocados em dinâmica mais baixa, com sentido de repouso, preparando para a entrada do tema. Na transição de D2 para D3 ocorre um pico de intensidade realizado pelo aumento de dinâmica, os acordes são tocados em dinâmica mais forte. Podemos observar pela Figura 32 que o trecho de transição D1-D2 contém volume abaixo de -20dB (marcação B na Figura), e o mesmo trecho na transição D2-D3 possui uma dinâmica crescente que vai de -20dB e tem um pico próximo de 0dB (marcação C na Figura). O *chorus* segue com frases que aumentam a quantidade de notas melódicas e introduz outros elementos de intensidade musical. Por exemplo, a frase de quatro compassos, dos compassos 69-72, contando a anacruse, contém 28 notas melódicas (frase a ser comentada como elemento particular desta performance, adiante no texto) – um aumento da quantidade de notas da frase comentada dos compassos 53-56 no *chorus* D2.

Outro elemento importante é a introdução em que o músico toca tríades maiores nas cordas agudas do instrumento apoiadas sobre o baixo pedal, nota D, quarta corda solta da guitarra, como mostrado na Figura 40. Estas tríades são tocadas com um crescendo e arcos de dinâmica que aos poucos vão conduzindo a uma textura cada vez mais densa, chegando acordes de 5 sons nos compassos 91 e seguintes.

Todos estes fatores contribuem para o aumento de intensidade musical. Poderíamos considerar que esta passagem, com textura densa, alto volume quantidade de notas é o trecho mais intenso musicalmente, e poderia ser considerado o clímax da performance. Pelo gráfico de volume Figura 32, podemos observar que este trecho da segunda metade do terceiro *chorus*, D3, é o que a amplitude ocorre de maneira homogênea e mais alta se comparada com todos os outros trechos da performance.

**Figura 40:** Trecho em D3, em [01:34], da performance D de *Autumn Leaves* interpretado por Julian Lage, na versão do CD *Gladwell* (LAGE, 2011a), em que ocorre aumento de intensidade pela textura densa e aumento de volume, conduzindo ao clímax da performance. Trecho de transcrição realizado por François Leduc.

D4: O quarto *chorus* continua com uma textura densa, em que o músico toca acordes usando a técnica de palhetada *strumming*, estabelecendo uma levada com pulsação firme, tocada em dinâmica com alto volume, inclusive com picos de intensidade que relembram ataques de seção rítmica, como uma caixa ou prato de bateria, em [01:57] – como se houvesse uma banda inteira tocando e pulsando junto. Desta forma, são mantidos alguns parâmetros que garantem a continuidade da intensidade musical advinda do clímax, e aos poucos o músico modifica alguns elementos, diminuindo a intensidade musical. Lage começa a tocar com um tempo mais relaxado, usar a técnica de palm mute (mudando o timbre), e aos poucos vai de uma textura densa com acordes de 5 sons para uma textura com menos vozes, voltando para uma textura mais contrapontística de duas vozes, com acordes ocasionais, em dinâmica mais piano. Ao final de D4, com a intensidade musical mais baixa, a melodia é citada no momento da forma em A4. Essa citação parece ter função narrativa de conduzir o ouvinte para que entenda a forma da música, e ressignifique todo o fraseado e textura musicais ouvidos à luz da forma.

D5 (coda): A coda consiste na repetição por três vezes dos últimos quatro compassos da forma da música, algo tradicional em arranjos de música popular – repetir a última frase melódica. Lage toca este trecho com textura contrapontística, misturando algumas frases melódicas e em acordes harmonizados (estilo *chord melody*). Na coda a dinâmica utilizada é baixa, o andamento vai ficando mais relaxado e lento, e algumas frases são tocadas de maneira quase *ad libitum* (com tempo à vontade), respeitando a respiração de cada frase. A utilização de citação da melodia, a dinâmica piano e a frase em [02:48], bem demarcada, explorando registro do grave ao agudo, e que pontua a relação dominante-tônica, parecem ter a função de chamar a atenção do ouvinte para o final da narrativa, a conclusão da mesma. A performance

termina com parâmetros de baixa intensidade musical, mas ao mesmo tempo com citações da melodia e elementos que prendem a atenção do ouvinte, em tempo mais lento. Estes elementos estabelecem um contraste com o início da performance, que ocorrera em tempo rápido, textura *single line* e sem citação reconhecível da melodia, de início.

### 3.2.5 Análise narrativa de duas versões de *Autumn Leaves* por Julian Lage

A seguir farei uma análise narrativa das versões de *Autumn Leaves*, tentando relacionar o arco narrativo analisado mais detalhadamente na performance D, e suas semelhanças com a performance E. Usarei alguns dados elencados na Tabela comparativa 1.1.1.14 da Figura 41 relacionando-os com conceitos da teoria da narratividade musical, tentando demonstrar como podemos perceber uma narrativa musical nas performances.

Recapitulando os conceitos revisados no Capítulo 2, se considerarmos uma narrativa musical como *transvaluation*, podemos tentar argumentar se houve ou não a construção de uma ordem inicial e sua transgressão – o que caracterizaria uma trajetória narrativa. Para isso, devemos identificar quais as relações de mudança ou oposição (*markedness*) nos elementos musicais da peça ocorrem ao longo da trajetória. Se formos analisar as performances D e E à luz da teoria de Almén, algumas perguntas possíveis (P1-P3) que poderiam guiar nossa investigação e nossa escuta seriam, por exemplo:

P1) Podemos perceber um conjunto de mudanças nos elementos musicais que caracterizem uma ordem inicial e uma transgressão dessa ordem, nos fazendo interpretar as performances D e E como narrativas musicais?

P2) Quais os tipos de diferenças ou relações de oposição entre os elementos musicais são relevantes para a criação/percepção de uma narrativa musical nas performances D e E de *Autumn Leaves*? Como caracterizar estágios diferentes de ordem e transgressão ao longo da trajetória, e como identificar as mudanças graduais/abruptas destes elementos?

P3) Quais os aspectos semelhantes e diferentes das narrativas nas performances D e E? O que a presença de elementos em comum e peculiares nas duas narrativas pode nos dizer sobre possíveis estratégias narrativas utilizadas por Julian Lage?

Ao longo das linhas seguintes usarei essas perguntas como guias para a análise. Como mostrei no tópico anterior, a meu ver na performance D e E são construídos arcos narrativos típicos, considerando as performances como um todo – do início ao fim de cada uma. Desta forma, argumento que podemos perceber que a cada *chorus* da performance D, por exemplo, ocorrem mudanças de elementos musicais que podem caracterizar os estágios de ordem e transgressão, e sua mudança gradativa.

### 1.1.1.14 Tabela comparativa de *Autumn Leaves* por Julian Lage - resumo

Versão	D	E
Descrição e data	Versão de estúdio, do álbum Gladwell, lançado em 01/01/2011	Versão em concerto ao vivo na Denison University, em 06/11/2011
Duração	03:16	06:26
Andamento	Começa em aproximadamente 216 bpm, caindo aos poucos (até 160 bpm); tempo mais <i>rubato</i> na coda	Aproximadamente 140 bpm na intro; 230 bpm no tema e improvisos, caindo andamento aos poucos (até 200); sessão inesperada, acorde “surpresa” Badd4 conduz à coda com andamento mais livre;
Forma musical	Quatro <i>chorus</i> mais coda	Introdução, seis <i>chorus</i> e coda
Apresentação do tema e improviso	<p>Apresenta trecho do tema no começo do segundo <i>chorus</i> (melodia A1 e A2);</p> <p>-Cita melodia (trecho de A4) no segundo <i>chorus</i>;</p> <p>-Cita melodia (trecho de A4) no quarto <i>chorus</i>, modificada com cromatismo Bb-B-C;</p> <p>-Em nenhum momento da performance ouve-se o trecho A3;</p> <p>-Ao final da performance, não deixa clara a resolução do tema na nota G.</p>	<p>-Forma: Introdução (20c.); <i>Chorus</i> 1-2 são exposições do tema – Tema 1 (rubato) e 2 (a tempo), até [03:10]; <i>Chorus</i> 3-6 com caráter mais improvisado;</p> <p>-Diferentemente da performance D, a região com caráter de fraseado mais improvisado começa apenas no terceiro <i>chorus</i>;</p> <p>Coda: cita melodia do fim de A4 (últimos 4 c.), e repete duas vezes o trecho, intercalando com frases e acordes improvisados + frases arpejadas sobre acorde da tônica, Gm)</p>
Elementos comuns às duas performances	<p>-Produção de arco narrativo, com preparação do clímax de forma similar, e que ocorre na segunda metade da performance;</p> <p>-Presença de baixo pedal em D, com tríades tocada acima do mesmo na perf. D em [01:34], e em oitavas sem tríades na perf. E em [04:42];</p> <p>-Presença de levadas ou <i>grooves</i> do tipo <i>strumming</i> e <i>walking bass</i>;</p> <p>-Manipulações de tempo, tocando ora mais livremente e ora <i>a tempo</i>;</p> <p>-Sensação de tempo desdobrado, fraseado com dinâmica e agógica relaxados dá intenção de acentos nos tempos 2 e 4.</p>	
Elementos particulares	<p>-Superposição de arpejos na região dominante em [01:21], que prepara para o Gm;</p> <p>-Começa a performance a tempo com fraseado com caráter improvisado em <i>single lines</i>; aos poucos acrescenta acordes de apoio, e <i>strumming</i> com textura cheia; improviso misturado com a exposição do tema;</p> <p>-Nota pedal A, com harmônicos naturais, na apresentação do tema, em [0:44], parece não ter função de delinear a harmonia.</p>	<p>-Elementos de surpresa na seção B do <i>chorus</i> 6, em [04:45] (<i>strumming</i>, acorde Badd4/add9);</p> <p>-Começa a performance mais lentamente, com acordes marcando tempo (introdução);</p> <p>Na versão E a frase da Coda não possui o cromatismo entre as notas Bb e C, que está presente na versão D);</p> <p>-Harmônicos naturais, em [02:41] na apresentação do tema, possivelmente mais relacionados com a progressão harmônica, com intenção de deixá-la evidente.</p>

Figura 41: Tabela ilustrativa e comparativa de elementos das duas performances de *Autumn Leaves*, por Julian Lage, denominadas de D, E, em ordem cronológica<sup>189</sup>

<sup>189</sup> As performances podem ser acessadas no YouTube e YouTube Music, nos links a seguir: performance D, do CD *Gladwell* (LAGE, 2011a): [https://youtu.be/warQF\\_GHoAs](https://youtu.be/warQF_GHoAs) ; Performance E, ao vivo na Denison University (LAGE, 2011b): <https://youtu.be/OuQ4hETyVSg>.

De acordo com a análise anterior, diversos elementos ocorrem em conjunto para conduzir a narrativa musical e construir o arco narrativo na performance D, principalmente as diferenças exploradas ao longo da performance: 1) uso de tempo firme e estabelecido em contraste com tempo rubato; e uso de tempo rápido e tempo lento; 2) variações de textura (*single lines*, textura com duas vozes e acordes mais densos com até cinco sons, acordes com baixo pedal, nota pedal estranha à harmonia, *strumming*, textura homofônica e polifônica), 3) variações de dinâmica com picos de intensidade entre as frases, e seções / *chorus* mais altos que os demais. Estes elementos e outros, a meu ver, ajudam com que se consiga observar uma trajetória narrativa.

Observando os primeiros *chorus* da performance D podemos perceber que o primeiro *chorus*, D1, apresenta a textura de *single line* como predominante, e como elemento de destaque. Ao final de D1, ocorrem acordes homofônicos em dinâmica mais baixa que conduz à apresentação do tema, em D2 – é importante lembrar dos aspectos de dinâmica presentes já comentados. O início de D2 traz uma outra textura polifônica com duas vozes. Se considerarmos em conjunto a diferença entre estes elementos, podemos argumentar que o primeiro *chorus* cria uma ordem inicial e que gradualmente muda à medida em que são introduzidos novos elementos, ou as características musicais apresentadas em primeiro plano gradualmente mudam. Ou seja, se considerarmos como elementos relevantes para a percepção de uma trajetória musical a textura monofônica e dinâmica empregados, podemos argumentar que uma relação de *markedness* (oposição) interna à peça se formou pela diferenciação entre os dois *chorus*, pelo fato de possuírem texturas predominantes diferentes – uma *single line* e outra a mais polifônica.

Outra observação interessante de escuta é o fato de Lage iniciar a performance com um fraseado de caráter improvisado e andamento rápido – possivelmente causando no ouvinte uma sensação de surpresa. Habitualmente em uma performance de jazz e de música popular típica, a seção de improvisação ocorre de maneira mais demarcada após a apresentação do tema, o que venho denominando de macroforma típica tema-improvisos-tema (GONÇALVES, 2017). Lage quebra algumas expectativas do ouvinte ao construir sua performance e arranjo começando por uma introdução improvisada em *single notes*; ao citar a melodia no *chorus* seguinte (D2) introduz outros elementos de interesse (contrapontos) que chamam a atenção do ouvinte para outros elementos que não a melodia principal; Além disso, o tema nunca é exposto por inteiro na performance D (a melodia de A3 nunca é ouvida), e as citações da melodia parecem ter a

função de guiar o ouvinte na trajetória narrativa, em que grande parte do foco é o discurso improvisado.

Ou seja, Lage utiliza das expectativas do ouvinte da ouvir a melodia e forma do tema, já conhecidos, de ouvir a macroforma típica tema-improvisos-tema, em que o ouvinte consegue acompanhar esta trajetória. Ao mesmo tempo, ele viola algumas destas expectativas ao não apresentar o tema por inteiro, por introduzir elementos surpresa, fazendo seu jogo retórico. Este jogo retórico parece ser um elemento importante na linguagem jazzística de improvisação, e podemos analisa-lo sob o ponto de vista do campo de estudos relacionado ao conceito *signifying*, difundido pelo teoria de Henry Louis Gates (1988) ao analisar a literatura afro-americana. Alguns estudos utilizam a teoria de Gates aplicando-a ao jazz, mostrando como o jogo retórico oral e escrito dessa literatura foi transposto para a improvisação.

Uma abordagem que guarda certo grau de semelhança à adotada por Lage é a da performance do *standard My Funny Valentine* numa gravação ao vivo de Miles Davis, de 1964, analisada por Robert Walser (1993<sup>190</sup>). Walser demonstra que Davis utiliza da forma e melodia da canção, bem conhecida à época e já gravada por diversos artistas, para elaborar um jogo retórico em que brinca com a expectativa do ouvinte, e também estabelece intertextualidade com versões anteriores já conhecidas e gravadas da música. Este jogo é feito pelo intérprete, por exemplo, ao mudar notas da melodia, ao não tocar a melodia por inteiro, assumir riscos de performance ao tocar trechos complexos e incorporando “erros” de execução como parte do seu discurso improvisado. O autor argumenta que Davis utiliza a canção, conhecida, como veículo para recriação e remeter à melodia e versões anteriores através do jogo retórico do *signifyin(g)*:

---

<sup>190</sup> O trabalho de Walser se insere num campo que visa analisar a linguagem de improvisação jazzística focando mais nos seus próprios processos de significação, retórica e intertextualidade que são típicos dessa linguagem. Um artigo muito citado e criticado de Gunther Schuller (1958), que analisa a performance de Blue 7 por Sonny Rollins, é tido como modelo de estudo que usa metodologias de análise mais adequadas à música escrita europeia para o jazz. Algumas críticas vão à fundo e dizem que a adoção de metodologias adequadas à música europeia para análise de jazz pode ser vista como uma tentativa de legitimar a música improvisada como possuidora de qualidades mais nobres ou intrínsecas à música. O trabalho de Walser e outros como o de Samuel Floyd (2002) mostram como os processos retóricos de improvisação são mais adequados para análise da essência da improvisação jazzística, em que os processos de interação e intertextualidade são importantes e acontecem de forma particular. Sobre sua análise de *My Funny Valentine*, Walser diz que: “Os métodos predominantes de análise do jazz, emprestados da caixa de ferramentas da musicologia, fornecem excelentes meios para legitimar o jazz na academia. Mas eles são claramente inadequados para a tarefa de nos ajudar a entender o jazz e explicar seu poder de afetar profundamente muitas pessoas - questões que deveriam ser centrais para o estudo crítico do jazz. Eles oferecem apenas uma espécie de legitimidade mistificada, a-histórica e baseada em texto, dentro da qual a retórica e o significado são invisíveis”; Tradução do autor, do original: “Prevalent methods of jazz analysis, borrowed from the toolbox of musicology, provide excellent means for legitimating jazz in the academy. But they are clearly inadequate to the task of helping us to understand jazz and to account for its power to affect many people deeply - issues that ought to be central for critical scholarship of jazz. They offer only a kind of mystified, ahistorical, text-based legitimacy within which rhetoric and signifyin' are invisible.”

Todo o sentido de um músico de jazz como Davis tocar uma música pop de Tin Pan Alley pode ser entendido como sua oportunidade de significar nas possibilidades melódicas, convenções formais (como a forma AABA do *chorus* de 32 compassos), potenciais harmônicos e, versões previamente interpretadas da música original.

(...)

A melodia de "My Funny Valentine" era tão familiar para seu público que Davis não precisou tocá-la antes de significar nela; duas breves frases servem para estabelecer a canção. (WALSER, 1993, p. 351<sup>191</sup>).

Se essa quebra de expectativas e o jogo retórico for considerado como relevante na trajetória narrativa, podemos analisá-los como uma fonte de conflito narrativo, que contribui também para o estabelecimento de ordem e transgressão. E podemos relacionar este jogo retórico com uma das possibilidades do que Almén (2008) denomina como análise de nível narrativo primário. De acordo com o autor, há inúmeras possibilidades de se caracterizar conflitos narrativos em peças musicais, e uma delas é o que ele denomina “Conformidade formal versus não conformidade”:

3. Conformidade formal versus não conformidade. Em interpretações desse tipo, o próprio paradigma formal representa a hierarquia cultural inicial, e nossas expectativas de seu desdobramento convencional tornam-se a medida para a trajetória narrativa. (ALMÉN, 2008, p. 164<sup>192</sup>)

Assim, se considerarmos que Lage inicia a performance com uma violação à prática esperada culturalmente no meio fonográfico jazzístico tradicional, de se ouvir uma seção de improvisação após a apresentação do tema, a performance se iniciaria com uma tentativa de transgressão de uma ordem. Dessa forma, todo o início da performance D, o *chorus* D1, poderia ser considerado como um elemento marcado (*markedness*), em oposição à norma de ouvirmos a improvisação após o tema, o que seria uma performance típica, e não marcada. Ou seja, podemos conceber ou interpretar mais de um tipo de conflito narrativo (C1 e C2) sob o qual analisar a performance D de *Autumn Leaves*:

---

<sup>191</sup> The whole point of a jazz musician like Davis playing a Tin Pan Alley pop song can be understood as his opportunity to signify on the melodic possibilities, formal conventions (such as the AABA plan of the 32-measure chorus), harmonic potentials, and previously performed versions of the original song. (...)The melody of "My Funny Valentine" was so familiar to his audience that Davis did not need to state it before signifyin' on it; two brief phrases serve to establish the tune.

<sup>192</sup> 3. Formal conformance versus nonconformance. In interpretations of this type, a formal paradigm itself represents the initial cultural hierarchy, and our expectations of its conventional unfolding become the measure for the narrative trajectory.



C1) O conflito narrativo pode ocorrer no acompanhamento da evolução dos elementos musicais, e o papel que eles desempenham nas mudanças a cada *chorus*, sua relação com a intensidade musical, o arco narrativo, e o impacto na percepção do ouvinte;

C2) O conflito narrativo pode ocorrer na exploração da expectativa do ouvinte e violação dessa expectativa, à medida em que ocorre o jogo retórico que envolve fatores como: as práticas comuns do jazz tradicional, elementos culturais como o título da música, o local da performance, a maneira de fazer as citações à melodia (completas ou incompletas), à observância e quebra de expectativas quanto à forma e harmonia tradicionais da música, e intertextualidade com outras performances e versões.

A meu ver, ambos os conflitos são relevantes para interpretação narrativa e é possível vislumbrar que ocorrem ao mesmo tempo. Desta forma, tomando como base a performance D, que estamos analisando mais profundamente, e os argumentos expostos, é possível responder afirmativamente à pergunta P1 – sim, podemos perceber a performance como uma narrativa musical.

Em relação à pergunta P2, os conflitos C1 e C2 demonstram maneiras de acompanharmos este conflito narrativo, vide as observações na análise do arco narrativo anteriormente. Estas mudanças progressivas de elementos musicais (C1) caracterizam em conjunto uma mudança de estado inicial da ordem musical em direção a um estado diferente, que poderíamos chamar de transgressão. A performance D pode ser vista como um conjunto de elementos que representam uma baixa intensidade musical (*chorus* D1, região da ordem), que conduz gradativamente a um clímax (no final do *chorus* D3, com acordes de cinco sons e dinâmica mais forte de performance, região da transgressão). Após essa região de clímax, retorna-se à paulatinamente à baixa intensidade musical no quarto *chorus*, e a música termina na coda com baixa intensidade musical, se considerarmos os parâmetros elencados.

Um fator complicador para a questão da intensidade musical, e seu papel como articulador de uma trajetória narrativa, são as citações da melodia do tema. Ou seja, Ingrid Monson elenca como um dos parâmetros que contribuem para a variação de intensidade/densidade musical a melodia, suas ornamentações e variações. Nesta performance em específico, vemos como Lage parece jogar com as expectativas de expor apenas parte da melodia do tema em pontos estratégicos, e o foco de seu discurso musical parece ser a improvisação. Sendo assim, podemos argumentar que a presença de um trecho da melodia é um

elemento marcante durante a trajetória narrativa; pelo fato de a melodia ser altamente reconhecida por um público específico ouvinte de jazz (e também por um público mais amplo, talvez). Sendo assim, a presença da melodia repetidamente na parte da coda poderia trazer uma intensidade musical considerável, e não baixa, para a percepção do ouvinte, mesmo que os demais elementos caracterizem uma baixa intensidade. Ou seja, a coda é tocada em dinâmica piano, em tempo lento.

Em virtude disso, faz sentido ouvir a narrativa de *Autumn Leaves* considerando os dois conflitos (C1 e C2) ao mesmo tempo, pois ambos são relevantes para que possamos perceber o desenrolar da performance. O que estou argumentando é que essencialmente a trajetória narrativa da performance pode ser entendida a partir do jogo retórico de criação de intensidade musical, pela manipulação de elementos musicais específicos citados (quantidade de notas, textura, registro e outros), ao mesmo tempo que articula as expectativas de citações da melodia, presentes no imaginário de possíveis ouvintes.

A meu ver, o tipo de análise que fiz neste tópico poderiam corresponder aos níveis agencial e atorial, de acordo com a teoria de Almén. Se considerarmos essas observações como válidas, surgiria ainda um aspecto de interpretação quanto ao terceiro nível narrativo da teoria de Almén, o de determinação de arquétipo narrativo. Tendo estabelecido os conflitos principais da performance, sua segmentação e justificativas para tal, podemos tentar ainda reconhecer o que seria desejável em relação à vitória/derrota da relação entre ordem e transgressão.

Em relação ao terceiro nível de análise com base na teoria de Almén, uma das maneiras de interpretar narrativamente a performance seria: A performance começa de uma maneira (ordem – *single lines* a tempo em andamento rápido); e podemos considerar que a introdução da melodia do tema (mesmo que incompleta) no *chorus* D2, juntamente com o acréscimo de elementos de aumento de intensidade musical, representam o germe da transgressão que vai se consolidando à medida que a performance ocorre. O clímax de intensidade musical ocorre sem citação da melodia e poderia ser considerado um ponto importante da transgressão da ordem inicial. A narrativa da peça termina de forma contrastante com a ordem inicial – com repetições da melodia, em andamento lento e textura homofônica e polifônica mais rica do que na introdução.

Sendo assim, considero por estes argumentos que houve a prevalência de elementos contrastantes no decorrer da performance e na sua conclusão (transgressão) em relação à ordem inicial estabelecida. Podemos interpretar essa transgressão como desejável, já que proporciona ao ouvinte as citações de melodia (altamente reconhecível), introduz elementos musicais ricos

e que criam um arco narrativo típico, possivelmente contribuindo para a realização da expectativa do ouvinte. Portanto, se considerarmos que houve uma vitória da transgressão sobre uma ordem inicial, e considerarmos essa vitória como desejável, teremos um arquétipo cômico. No entanto, acredito que a determinação do tipo de arquétipo não é tão esclarecedora quanto a sua justificativa e argumentos que levaram à sua determinação, principalmente nos níveis agencial e atorial, mostrados no texto até aqui. Por exemplo, se considerarmos o primeiro *chorus* D1 como uma transgressão de uma ordem desejável que se mostra a partir do *chorus* D2, e se consolida na coda, teríamos a vitória da ordem sobre uma tentativa de transgressão, portanto, o arquétipo seria romântico.

#### **1.1.1.15 Elementos comuns e elementos particulares nas duas performances de *Autumn Leaves*, por Julian Lage**

Como podemos observar pela Tabela comparativa 1.1.1.14, da Figura 41, as performances D e E possuem alguns aspectos em comum, e outros particulares. A seguir usarei a pergunta P3, como guia para ressaltar alguns destes elementos e estabelecer uma linha de raciocínio sobre os mesmos. Para falar da performance E e seus *chorus*, usarei as denominações Eintro, E1 a E6 e Ecoda para designar a localização dos aspectos musicais na forma. Apesar das duas performances (D e E) possuírem durações e características peculiares, argumento que podemos encontrar aspectos que nos fazem perceber uma certa estrutura narrativa nas mesmas.

Dentre os principais elementos em comum das performances, destaco alguns elencados na Tabela comparativa 1.1.1.14,: a presença do baixo pedal em D, presença de levadas e *grooves* explorando as técnicas de *walking bass* e *strumming* e a manipulação do tempo ao longo das performances, em que o músico tocando ora mais livremente e ora a tempo. Outro aspecto em comum por ocorrer no mesmo trecho relativo na forma, em A1 dos *chorus* D2 e E2 é a presença de alguns harmônicos naturais, mas que desempenham funções musicais diferentes. Em D2, o harmônico natural é tocado sobre a nota A e parece ter o papel de criar uma textura de nota pedal que persiste mesmo sobre uma mudança de harmonia. Em E2, o músico toca algumas notas utilizando-se de harmônicos naturais, possivelmente delineando o acorde de Gm(maj9), o que pode ser visto no compasso 70 da transcrição em anexo.

A performance E possui uma duração bem maior do que a D, e tem seu início também de forma distinta. A performance E inicia com uma introdução mais lenta, com acordes marcados, e em seguida apresenta o tema em um *chorus* lento, e após um *groove* ostinato sobre

a tônica, apresenta o tema novamente, agora em tempo rápido e constante. Este contraste de exposição do tema em relação à performance D chama atenção e é um fator de diferenciação entre as performances. Ao mesmo tempo, a apresentação do tema no *chorus* E2 guarda semelhanças com a apresentação do tema em D2 – em que o tema é apresentado com uma nota melódica aguda, com respostas com caráter de acompanhamento na região grave. Na apresentação do tema da performance D, entretanto, a textura parece ter mais caráter polifônico do que na E.

Poderíamos considerar que os elementos em comum nas performances seriam também pontos de apoio para o músico, Lage, e para o ouvinte que acompanha a narrativa. Em relação a esta estrutura narrativa, podemos perceber, em ambas performances os dois tipos de conflitos narrativos (C1 e C2) expostos anteriormente; em ambas ocorre a construção de um arco narrativo típico, através da manipulação de elementos musicais semelhantes; a seção de clímax ocorre em momentos similares em proporção à forma total das performances, após a metade da performance, e tem início próximo a 2/3 da mesma, assim como é comum num arco narrativo tradicional.

A construção da região de clímax do arco narrativo ocorre nas duas performances. Se dividirmos a região de clímax em duas regiões: (1) a sua preparação para o clímax, e (2) o platô do clímax, vemos que a preparação para o platô ocorre de maneira diferente em cada performance, como vemos no resumo mostrado na Figura 42.

Versão	D	E
Descrição e data	Versão de estúdio, do álbum Gladwell, lançado em 01/01/2011	Versão em concerto ao vivo na Denison University, em 06/11/2011
Preparação para ao clímax (1)	[01:34] a [1:53], feita com baixo pedal com tríades paralelas acima, dinâmica crescente e com picos; após preparação entra região de <i>strumming</i>	[04:10] a [04:27], feita com fraseado ininterrupto com alta quantidade de notas e registro amplo; após entra clímax com ataques homofônicos
Região de platô do clímax (2)	117-133s, do total de 196s (16s) [01:53] a [02:13], do total de [03:16] (OBS: Poderíamos considerar alternativamente o platô como estendido até [02:23], quando volta a melodia do tema, na coda)	267-304s, do total de 386s (37 s) [04:27] a [05:04], do total de [06:26]
Região de platô do clímax, em porcentagem	59-67 por cento da duração total (platô sem extensão); cerca de 8 por cento do total;	69 – 78 por cento; cerca de 9 por cento do total;

**Figura 42:** Tabela ilustrativa e comparativa de elementos e durações dos clímax das duas performances de *Autumn Leaves*, por Julian Lage, denominadas de D, E, em ordem cronológica.

Como mostrado no resumo da Figura 42, na performance D a construção do clímax que conduz ao platô de intensidade musical é feita principalmente com os elementos baixo pedal com tríades paralelas acima, dinâmica crescente e com picos de dinâmica; após a preparação, o clímax é marcado por diversos elementos, principalmente pela região de *strumming* com ataques percussivos, mudanças timbrísticas com *palm mute*; Na performance E, a construção do clímax que conduz ao platô de intensidade musical é feita principalmente com os elementos fraseado ininterrupto com alta quantidade de notas e registro amplo, como mostrado na Figura 43; após a preparação, o clímax é marcado por diversos elementos, destacando-se com ataques homofônicos com alta textura, e também a região de *strumming*<sup>193</sup>.

The image displays a musical score for performance E of 'Autumn Leaves' in E4, starting at measure 150. The score is presented in two systems. The first system (measures 150-153) features a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The chords indicated above the staff are Ebmaj7, A+, Am7(b5), E7, D7, Gm6, F#7, and Fm7. Below the staff are two guitar staves (T and B) with fretboard diagrams showing fingerings for each measure. The second system (measures 154-156) continues the piece with a treble clef staff and a key signature of one flat. The chords are E°, Ebmaj7, and D7. This system includes triplets and a '3' marking above the notes. The guitar staves (T and B) show complex fretboard diagrams with many notes and fingerings, including triplets and a '3' marking below the notes.

Figura 43: Trecho em E4, em [04:15], da performance E de *Autumn Leaves* interpretado por Julian Lage, em que ocorre a construção da região de clímax. Trecho de transcrição retirado do canal do YouTube #11<sup>194</sup>.

<sup>193</sup> Esta textura de *strumming* produzida por Lage parece remeter e ter semelhanças com a maneira de tocar do guitarrista Freddie Green. Green difundiu seu estilo ao tocar na banda do pianista Count Basie. O estilo de acompanhamento de Green é tipo como uma referência para acompanhamento na guitarra jazz, já que produz uma condução de vozes que deixa clara a harmonia utilizando-se as terças e sétimas dos acordes, ao mesmo tempo que contribui para um forte senso rítmico de estabelecer a pulsação firme, tocando acordes em todos os quatro tempos do compasso quaternário. Alguns aspectos de sua biografia e estilo podem ser encontrados no livro de Scott Yanow (2013). Podemos considerar que essa referência a um estilo de guitarra predecessor e muito conhecido também é um elemento que pode suscitar no ouvinte alguma espécie de intertextualidade, contribuindo também como um fator de narrativização pelo ouvinte.

<sup>194</sup> O arquivo de vídeo em que a transcrição completa é mostrada pode ser acessado no Apêndice desta tese, e foi acessado no YouTube em 27/05/2021, disponível no link: <https://youtu.be/R1MMLvyyvMDY>

### O baixo pedal em Ré (D)

Nas duas performances ocorre também o recurso de baixo pedal na nota D (dominante da tonalidade da peça, que está em Gm). Entretanto, o recurso chama a atenção por ser utilizado de maneira ligeiramente diferente nas duas performances, vejamos.

Na performance D, o baixo pedal é introduzido em [01:34] e demarca de maneira bem clara a introdução do momento A3 do terceiro *chorus* (D3) – e o baixo pedal ocorre no início de A3. Este baixo pedal é tocado com a quarta corda solta da guitarra, com tríades paralelas adicionadas nas cordas mais agudas (um trecho da transcrição do mesmo é mostrado na Figura 40). Podemos considerar que neste trecho o baixo pedal contribui para o aumento de intensidade musical, pelo fato de estabelecer a região dominante, ao mesmo tempo que os elementos mais agudos criam uma seção cromática dissonante e de maior liberdade harmônica, gerando interesse, aumento de textura, variações dinâmicas. Desta forma, na performance D o baixo pedal marca a transição para uma região de mais alta intensidade musical, ficando claro que após o baixo pedal está estabelecido o platô do clímax da performance.

The image displays two musical excerpts for guitar. The first excerpt, starting at measure 172, shows a bass pedal on the D note (4th fret, 4th string). The chords are D7, Gm, and Am7(b5). The tablature below the staff shows the following fingerings: Measure 172: T (3), A (5), B (5); Measure 173: T (3), A (5), B (5); Measure 174: T (3), A (5), B (5); Measure 175: T (3), A (5), B (5). The second excerpt, starting at measure 176, also features a bass pedal on D. The chords are D7, Gm7, and Cm7. The tablature shows: Measure 176: T (10), A (9), B (10); Measure 177: T (8), A (7), B (7); Measure 178: T (9), A (8), B (8); Measure 179: T (10), A (9), B (9).

Figura 44: Trecho em E5, em [04:42], da performance E de *Autumn Leaves* interpretado por Julian Lage, em que o baixo pedal está inserido em meio à região de platô do clímax. Trecho de transcrição retirado do canal do YouTube #11<sup>195</sup>.

<sup>195</sup> O arquivo de vídeo em que a transcrição completa é mostrada pode ser acessado no Apêndice desta tese, e foi acessado no YouTube em 27/05/2021, disponível no link: <https://youtu.be/R1MMLvyyvMDY>

Na performance E, o baixo pedal é introduzido em [04:42], em uma região em que demarca de maneira bem clara a introdução do momento A3 do quinto *chorus* (E5) – mas o baixo ocorre dois compassos antes do início de A3, preparando e realçando a mudança harmônica e de forma musical ocorrida entre A2 e A3. Este baixo pedal é tocado em oitavas em uníssono, sem tríades adicionadas na região das cordas mais agudas. O baixo pedal na performance E parece se inserir em meio ao platô de clímax, que já havia sido construído desde [04:27], cerca de 15 segundos antes na performance. O baixo pedal nesta performance conecta e demarca região do início do platô com a região de *strumming*. Desta forma, argumento que o baixo pedal seria um ponto de apoio na narrativa. É um elemento ao mesmo tempo que está presente nas performances é apresentado em momentos diferentes, mas dentro de uma função semelhante de demarcar seções na forma e influenciar no aumento ou diminuição de intensidade musical. É um elemento que contribui para deixar claro a história contada, a relação dos elementos improvisados com a forma musical.

### **O platô do clímax e elementos inesperados na performance E, a “história dentro da história”**

Outro elemento de interesse: o platô do clímax na performance E tem duração maior se comparado com a performance D. Podemos levantar a hipótese de que este platô tem duração maior pelo fato da performance também possuir uma duração maior – ou seja, aumenta-se a duração platô de forma diretamente proporcional ao tamanho da performance, se for mantido uma estrutura narrativa proporcional. É interessante perceber que nos improvisos de Kreisberg em *My Favorite Things* considere que a região de clímax teve a mesma duração nas três performances, A, B, e C, não variando proporcionalmente de acordo com a duração da performance.<sup>196</sup>

Ao ouvir a performance E tenho a sensação de que o platô do clímax foi estendido – como se em meio a uma estrutura narrativa tenha surgido uma “história dentro da história”, ou um desvio de caminho, um devaneio em meio a um discurso improvisado – que vai de [05:23] a [05:35] (compassos 205 a 216 na transcrição em anexo, com início na marcação G2 da Figura 33).

---

<sup>196</sup> Se levarmos em conta que a performance C tem duração maior que A e B, com um *chorus* a mais de improviso, se fosse seguida a mesma ideia de aumento proporcional da região de clímax que parece ocorrer nas performances de Lage, o clímax de C deveria ter duração maior que o de A e B.

Vejam os esta estrutura do que denominei a história dentro da história: ao começar a tocar o sexto *chorus*, (A1 de E6), Lage continua a tocar a textura de *strumming* no estilo de Freddie Green que vinha fazendo no quinto *chorus*. Entretanto, há um ataque percussivo que demarca os dois *chorus*, E5 e E6, deixando bem claro para o ouvinte a pontuação da forma musical. Além disso, Lage toca em E6 com textura semelhante ao que vinha anteriormente, mas com uma dinâmica bem inferior, com média em torno de -20dB (comparados com os cerca de -10dB do final do *chorus* anterior, A4 de E5 – como se pode ver na marcação de letra G na Figura 33, que demarca os *chorus* E5 e E6). Estes elementos mostram como podemos observar a demarcação e oposição clara entre estes *chorus*, e evidencia concretamente a relação de *markedness* neste trecho, base do conflito narrativo C1 argumentado.

No trecho citado, de [05:23] a [05:35], Lage parece tocar não obedecendo estritamente a forma musical da peça, mas também não se desvinculando totalmente dela. Aos poucos introduz um *ralentando*, chegando a um andamento um pouco mais lento (trazendo a mim como ouvinte a sensação de que este trecho evoca *preguiça*). Em vez de resolver a forma musical em A2 e seguir para A3, Lage fica repetindo alguns acordes em torno da região de Sol menor (Gm), região de resolução de A2 em vez de seguir estritamente a forma e a progressão harmônica que começaria em A3. Após este trecho de repetições, Lage toca um acorde também inesperado, o Badd4/add9 (utilizando-se a corda Mi aguda solta na guitarra), tocado meio tom acima da resolução esperada em Bbmaj7.

Esta região é inesperada na narrativa da peça e a meu ver é um dos trechos que Lage explora o jogo de expectativas do ouvinte. O ouvinte informado possivelmente tem a sensação (assim como tive) de se perguntar algumas questões como: “O que aconteceu com a forma musical? Será que Lage se perdeu na forma? Será que houve uma mudança de tonalidade? Como ele vai resolver este trecho inesperado?”, dentre outras perguntas.

Após este primeiro acorde, Lage retoma seu fraseado improvisado seguindo a forma da música, mas agora em tempo mais lento e mais livre, caminhando para uma outra pequena *fermata* em outro acorde de repouso, um E9#11, que este sim tem função clara de preparar o acorde que inicia a seção da *coda* (Ebmaj7), onde ocorre a volta da citação da melodia. A volta do fraseado obedecendo a forma, e principalmente a volta da melodia situam novamente o ouvinte na forma da peça que tem como referência em sua bagagem cultural. O ouvinte que possivelmente se fez as perguntas citadas anteriormente no texto as tem respondidas pelo próprio discurso musical.



Assim, considero que estes elementos evidenciam um exemplo concreto (além dos outros, principalmente ligados às exposições do tema nas performances D e E) do jogo retórico presente na improvisação de Lage na performance E, base do conflito narrativo C2 argumentado.

### **Outros elementos comuns e peculiares**

Em relação ao timbre da guitarra nas gravações D e E, além das observações já mencionadas, de que se trata de um som mais próximo de um instrumento acústico (com captação pelo microfone), percebe-se que é um som que poderíamos chamar de *encorpado*, mas ao mesmo tempo equilibrado nas frequências, e também um som típico de amplificador de guitarra de estado sólido (sem válvulas, sem saturação). A meu ver, o que ganha destaque nestes timbres de Lage é justamente o fato de parecer ter um decaimento rápido (típico dos instrumentos acústicos), o que torna o instrumento particularmente agradável (a meu ver, mas é um fator a ser observado nas discografias de guitarra e violão) para uso de *strumming* e levadas com caráter mais rítmico.

Podemos perceber na performance D um pouco de ambiência na gravação, podendo ser observado facilmente por exemplo nos ataques rítmicos em [01:51] – o que pode ter sido um efeito de reverberação adicionado na mixagem, ou pela técnica de gravação com diversos microfones, possivelmente usada. Além disso, tenho a impressão que podemos ouvir um pouco de efeito de compressão aplicado à gravação, natural de um processo de mixagem, principalmente em que há uma ampla margem dinâmica. Na performance E, parece que o áudio foi captado pela câmera que filmou a performance (ouvimos principalmente na introdução lenta alguns ruídos que parecem ser do ambiente). Em ambas as performances, parece não ocorrer deliberadamente o efeito de *delay* nos áudios, diferentemente das performances de Kreisberg.

É interessante observar que em uma gravação mais recente, da peça para guitarra solo *Etude*<sup>197</sup>, do álbum *Squint*, lançado em 2021, o timbre utilizado por Julian Lage é diferente do que das performances D e E – o músico utiliza uma guitarra elétrica sólida, com sonoridade pouco acústica se comparada com as outras performances. Além disso, pode-se perceber no timbre som algumas características de saturação no som, o que nos indica que possivelmente foi utilizado para esta gravação o som de amplificadores valvulados, que produzem este som típico. Além disso, percebemos também um pouco de ambiência no som (possivelmente *reverb*

---

<sup>197</sup> O vídeo oficial de divulgação desta peça pode ser assistido no link a seguir: [https://youtu.be/bFRVK\\_1o2cU](https://youtu.be/bFRVK_1o2cU)

adicionado), mas a ausência do efeito *delay*. Vemos por estes exemplos citados que o timbre de Lage mudou bastante em diversos trabalhos. Ouvindo sua discografia, parece que as técnicas empregadas pelo músico em cada álbum e contexto musical variam de acordo com o timbre e instrumentos. Podemos perceber que nos seus trabalhos com sonoridade mais acústica há uma maior presença de *strumming* entre as técnicas empregadas, como na peça *Gardens*, do álbum *World's Fair* (LAGE, 2015a).

Outro elemento comum nas duas performances é a presença de ataques percussivos na região de *strumming*, que podemos remeter a ataques de uma seção rítmica de jazz; podemos observar este elemento na performance D em [01:58], e na performance E em dois ataques próximos, em [04:52]. Podemos considerar que estes elementos podem ser pequenos picos de intensidade musical. Além disso, estes ataques parecem ser recursos formulaicos que o músico utiliza em meio à seção de *strumming*, que parece fazer parte de uma estrutura narrativa do arranjo.

Na performance D, a melodia de A3 parece ser um ponto de apoio, já que é citada no final do segundo *chorus*, em [01:03], e no final do quarto *chorus*, em [02:23] – como se fosse um lembrete para o ouvinte ou para o próprio músico (Lage) de “em que ponto da história” a narrativa está naquele momento. Na performance E, não ocorre a citação deste trecho da melodia como ponto de apoio, o que mostra um aspecto de variabilidade ou peculiaridade de cada performance.

A nota Mi, sexta no acorde Gm6, parece ser um ponto de apoio nas duas performances. Na performance E, é uma nota recorrentemente ressaltada ora como nota melódica, ora como nota de coloração do acorde, a qual poderíamos chamar de uma nota alvo de resolução, como se pode ouvir em: [02:19], na transição da introdução para o Tema 1 (‘chamada do *groove* sobre acorde Gm6); também em [03:08] no final da seção A4, resolução final do Tema 2; em [03:28], resolução de A2 da seção de improvisos (após Tema 2); Ao final de A4 do Tema 2, o acorde de tônica, Gm, também é tocado com sexta dentro do *voicing* (mas não como nota melódica). Na performance E, alguns acordes em *voicings* mais graves podem servir como pontos de apoio, em meio ao fraseado melódico, pois também impulsionam o ritmo, servem como repouso para o músico que toca, e para o ouvinte.

A nota Mi, como sexta de Gm, também é recorrente na performance D, em que aparece como nota em trecho de arpejo [00:08], e em determinados momentos nota de coloração do acorde, o que ocorre nos acordes de repouso que demarcam as transições entre o segundo e terceiro *chorus*, D1-D2, em [00:34], e do segundo para o terceiro *chorus*, D2-D3, em [01:12].

Nas duas performances, o último acorde tocado, de resolução da narrativa também possui a sexta maior, a nota Mi, em sua formação.

Outro aspecto interessante é como ocorrem algumas liberdades de reinterpretação da melodia, diferentes em cada performance. Na coda da performance D, por exemplo, podemos ouvir no trecho em [02:23] que Lage toca a melodia do trecho correspondente à letra “*But I miss you most of all, my darling, when Autumn starts to fall*”, e não segue estritamente o número de sílabas da melodia. Na performance D, ocorre como se Lage suprimisse a sílaba da palavra ‘*but*’; ao mesmo tempo, o músico adiciona uma nota cromática ligando as notas Bb e C em [02:28], no trecho correspondente à passagem da letra ‘*when autumn*’ o que acaba adicionando uma nota a mais se fosse seguida pelo número de sílabas da letra. Na coda da performance E, entretanto, a adição da nota cromática não ocorre, como podemos ouvir em [05:47].

Como mostrado anteriormente no tópico 1.1.1.8 acima, Elementos comuns em todas as performances de *My Favorite Things*, por Kreisberg, o músico também não toca todas as notas da melodia, seguindo a divisão rítmica das sílabas da letra da canção. Em um trabalho anterior (GONÇALVES, 2017), mostrei como o pianista Fábio Torres, do grupo brasileiro Trio Corrente, faz modificações da melodia, criando um arranjo de reinterpretação da melodia de Lamentos (de Pixinguinha), conectando notas através de passagens cromáticas. Desta forma, venho argumentando que a reinterpretação de melodias, sejam elas em forma de arranjos mais estabelecidos (como Torres e Kreisberg) ou interpretações variáveis com caráter mais improvisado é típico de gêneros musicais de música popular improvisada, como o jazz e a música instrumental brasileira.

Um elemento particular na performance D é uma frase que vai dos compassos 69-73 no *chorus* D3, que pode representar um pico de intensidade musical, em [01:19] por aumento da quantidade de notas, e por utilizar superposições harmônicas que introduzem notas fora da harmonia e tonalidade, que tornam a região de tensão ainda mais intensa. Podemos observar que parece ocorrer neste trecho a prática que Lage comentou na entrevista citada anteriormente neste texto, de sobrepor diferentes tríades e elementos advindos de escalas diversas na região dominante, para elaborar um fraseado inventivo, e resolver na região de repouso. Podemos observar o uso das tríades de Abm, D+ e E, seguido de um arpejo que pode ser interpretado ainda como extensão da região dominante (D7b13), ou como a tônica com sétima maior (Gmmaj7), como mostrado na Figura 45. A frase da Figura 45 ocorre no momento A3 da forma, em que tradicionalmente se tocaria a harmonia Am7b5 | D7 | Gm | Gm |, a partir do compasso 69.

Figura 45: Frase dos compassos 69-72, em [01:19] na performance D de *Autumn Leaves*, por Julian Lage<sup>198</sup>.

### Algumas conclusões e observações gerais sobre as análises de *Autumn Leaves*

Argumentei que podemos enxergar os dois conflitos narrativos, C1 e C2 nas performances D e E. Podemos chegar à conclusão que embora possamos observar elementos diferentes em cada performance, a trajetória narrativa tem similaridades nas duas performances.

A construção de um arco narrativo ocorre em ambas as performances. A preparação para o clímax e o clímax de fato ocorre utilizando-se de elementos musicais ora diversos e ora semelhantes em cada performance, mas o fato de haver uma construção gradual do clímax é um elemento de uma possível estrutura narrativa subjacente às mesmas. Soma-se a isso a maneira de exposição do tema intercalado com as partes improvisadas como estratégia retórica que também conduz a narrativa e está presente em ambas as versões.

Este tipo de interpretação, a meu ver, é ao mesmo tempo uma interpretação narrativa, e se relaciona com os conceitos de *storytelling*, e está ligado ao conceito de narrativização. Ou seja, através das linhas anteriores expus como eu particularmente ouço esta performance, mas pelas justificativas dadas, acredito que muitos ouvintes informados podem ter uma interpretação semelhante.

#### 1.1.1.16 Possíveis elementos de *storytelling* em *Autumn Leaves*, e no trabalho de Julian Lage em geral

Outra maneira de ouvir as performances D e E é considerar que as releituras de Lage poderiam ser vistas como intertextuais, ou seja, relacionando-se e remetendo-se às diversas

<sup>198</sup> Para alguns trechos dessa performance D, utilizei neste trabalho a transcrição de François Leduc. Algumas notas e pequenos detalhes parecem estar imprecisos em trechos da transcrição de Leduc, entretanto, e corrigi na minha versão apresentada neste exemplo. Um detalhe que reparei, por exemplo, é que Leduc grafa a última nota do compasso 70 como C, e a nota me parece ser B, caracterizando um arpejo da tríade de E.

versões de *Autumn Leaves* que vieram antes dele. O conflito narrativo C2 se relaciona também com esta ideia, parte do jogo retórico da improvisação e do conceito *signifying*, exposto por Gates e Walser. Podemos ver que Lage expõe e mistura elementos de estilos de guitarra jazz que vieram antes (*strumming*, *single lines*, *chord melody*) de uma maneira singular, com um arranjo com trajetória narrativa típica de início, meio e fim. Ao mesmo tempo que utiliza técnicas que remetem a Freddie Green, utiliza trechos de *chord melody* que poderiam remeter a diversos guitarristas que desenvolveram trabalhos solo e utilizaram amplamente esta técnica, como Joe Pass, Ted Greene e Joe Diorio. Ao mesmo tempo que podemos observar essa intertextualidade, podemos ver também a individualidade da maneira de interpretar de Lage (aspecto do *storytelling*).

Em entrevista promocional (2011b) de divulgação do álbum *Gladwell* (2011), da qual foi retirado a performance D, Julian Lage fala de maneira geral sobre a concepção artística do álbum, e ao longo de sua fala usa metáforas e cita o conceito *storytelling* como parte integrante da concepção artística do trabalho:

Quando embarcamos nesse álbum, a banda estava procurando por um paradigma criativo que pudéssemos usar, algo como uma linha através da qual nós pudéssemos **compor e improvisar com uma certa história em mente**. E realmente de forma randômica nós viemos com essa ideia de uma cidade chamada Gladwell. E Gladwell é basicamente uma pequena cidade de praça [ou retangular] – essa é a extensão de todo o lugar. E nós tivemos essa ideia de escrever música que iria basicamente sonoramente lhe guiar em uma caminhada através dessa cidade. Ela foi realmente usada como um barômetro<sup>199</sup>. Eu realmente acredito que o coração de Gladwell como um álbum – há uma copulação de melodias, realmente apenas melodias, coisas que são cantáveis, memoráveis ou de algum jeito evocativas, especialmente de uma paisagem visual – isso é o que eu queria mais do que tudo. (LAGE, 2011b<sup>200</sup>, destaque meu)

<sup>199</sup> Na minha transcrição, entendi essa frase dita pelo músico: *‘It was really used as a barometer’*. O barômetro é um aparelho para medir a pressão atmosférica. Dentro do contexto da fala do músico, isso pode fazer o sentido de que a ideia da cidade Gladwell é o que guiava os músicos nas composições e interpretações – que se saíssem da medida ou dos arredores da cidade metafórica, estariam fugindo da ideia inicial da proposta artística.

<sup>200</sup> O vídeo pode ser acessado no link a seguir: <https://youtu.be/KqbkslC7ozU>; O trecho transcrito foi traduzido livremente, da fala em inglês: Upon embarking on this record, the band was looking for a creative paradigm that we could use, something of a through line where we could compose and improvise with a certain story in mind. And really kind of randomly we came up with this idea of a town called Gladwell. And Gladwell is basically a small-town square – that’s the extend of the whole place. And we had this idea to write music that would basically sonically walk you thought this town. *‘It was really used as a barometer’*<sup>200</sup> I really believe that the heart of Gladwell as a record – there is a copulation of melodies, really just melodies, things that are singable, memorable or in some way evocative, specially of a visual landscape, that what I wanted more than anything.

Em entrevista realizada para o website *Music Radar* (LAGE, 2018), quando perguntado que aspectos gostaria de melhorar na sua forma de tocar, Julian Lage menciona alguns aspectos, dentre eles o de improvisar de maneiras diferentes, e de criar narrativas mais sólidas, ou mais fortes: "Pergunta: Em que aspecto de tocar guitarra você gostaria de ser melhor? Lage: Quero ter uma sensação mais forte de tempo e *groove*, bem como de acompanhamento. Além disso, quero trabalhar em diferentes tipos de solos **e criar narrativas mais fortes.**" (LAGE, 2018<sup>201</sup>) Em outra ocasião recente, em entrevista para o site *Metrópoles*, no blog de Ricardo Noblat, Lage comenta que procura representar na sua maneira de tocar a informalidade do discurso oral – o que podemos novamente relacionar com conceitos de *storytelling* e narratividade:

“Existe uma urgência na fala, que é marcante nos discursos. Apesar de não parecer óbvia a correlação entre a leitura de um texto e as notas da guitarra, ampliando um pouco de imaginação, podemos ver que, nos dois casos, estamos diante de tons, de ritmos e de frases. Eu procuro representar de maneira abstrata, com a música, o que essas pessoas estão dizendo”, relata o artista. (Julian Lage apud NOBLAT, 2021)

Em outra entrevista, em que ocorrem também performances de algumas peças no formato de violão solo, mais próximas à divulgação do álbum totalmente de violão solo de aço *World's Fair* (LAGE, 2015a), para o canal *Acoustic Guitar Magazine*, Lage explica aspectos de sua maneira de tocar. Em trechos da entrevista há falas que podemos relacionar a maneira do músico pensar com conceitos de *storytelling* e narratividade. Ao comentar sobre seus trabalhos em diferentes formações musicais, com seu grupo, e tocando com artistas como o guitarrista Nels Cline e o cantor/compositor Chris Eldrige, Lage diz que gosta de tocar vários gêneros e em contextos musicais diferentes, com artistas mais ligados a uma abordagem *avant garde*, ou mesmo *folk*, e também jazz. E um aspecto comum de todos estes trabalhos, e que parece ser o que atrai Lage é o fato de lidarem com tensão e relaxamento, e envolverem narrativa:

Eu acho que por natureza eu gosto de fazer um monte de coisas ao mesmo tempo, muitas vezes a uma queda, onde é hora de eu fazer uma coisa só. Mas com relação ao *avant garde* e *bluegrass* e jazz moderno ou coisas de cantor e compositor, todos eles têm a guitarra em comum, **e todos eles lidam com a narrativa, todos eles lidam com tensão e relaxamento**, e todos eles lidam com ter sua facilidade não ser um problema. Você sabe, há coisas que você aspira a ser tão capaz de preencher qualquer ideia

---

<sup>201</sup> Question: What aspect of playing guitar would you like to be better at? Lage: “I want to have a stronger sense of time and groove, as well as accompaniment. Also, I want to work on different kinds of soloing and creating stronger narratives.”

musical que você tenha. (LAGE, 2015b<sup>202</sup>, grifos meus) – trecho em em [07:33] do vídeo.

Podemos relacionar o último trecho da fala de Lage com a revisão bibliográfica discutida no tópico 2.1.4, Habilidades para o *storytelling* e estratégias de performance, e processos cognitivos para performance e improvisação. Neste trecho de fala de Lage, e ao longo da entrevista, ele menciona seu processo de preparação para seus trabalhos musicais. Ao analisar as performances D e E, escutar entrevistas e assistir outras performances do músico, fica claro que Lage busca uma liberdade de improvisação, percebida pela variabilidade das suas performances, esmero de execução. Para tocar desta forma, o músico deve possuir tais habilidades elencadas, o que ficou demonstrado nas análises. Foi possível perceber mais explicitamente através das análises algumas habilidades elencadas pelos diferentes autores, Berliner e Bjerstedt. Foram observadas também diferentes estratégias para geração de material musical, como elencadas por Noorgard, como mostrado na tabela da Figura 46.

(BERLINER, 1994)	<ul style="list-style-type: none"> <li>1) É preciso que o músico consiga produzir suas frases de acordo com a harmonia do tema;</li> <li>4) Emprego de diversidade de materiais no improviso;</li> <li>5) Saber produzir tensão e resolução (arco narrativo ou picos de intensidade musical)</li> <li>6) Improvisar de forma mais ou menos premeditada. Improvisar, experimentando ideias novas. Assumir risco controlado de performance.</li> </ul>
(BJERSTEDT, 2014)	<ul style="list-style-type: none"> <li>1) Estar aberto, presente e atento: "estar aberto, estar presente no momento, ser capaz de escutar ao mesmo os outros e sua voz interior" (2015b, p. 2, tradução livre<sup>203</sup>);</li> <li>2) Espontaneidade (ou intuição);</li> <li>3) Equilíbrio: tocar com equilíbrio (<i>balance</i>) na abordagem para improvisar:</li> </ul>
(NORGAARD, 2011)	<ul style="list-style-type: none"> <li>2) priorização harmônica (<i>harmonic priority</i>) — uso de notas com base em sua relação com a progressão harmônica);</li> <li>4) recapitulação (<i>ongoing line</i>) – observada por exemplo no uso de citações da melodia como elemento de conexão da narrativa.</li> </ul>

Figura 46: Tabela com possíveis elementos de *storytelling* em *Autumn Leaves*, nas versões de Julian Lage

<sup>202</sup> I think by nature I like doing a lot of things at the same time, often to a fall where it's time for me to do one thing throughoutly. But with regarding avant-garde and bluegrass and modern jazz or singer-songwriter stuff, you know, they all have the guitar in common, and they all deal with narrative, they all deal with tension and release, and they all deal with having your facility be kind of not an issue. You know, there are things that you aspire to be as able to fulfil whatever musical idea you have.

<sup>203</sup> "being open, being present in the moment, being able to listen both to others and to one's inner voice".

Outro aspecto relacionado ao *storytelling* é a individualidade de Lage, que podemos relacionar com sua maneira de se portar como um pesquisador da guitarra. No artigo “Doze observações sobre a guitarra<sup>204</sup>” (LAGE, 2017), o músico também fala de seu processo de pesquisa e preparação. Esta mentalidade provavelmente também o ajuda a desenvolver elementos únicos em sua maneira de tocar – o principal deles que podemos destacar através das análises é o uso de dinâmicas como elemento marcante em sua abordagem.

Se analisarmos comparativamente os dados obtidos através da análise de quatro gravações de guitarra ou violão solo da música *Autumn Leaves* feitas por intérpretes conhecidos em álbuns diversos (links comentados na nota de rodapé<sup>205</sup>) - Julian Lage, o brasileiro Hélio Delmiro, Joe Pass e Earl Klugh, utilizando o software Izotope RX 8, vemos que a amplitude dinâmica (medida pelo parâmetro *loudness range*) da gravação de Lage é mais ampla que as demais. A gravação de Lage do CD *Gladwell* possui este parâmetro em 17,8 LU, seguido em ordem decrescente pelas gravações de Hélio Delmiro, com 10,1 LU, de Joe Pass, com 8,8 LU e de Earl Klugh com 7,3 LU. É claro que os arranjos que cada intérprete toca são bem diferentes, mas isso demonstra justamente como a gravação de Lage se diferencia dos demais, que estão em faixas de amplitude dinâmica relativamente mais próximas do que de Lage<sup>206</sup>. Como parâmetro de comparação, vemos que a performances (A, B e C) de Kreisberg possuem o *loudness range* de 4,4 a 9,5, como mostrado na Figura 36.

Se analisarmos as formas de onda das performances de Julian Lage, Hélio Delmiro, Earl Klugh e Joe Pass nas Figura 47, Figura 48, Figura 49 e Figura 50 a seguir, obtidas através de análise com o software *Transcribe!*, parece que a de Lage é a que possui uma curva dinâmica mais demarcada com um acento prolongado e estável de dinâmica após a segunda metade da performance – evidência do arco narrativo analisado.

---

<sup>204</sup> O título original do artigo é *Twelve observations about the guitar*.

<sup>205</sup> Ao longo desta pesquisa, escutei diversas versões de *Autumn Leaves* por vários intérpretes de guitarra solo, e obtive alguns fonogramas das performances por aplicativos de *streaming* e compras como o Google Play Music e Apple Music. Alguns links para escuta de versões encontram-se a seguir: Julian Lage, CD *Gladwell* (LAGE, 2011a): [https://youtu.be/warQF\\_GHoAs](https://youtu.be/warQF_GHoAs); Hélio Delmiro, no CD *Romã*, de 1991 - [https://youtu.be/EQaD-CZ\\_RoE](https://youtu.be/EQaD-CZ_RoE); Joe Pass, álbum *Virtuoso #4*: <https://youtu.be/uArmORHR3AM>; Earl Klugh, álbum *Solo Guitar* (1989) - [https://music.youtube.com/watch?v=g7EfANed\\_I4&feature=share](https://music.youtube.com/watch?v=g7EfANed_I4&feature=share)

Outras performances, não analisadas quanto à amplitude dinâmica, mas ouvidas para comparação:

Lenny Breau, álbum *Cabin Fever*: <https://music.youtube.com/watch?v=1S4oO4sZRoY&feature=share>;

Joe Pass, álbum *Unforgettable* (tonalidade Mi menor [Em], violão de Nylon): <https://youtu.be/3ByxUuBm-Z8>;

<sup>206</sup> Um detalhe que pode ser levado em conta na análise acima: a gravação de Hélio Delmiro parece ser de uma performance ao vivo, e as demais parecem ter sido feitas em estúdio.



Ou seja, ao longo desta pesquisa, escutando diversas gravações de guitarra e violão solo do nicho ligado ao jazz, geralmente com uso da macroforma típica (tema-improvisos-tema), tenho a impressão de que um aspecto importante das performances solo de Lage é o uso de grande variedade dinâmica. E isso fica evidenciado também pelas análises e dados comparativos mostrados ao longo deste texto. A meu ver, este é um aspecto concreto de seu estilo na guitarra, que o diferencia dos demais guitarristas, e é uma expressão de sua individualidade, sua “voz” na guitarra. Este desenvolvimento de estilo, portanto, é uma manifestação concreta da sua própria maneira de contar as suas histórias, da sua habilidade para o *storytelling* através da música. Em uma entrevista para o *website Guitar World* (LAGE, 2015c), Lage também deixa claro alguns aspectos de que procura explorar o senso de drama (que podemos ligar à narratividade e *storytelling*), e um dos recursos que utiliza para atingir este efeito dramático nas suas performances é utilizando conscientemente as variações dinâmicas.

*Entrevistador: Eu amo a maneira como você utiliza dinâmicas. Isso cria um estilo tão expressivo que é tão único a você. Quão consciente você está de usar um senso de dinâmica?*

Julian Lage: Eu acho que é tão simples quanto que eu sou um admirador de um alcance dinâmico tão amplo quanto você pode ter na guitarra. Eu amo Django Reinhardt, por exemplo, que é o músico mais incredivelmente dinâmico, fluido e dramático. **Eu sou atraído por músicos que têm um senso de drama**, aqueles que sabem como pingar você e fazer você se sentir como o fim de seu solo coincide com o fim do mundo! Eu acho que ou você é atraído por esse estilo ou você tem outras maneiras de alcançar o drama.

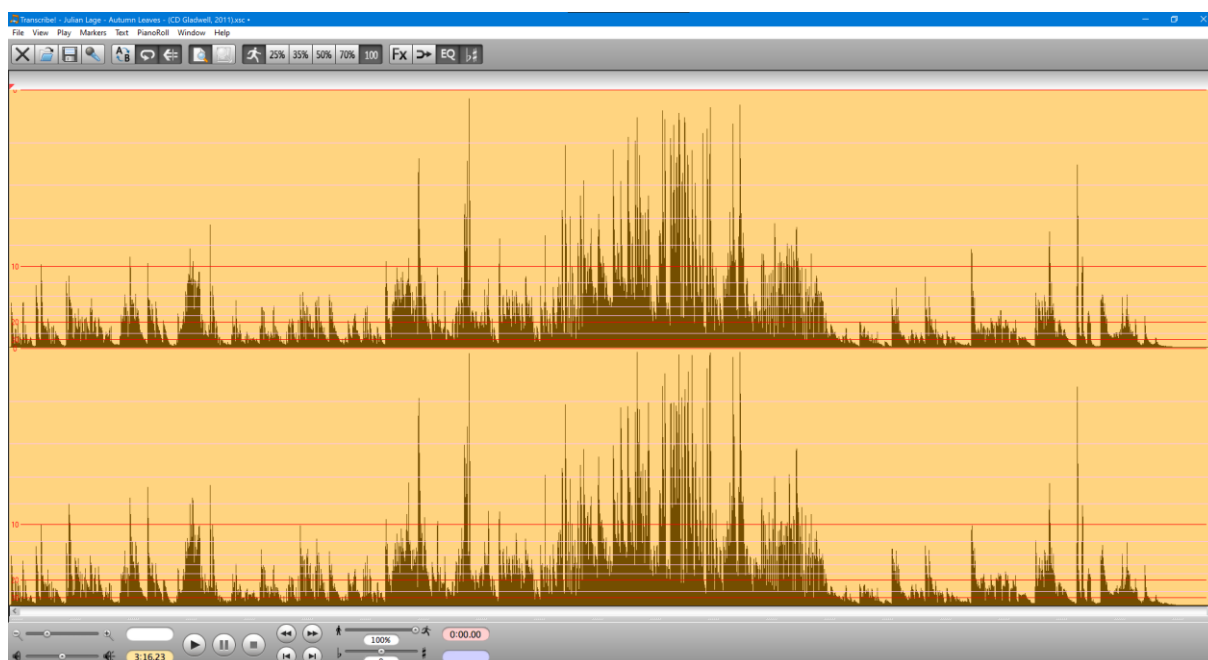
Sempre fui fascinado com o oposto desse estilo de tocar, porque se eu soubesse qual é o contrário, posso trabalhar na outra direção. Assim, o oposto do tocar dramático pode ser muito monótono e faltar variação dentro da estrutura intervalada. Em vez disso, **eu poderia propositalmente tocar com mergulhos em volume e incorporar um equilíbrio de linhas staccato e legato. É consciente no sentido de que eu estou fazendo um esforço para tocar dessa forma, mas eu sempre sinto que eu poderia fazer mais.** Eu penso, "Cara, eu poderia ter feito soar muito mais como uma voz se eu não tocasse aquelas cinco notas no mesmo volume." É sempre um trabalho em andamento. (LAGE, 2015c, negritos meus<sup>207</sup>)

---

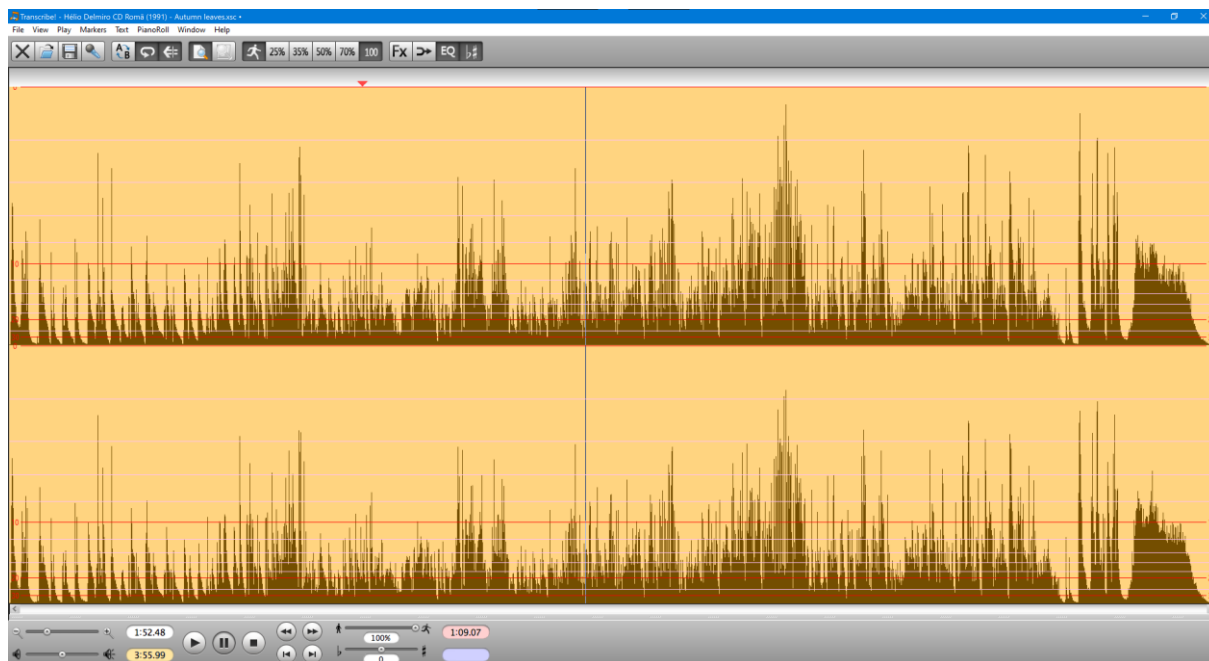
<sup>207</sup> Interviewer: I love the way you utilize dynamics. It creates such an expressive style that is so unique to you. How conscious are you of playing with a sense of dynamics?

Julian Lage: I think it's as simple as that I'm a sucker for as wide a dynamic range as you can have on the guitar. I love Django Reinhardt, for example, who is the most unbelievably dynamic, fluid and dramatic player. I'm drawn to players that have a sense of drama, ones that know how to drip you and make you feel like the end of their solo coincides with the end of the world! I think you're either drawn to that style or you have other ways of achieving drama. I've always been fascinated with what the opposite of that style of playing would be, because if I know what the opposite is, I can work in the other direction. So, the opposite of dramatic playing might be very monotone and lack variation within the intervallic structure. Instead, I might purposely play with dips in volume and incorporate a balance of staccato and legato lines. It's conscious in the sense that I'm making an effort to do it, but I always feel like I could do more. I think, "Man I could have made it sound so much more like a voice if I didn't play those five notes at the same volume." It's always a work in progress.

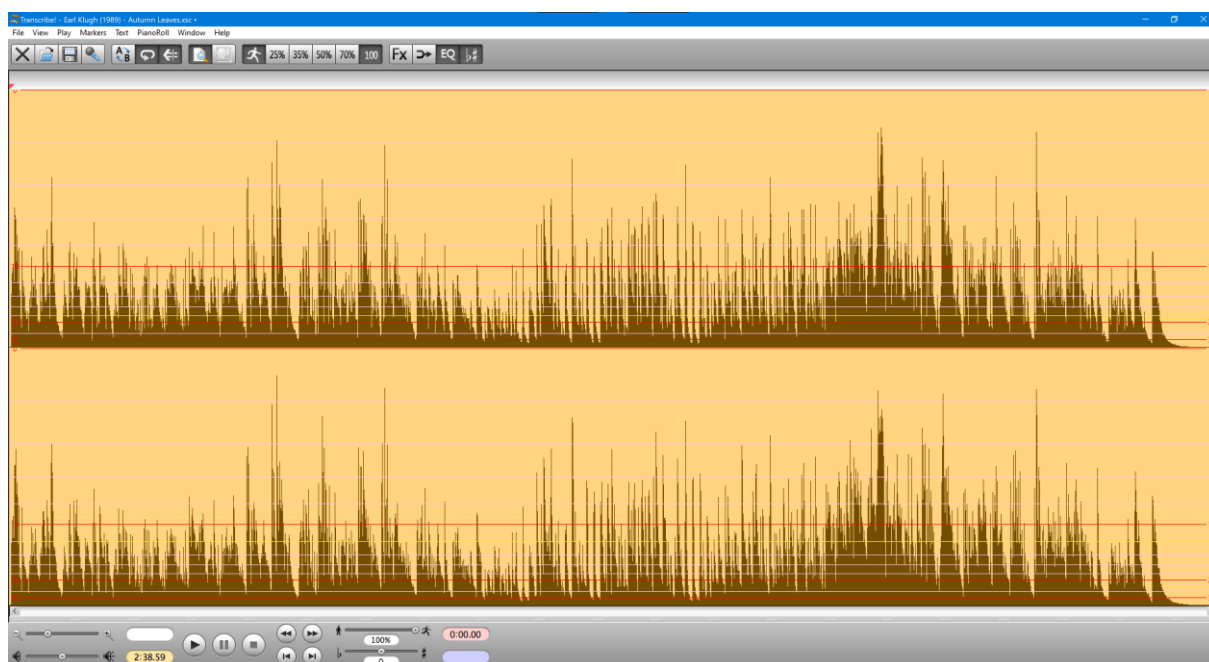
Em trecho de outra entrevista já citada, para o canal para o canal *Acoustic Guitar Magazine*, de divulgação do álbum *World's Fair* (LAGE, 2015a), em [17:37] Lage comenta sua visão de que todos os músicos sempre inerentemente tem “a sua voz” através da guitarra, a sua química com o instrumento (mesmo os iniciantes) – e isso é expressado pela combinação de técnicas e sonoridades que cada um explora no instrumento. Para o músico, buscar a sua voz na guitarra não é algo que em geral “você ativamente ou de forma conscientemente faz”. É interessante conceber que Lage comenta que existe um aspecto inconsciente ou natural na maneira com que cada guitarrista toca. Poderíamos contrapor esta ideia com todo o processo de pesquisa e preparação, planejamento de performance, que ocorre no trabalho de Lage, como ele mesmo expõe em outras ocasiões. Aparentemente, podemos considerar que há um pouco de contradição nestes dois tipos de ideias ou concepções, mas podemos pensar que fazem parte de um balanço natural dos processos de *storytelling* e preparação para improvisação em geral. Ou seja, de acordo com as ideias revisadas ao longo deste trabalho, improvisar envolve a preparação, desenvolver habilidades, mas ao mesmo tempo explorar liberdades musicais, assumir riscos controlados de performance.



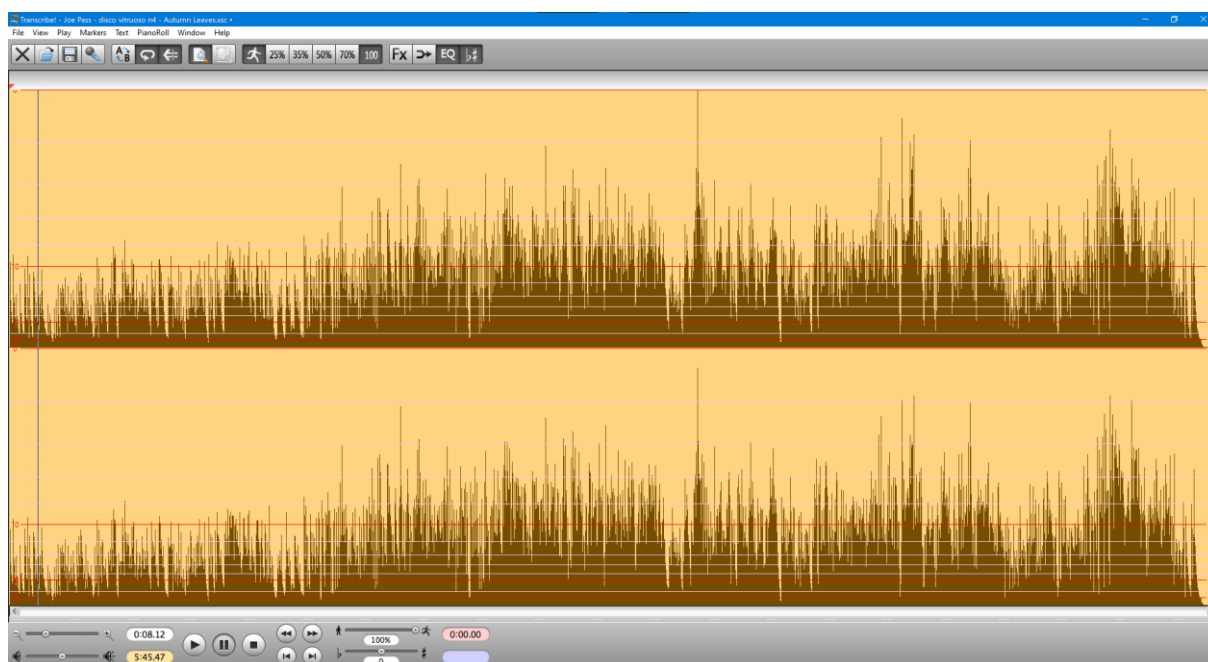
**Figura 47:** Forma de onda do início ao fim da gravação de *Autumn Leaves*, performance D, no CD *Gladwell* (2011) por Julian Lage, mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel *full scale*.



**Figura 48:** Forma de onda do início ao fim da gravação de *Autumn Leaves*, por Hélio Delmiro no CD *Româ* (1991), mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel *full scale*.



**Figura 49:** Forma de onda do início ao fim da gravação de *Autumn Leaves*, por Earl Klugh CD *Solo guitar* (1989), mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel *full scale*.



**Figura 50:** Forma de onda do início ao fim da gravação de *Autumn Leaves*, por Joe Pass no CD *Virtuoso #4* (1983), mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel *full scale*.

### 3.3 Estratégias narrativas observadas, pontos em comum e diferentes nos exemplos analisados de Lage e Kreisberg

Procurei demonstrar ao longo deste capítulo análises comparativas que evidenciam que Julian Lage e Jonathan Kreisberg parecem possuir algumas estratégias ou trajetórias narrativas que os guiam durante essas performances. Podemos observar, como mostrado nas Figura 21 e Figura 41 que há elementos comuns e peculiares em cada conjunto das mesmas. Isso mostra que há aspectos recorrentes, ao mesmo tempo que há variabilidade em cada performance.

Estas trajetórias, a meu ver, são calcadas em alguns elementos de arranjo e interpretação elaborados e tocados com atenção aos detalhes e esmero na execução, com a existência de aspectos maleáveis nas performances (na execução de material do tema e seção de improvisos). Cada músico, à sua maneira, explora diferentes recursos e elementos musicais recorrentes e novos a cada performance, e exploram “pontos de apoio” na narrativa. Ao interpretar e relacionar as análises através dos conceitos revisados de *storytelling* e narratividade musical,

parece haver algumas estratégias de construção do discurso pelos músicos – que passa por elementos estabelecidos nos arranjos, e outros de mais liberdade nas seções de improvisação.

Ao analisarmos as performances A, B, C, vemos que alguns fatores são relevantes para iluminar a narrativa, e outros são mais relevantes nas performances D e E. As performances D e E de Lage parecem ter um maior grau de variabilidade entre si (vide a grande diferença de duração das performances), prezam por um emprego de grande variedade dinâmica, variação de texturas na construção de um arco narrativo típico. Kreisberg nas performances A, B e C também constrói um arco típico, mas explorando outros elementos musicais, notadamente a variação de textura, quantidade de notas e registro. As performances A, B e C de Kreisberg sugerem uma demarcação mais clara entre tema-improvisos-tema do que as performances de Lage (em que ocorre também a separação, mas o caráter improvisatório é mais evidente, e a exposição do tema na performance D não é completa).

Desta forma, ao ouvirmos interpretações de cada músico podemos acompanhar suas narrativas musicais, e pode ser pertinente “recalibrar nossos ouvidos” para ouvir as pequenas variações de dinâmica no fraseado de Kreisberg, por exemplo. Ou seja, potencialmente uma pequena variação de dinâmica nos fraseados de Kreisberg pode significar uma variação de intensidade musical maior, se comparado com a mesma variação de dinâmica em um fraseado de Lage.

Kreisberg ao tocar *My Favorite Things* nas versões A, B e C expõe o tema sempre da mesma maneira. Poderíamos pensar se esta diferença de liberdade de interpretação se deveria a um caráter inerente de cada música. Ou seja: será que a melodia de *Autumn Leaves* seria mais propícia à recriação nos arranjos, se comparado com *My Favorite Things*? A princípio, não acredito que seja uma razão. Isso é uma questão interessante, e poderíamos analisar diferentes gravações de diferentes intérpretes para tentar verificar essa hipótese, mas infelizmente essa investigação fugiria do escopo deste trabalho<sup>208</sup>.

Sobre a variabilidade do tamanho das performances A, B e C, nota-se que Kreisberg manipula a forma musical – toca um *chorus* a mais na performance C, mas se mantém preso à forma (apesar de parecer ter tocado 4 compassos a mais na forma). A performance C parece ser

---

<sup>208</sup> Cabe mencionar, por exemplo, que a interpretação do violonista Nelson Veras em sua versão solo de *My Favorite Things* parece ter um caráter espontâneo, misturando aspectos improvisados a uma exposição não muito completa do tema – se assemelhando a uma abordagem mais próxima de Lage, a meu ver, do que de Kreisberg. A versão referida está presente no álbum *Solo Sessions* (2009), e pode ser ouvida no link a seguir: <https://nelsonveras.bandcamp.com/album/solo-sessions-vol-1>

a mais peculiar em relação às outras, mas ainda assim podemos ver que ela se enquadra no esquema narrativo geral das outras; ou seja – Kreisberg toca um *chorus* a mais, mas é importante perceber que ele mantém a forma da música e a harmonia subentendida o seu fraseado, através de uma construção melódica baseada em *harmonic priority*, nos termos de Martin Norgaard (2011).

Podemos ver que as exposições do tema *Autumn Leaves* em Lage são mais espontâneas e improvisadas (principalmente na perf. E). Esta é uma prática que diferencia bastante Lage de Kreisberg, pois nessa performance ao vivo, Lage recria também o arranjo de exposição do tema – parecendo fazê-lo em tempo real ou com maior grau de liberdade, como o próprio músico diz em seu artigo citado (LAGE, 2011c). Na performance E, demonstra um alto grau de manipulação da forma musical, exemplificado por exemplo na seção em que argumentei em que é criada uma “história dentro da história”, que parece ocorrer de maneira espontânea e improvisada.

Os pontos de apoio em cada conjunto de performances (de A a E) potencialmente servem como guias para os intérpretes e também para os ouvintes, elementos previsíveis ou familiares em meio à recombinação de elementos improvisados. Estes elementos familiares parecem ser tanto relacionados a um idiomatismo mecânico servindo de guia para os músicos, no sentido de Ricardo Pinheiro e Pedro Gonçalves (2021), quanto a um aspecto narrativo e de contação da história, de *signifying* e contextualização da performance em meio à intertextualidade que faz parte do processo de improvisação, e guia um possível conflito narrativo (C2) observado pelos intérpretes e espectadores, como sugerido na análise de *Autumn Leaves*.

Outros elementos de destaque na abordagem de cada músico são os timbres empregados por cada um nestas performances (uso de efeitos em Kreisberg) e um som menos processado em Lage. Podemos perceber que um conjunto de elementos nos faz identificar aspectos de individualidade e estilo de performance de cada músico. Ou seja, através destas análises, podemos perceber características nestas performances que poderíamos pensar como estratégias narrativas de cada um.

Podemos perceber que os elementos recorrentes em cada músico estão presentes não apenas nas performances analisadas A, B, C, D e E, mas em outras de suas performances. Como exemplo, relembro em relação a Kreisberg os fraseados com cromatismos no estilo escala *bebop* presentes em *Caravan*, *Summertime* e em *My Favorite Things*; em relação a Lage, as tríades abertas estão presentes em suas interpretações de *Autumn Leaves*, de *Freight Train* e em seu

*Estudo n. 1.* Isso pode ser visto como uma manifestação do estilo dos músicos em seus diversos materiais musicais produzidos.

Estes elementos recorrentes no estilo de cada músico e nas suas estratégias narrativas nos apontam para a dimensão de *storytelling* na maneira de cada um improvisar, que pode ser analisada não apenas em uma performance, mas que podemos observar nas performances dos músicos à luz de toda sua trajetória, seu estilo e as intertextualidades que cada interpretação sugere com a sua própria carreira e com o gênero musical. Desta forma, observamos a concepção de *storytelling* musical trazida por Vijay Iyer, de uma narrativa explodida, na citação comentada na revisão bibliográfica sobre o tema, no início deste capítulo do texto<sup>209</sup>.

---

<sup>209</sup> A citação referida está presente no início do Capítulo 3, no item ESTUDOS DE CASO, ANÁLISES DE PERFORMANCES DE JONATHAN KREISBERG E JULIAN LAGE.

## 4 ESTUDOS DE TÉCNICA E IMPROVISAÇÃO, ARRANJOS, GRAVAÇÕES E APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

### 4.1 Introdução ao capítulo

Como relatado no primeiro capítulo, um dos objetivos centrais deste projeto de pesquisa era o desenvolvimento de um repertório e determinadas habilidades de performance. Assim, ao longo da pesquisa realizei uma seleção do repertório tendo como objetivo geral o aprendizado de técnicas instrumentais e habilidades de improvisação e arranjo para violão e guitarra solo. Como objetivo específico, a formação de um repertório para apresentar ao final da pesquisa.

Estudei o trabalho de diversos intérpretes ligados ao universo da guitarra e violão solo na música popular improvisada – e fui selecionando músicas em que eu realizava transcrições de trechos, ou de solos inteiros, ou tentava entender as técnicas utilizadas, ou lia entrevistas e artigos dos próprios músicos. Consultei e estudei diferentes livros de métodos de ensino para violão e guitarra. Assim, fui incorporando algumas peças inteiras que transcrevi destes intérpretes, principalmente dos guitarristas Julian Lage e Jonathan Kreisberg (algumas aprendi a tocar ouvindo as gravações, outras encontrei um material de apoio) ao meu repertório. Junto a estas peças, elaborei alguns arranjos para peças minhas e para *standards* de jazz e música brasileira que incorporei ao repertório, como *Lamentos do morro* (Garoto) e *Ruby, my Dear* (Thelonious Monk).

Neste capítulo, comentarei algumas das práticas de estudo que realizei, como elaborei alguns arranjos do repertório, como me preparei para algumas performances musicais de violão e guitarra solo ao longo da pesquisa, adotando uma postura de autorreflexão como tarefa autoetnográfica. Vejo que a elaboração deste repertório e a reflexão dos conceitos da tese ocorreram numa tentativa de delimitação de um campo artístico de atuação profissional como intérprete, e uma busca de identidade artística e desenvolvimento de uma individualidade, que envolve todos os elementos comentados.

Ressalto que muitas das apresentações artísticas e gravações analisadas neste capítulo foram realizadas na terceira etapa da pesquisa, durante a pandemia de covid-19. Como relatei na introdução desta tese, a segunda etapa da pesquisa, que ocorria no exterior, foi interrompida



pelo advento da pandemia, não foi possível realizar algumas atividades planejadas no exterior, e retornei ao Brasil antecipadamente, com a necessidade de reformular a pesquisa.

Como se sabe, o período da pandemia (a partir do início de março de 2020 no Brasil) trouxe o distanciamento social como prática adotada em praticamente todos os meios de convívio, inclusive nas universidades e ambientes de pesquisa. Assim, para os músicos surgiu a necessidade de, para continuarmos nossas práticas artísticas, aprendermos ou aperfeiçoarmos nossas habilidades de gravação audiovisual e transmissão em tempo real pela internet, em formato ao vivo (as *lives*), e também para produção de materiais (não necessariamente feitos ao vivo) para divulgação e realização dos trabalhos musicais.

Alguns trabalhos realizados no Brasil mostram o impacto da pandemia e diferentes tendências deste período nas práticas musicais, como os artigos de Sonia Ray (2020) e Bruno Rosa do Nascimento (2020). Sobre este aspecto das dificuldades e desafios para manter a prática artística, destaco alguns pontos de Nascimento:

As dificuldades se revelam na medida que muitos dos músicos/artistas não possuem os meios técnicos necessários de produção musical independente. (...) E se eu não sei usar os programas? E se eu não tenho o microfone? A música vocal possui volume sonoro mais adequado para gravar com um celular em comparação a um instrumento de sopro como o trompete, de alto volume e frequência sonora. (NASCIMENTO, 2020, p. 10).

Antes do período da pandemia, eu já tinha algum domínio de técnicas de gravação em áudio e vídeo, mas este período exigiu uma habilidade ainda mais refinada. Para manter e desenvolver minha prática artística, procurei ao longo de 2020 e 2021 aprender mais sobre as habilidades de gravações audiovisuais, e transmissão em tempo real no formato ao vivo (*lives*). Ao longo da tese, analisei algumas apresentações artísticas e gravações que realizei durante este período – por exemplo as apresentações no PERFORMUS 2020, apresentação pela Série Na Carreira, da escola Bituca, e no Savassi Festival 2020. Comento sobre os aspectos musicais, os recursos tecnológicos empregados, e o processo de preparação e aprendizado de habilidades e reflexões advindas deste processo de prática artística.

Principalmente na etapa após a volta ao Brasil, utilizei estratégias de divulgação de minhas gravações e performances nas redes sociais, em que as vi como aplicação direta de conceitos de *storytelling*, como mostrado nos subtópicos correspondentes a seguir. Comento minhas impressões pessoais de qual foi o retorno destas estratégias, a partir de dados

qualitativos do cotidiano, misturados aos meus registros de diários de estudos, respostas dos ouvintes nas gravações e eventos em que divulguei e toquei. Como se sabe, o alcance de métodos de divulgação na internet e principalmente nas redes sociais é algo estudado por profissionais da publicidade, e mesmo assim existe certo grau de incerteza e desconfiança quanto ao funcionamento exato destes mecanismos, como mostrado em alguns estudos e dados objetivos, mostrados no artigo de Jonas Chagas e Lúcio Valente (2019).

Desta forma, enquanto artista não especializado neste campo de publicidade e divulgação, o que procurei fazer é concentrar-me em produzir um bom conteúdo musical, divulgá-lo e manter uma estratégia de comunicação ativa. É certo que mesmo durante este processo de divulgação as dúvidas sobre os resultados destas estratégias foram e ainda são grandes, mas optei por concentrar os esforços deste trabalho nos aspectos centrais da tese. Assim, chamo a atenção para o fato de que nesta tese quando comento minhas impressões e tentativas de teorização, ou mudanças de estratégias de divulgação, o fiz não com uma base empírica sólida, com análise minuciosa de um corpo extenso de postagens nas redes sociais, tentando com isso encontrar a melhor estratégia de uso da rede social - pois não era este o foco do trabalho. Acredito que o mais importante deste processo foi ter desenvolvido, praticado e experimentado estratégias de comunicação como desdobramento dos aspectos do *storytelling* musical, passado para a comunicação verbal e oral através das divulgações.

## 4.2 Estudos musicais elaborados

### 4.2.1 Uso de palheta e técnica híbrida (*Hybrid Picking*)

No início da minha formação, o instrumento que comecei a me dedicar mais nos estudos foi a guitarra elétrica e não o violão, e certamente por isso eu tive por muitos anos a tendência de me sentir mais confortável tocando violão e guitarra usando palheta. Ao longo dos últimos anos fui desenvolvendo na minha prática a técnica tradicional de tocar com os dedos. Para a música *Tema pro Guto* e outras do repertório solo da tese, fui desenvolvendo a técnica de tocar com os dedos, e usei uma técnica híbrida, de usar a palheta e dedos ao mesmo tempo. Isso permitiu desenvolver habilidades para conseguir tocar improvisos característicos da técnica e tipo de fraseado que eu já tinha desenvolvido com a palheta, e também tocar melodia e acompanhamento simultaneamente, como tipicamente se faz com arranjos de violão

tradicional. Ao longo do processo experimentei algumas soluções como palhetas do tipo dedeira, comprei diversos modelos de palhetas, inclusive fiz algumas adaptando eu mesmo (ver Figura 51), mas acabei optando por usar uma palheta tradicional.



**Figura 51: Palheta no estilo "dedeira" adaptada por mim em 03/04/2019, juntando o tipo de palheta que eu estava acostumado a usar (modelo D'Addario Black Ice de 1,5mm), com uma dedeira que a permitisse segurar como dedeira quando necessário.**

No geral, não me adaptei às palhetas no estilo dedeira, apesar de várias épocas tentar por diversos dias e semanas. A vantagem deste tipo de palheta (dedeira) seria a possibilidade de tocar no estilo palheta quando quisesse, segurando a palheta entre os dedos indicador e polegar, e fazer frases de acompanhamento e homofônicas, usando o polegar e os dedos indicador, médio e anular simultaneamente. Quando se toca de palheta, o dedo indicador fica impossibilitado de tocar uma nota, pois está sendo usado para segurar a palheta. Em alguns trechos do arranjo da música *Tema pro Guto* na versão na versão solo (como a Coda, e no segundo acorde da parte B, Fmaj7(#11) ), para obter uma sonoridade com quatro notas eu uso o dedo mínimo – o que não é muito comum na técnica tradicional de violão (ver Figura 1 Figura 52 a seguir). Pratiquei usar este dedo adaptando os demais estudos de técnica de mão direita, principalmente os propostos por Ricardo Iznaola (1997) que venho praticando nos últimos anos para o violão.

Outro método que também pratiquei bastante e acredito que me ajudou a desenvolver a independência dos dedos e a maneira híbrida de tocar foi o livro *Hybrid Picking for Guitar* do guitarrista Gustavo Assis-Brasil (2007). Escrevi vários dos exercícios do livro em programa de edição de partituras (*Sibelius*), para gerar playbacks em andamentos diferentes dos exercícios (exemplos na pasta Apêndice), e parte do meu estudo de técnica uma época era praticar as diferentes combinações de dedos, modelos de arpejos, repetições de dedos.

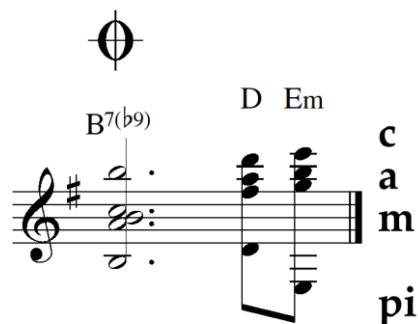


Figura 52: Coda da música Tema para o Guto, trecho com uso de técnica híbrida de palheta e dedos, e uso do dedo mínimo da mão direita; Legenda dos dedos da mão direita: pi = palheta, polegar e indicador; m = médio; a = anular; c = mínimo.



Figura 53: Segundo compasso da parte B da música Tema pro Guto, mostrando o uso de técnica híbrida de palheta e dedos. Legenda dos dedos da mão direita: pi = palheta, polegar e indicador; m = médio; a = anular; c = mínimo.

#### 4.2.2 Estudos de técnica, registro dos estudos

Na minha organização diária eu mantinha uma lista dos exercícios e anotações pessoais com pequenos lembretes – para não chegar na hora de praticar ou aquecer e ter que ficar decidindo “e agora, o que eu vou fazer?”. Como se pode observar nos vídeos de registros da prática de técnica e repertório disponíveis no Apêndice, no dia 21/09/2020 (segunda-feira próxima ao concerto do PERFORMUS), iniciei os estudos com um *pomodoro* de técnica, com

exercícios que eu normalmente faço para aquecimento: alguns mais concentrados na mão direita (MD) e outros na mão esquerda (ME).

Fui percebendo que pegar o instrumento sem ter algo mais ou menos pré-estabelecido do que iria tocar, ou pelo menos começar, tirava muito tempo da prática. Assim, normalmente eu fazia um aquecimento de 25m, e dividia cerca de 10 a 15 minutos para mão direita e esquerda até completar o tempo<sup>210</sup>. Geralmente, se eu não tinha uma questão técnica específica para “resolver”, eu fazia cada exercício por 1 minuto, ou 1 minuto e meio, e passava para o próximo; para marcar este tempo eu usava alguns arquivos de áudio que elaborei (na pasta Timer no apêndice), que continha um aviso sonoro quando completava o tempo – e deixava o arquivo em *loop* durante o pomodoro. Em alguns dias, eu usava um metrônomo, gerado por um software simples (NCH Tempo Perfect), em conjunto com o temporizador (*timer*).

Em alguns dias, eu estudava um pouco de mão direita ou esquerda (e também o repertório) tocando sobre *loops* rítmicos com bases de instrumentos de percussão ou bateria (que eu mesmo gerei, ou comprei de métodos e *samples*) – e às vezes em vez de fazer algo de *técnica pura*, eu estudava durante este primeiro pomodoro alguma *levada* ou trecho de uma música que trabalhava essas questões técnicas, como em alguns dias em que eu estava praticando a música Ponteio (Edu Lobo/Capinam). Inclusive, durante estes dias de prática desta música comecei a montar um arranjo para violão para ela, e foi uma das coisas que fui compartilhando nas minhas redes sociais mostrando como eu estava estudando, com alguns vídeos<sup>211</sup>. Ao estudar com *loops*, para mudar o andamento dos arquivos e estudar lento, eu colocava o arquivo do *loop* no software Transcribe – em que também é possível ajustar a afinação (o que permitiu, por exemplo transcrever a *levada* do Ponteio, que foi gravado aparentemente não com a afinação padrão de Lá = 440 Hertz).

Eu sentia que este método de prática ficava bem dinâmico, e a cada momento eu estava fazendo algo diferente, mas com uma ideia geral, de trabalhar um pouco de mão direita e um pouco da mão esquerda. Após este tempo inicial de um *pomodoro*, eu passava a estudar o repertório e outras questões de improvisação, escalas, e outros tópicos – e me sentia com um preparo mais firme para tocar as peças. Pratiquei também estudos mais ligados à técnica

---

<sup>210</sup> : Essa maneira de pensar o estudo da técnica eu experimentei e acabei gostando após assistir um vídeo em que o violonista David Russel comenta este aspecto - começar o estudo com um pouco de mão direita e esquerda, e depois passar para o repertório. Ele também comenta que solidificar a técnica é algo que leva tempo para ocorrer – por isso a importância do estudo diário e contínuo.

<sup>211</sup> Publiquei alguns dos vídeos de prática da música Ponteio (Edu Lobo/Capinam), e podem acessados pelos links a seguir: <https://youtu.be/EgPRXOLgcyM> ; <https://youtu.be/PbdLR3PEVIE> .

tradicional de violão de violão clássico, advindos de diferentes métodos e partituras isoladas. Um livro que usei como referência e pratiquei alguns estudos, citados em anotações de registro ao longo da tese, foi o *The 100 Most Essential Etudes for Classical Guitar* (WEIJIE, 2012), que contém peças de diferentes níveis de dificuldade e técnicas empregadas, de violonistas como Fernando Sor, Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado, dentre outros.

### Técnica Violão, Iznola e outros (Tópicos)

- Pumping Nylon (variar com Iznola)
- Carlevaro, 12 variações M.D.
- Carlevaro com palheta e dedos (usando dedo mindinho)
- Estudo 1 Villa
- est. 48 (arpeggios Aguado, livro 100 estudos)

21, 29 - right hand warming up

- M.D. - com cordas soltas, c/ e sem apoio; fazer flexor e extensor  
ma (principalmente)
- pi, im, ia -
- pim, pia

30 - left hand warming up

(exercício M.E. Assad, livro Tennant p.21)

32-35 L.H. slurs one string

- 1434 2434;
- 4342 4341
- 1242 1343
- 4212 4313

42-45 left hand slurs one one string (misturado)

- 1423; 1324; 1234; 121314

Ligados Rafael ao longo do braço

meus dedos fortes são 1 e 3, concentrar em

14 / 41

24 / 42

23 / 32

34 / 43

praticar escalas e padrões com (tocando

1<sup>^</sup>24 / 42<sup>^</sup>1

1<sup>^</sup>34 / 43<sup>^</sup>1

**Figura 54:** Lista de exercícios de técnica para mão direita e esquerda, advindos ou adaptados livremente de exercícios de diversos métodos de técnica instrumental (mencionados no texto). Anotação extraída de nota pessoal do software *TickTick*, no qual eu mantinha um registro de estudos.


Uma lista com alguns dos exercícios que eu praticava regularmente estão na Figura 54 acima, que possui referências a exercícios extraídos de fontes diversas, como de Ricardo Iznaola (1997), Heitor Villa-Lobos (Estudo n. 1), Scott Tennant (2016), Gustavo Assis-Brasil (2007), Jiang Weijie (2012) e alguns que eu adaptei e elaborei (a anotação completa contém mais exercícios que não aparecem na figura).

Alguns dos exercícios que eu praticava regularmente eram, portanto:

- (MD) “dedos repetidos” usando os músculos flexor e extensor dos dedos, concentrando na emissão e precisão de som.

- (MD) exercícios de combinações de arpejos baseados nos exercícios do violonista Abel Carlevaro, misturados com ritmos diversos. A cada dia que eu fazia esse exercício eu procurava estudar com uma variação diferente, por exemplo ao usar uma das 12 combinações possíveis, mostrados na Figura 55 a seguir, ou variando a figura rítmica do polegar (e também dos demais dedos). A variação rítmica poderia ocorrer por exemplo empregando célula rítmica do baião no polegar, ou empregando acentuações em diferentes notas dos arpejos – acentuando a cada 2, 3, 4, 5 notas, e diversas variações.

1. a m i m "Ebdim"  
p a m i m a m i m ....



1. a m i m	5. m a m i	9. i m a m
2. a i m i	6. m i m a	10. i a m a
3. a m a i	7. m a i a	11. i m i a
4. a i a m	8. m i a i	12. i a i m

Figura 55: Exercícios de técnica para mão direita, adaptados livremente dos exercícios do violonista Abel Carlevaro.

- (MD) exercícios de combinações de dois dedos, como im<sup>212</sup>, ia, pi. Estes exercícios tem o objetivo, a meu ver, em ajudar na preparação técnica para execução de passagens musicais por exemplo com predominância de notas simples (*single notes*) e trechos escalares. Enquanto

<sup>212</sup> Legenda de indicação de dedos da mão direita e esquerda: Mão Direita: P = Polegar; i = indicador, m = médio, a = anelar, c = mínimo; Mão esquerda: 1 2 3 4, dedos respectivos da mão esquerda, sendo que o polegar apoia o braço.



que exercícios com mais ligados a arpejos auxiliam na preparação da mão direita para trechos homofônicos e polifônicos com textura mais elaborada.

### Variações do polegar

Figura 56: Exercícios de técnica para mão direita, adaptados livremente dos exercícios do violonista Abel Carlevaro.

Exercícios de mão esquerda:

- (ME) exercícios de ligados, combinações de dois dedos
- (ME) Exercícios de ligados usando principalmente digitação  $1^{\wedge}24 / 42^{\wedge}1$ ; e  $1^{\wedge}34 / 43^{\wedge}1$ . O símbolo  $\wedge$  significa uma nota ligada. Assim, em uma digitação  $1^{\wedge}24$ , por exemplo, eu toco a primeira nota com a mão direita, ligo a segunda nota usando o dedo 2, e toco novamente a nota com o dedo 4. Como consta na anotação de estudos da Figura 54, ao praticar as diferentes combinações de ligados da mão esquerda, fui percebendo algumas formas de ligados que eu tenho naturalmente mais facilidade de executar (e acredito que isso tenha ligações fisiológicas e sejam em certa medida generalizáveis para demais violonistas) – por exemplo como se vê na anotação que “meus dedos fortes são 1 e 3”.

Assim, ao longo do processo de estudos diários fui vendo que se eu queria trabalhar nas minhas dificuldades técnicas em ligados, eu deveria praticar mais ligados usando o dedo 4, principalmente. E se eu queria desenvolver uma habilidade como tocar um trecho escalar rápido, seria interessante valorizar as digitações  $1^{\wedge}24 / 42^{\wedge}1$ ; e  $1^{\wedge}34 / 43^{\wedge}1$ , pois são as que tenho mais facilidade. Foi através desta percepção, por exemplo, que após um bom tempo

tentando encontrar uma digitação para tocar a escala de tons inteiros em *fusas* da música Jorge do Fusa (Garoto), que eu vinha estudando, encontrei uma boa digitação, que eu me sentia confortável e seguro para tocar o trecho.

Essa percepção pessoal da minha facilidade com os ligados acima só me ocorreu após anos de estudos dos exercícios de ligados, por volta do início do ano de 2020. É interessante perceber que quando comecei a praticar ligados na mão esquerda sistematicamente (todas as combinações possíveis) – eu ficava tentando igualar ou aproximar a habilidade que eu tinha em todos os dedos. Aos poucos fui deixando essa procura de lado, aceitando o fato de que os dedos tem naturalmente características diferentes – é importante ter um bom controle e técnica sobre todos, mas não tentar negar este fato. Aos poucos passei a adotar a concepção que seria mais interessante usar o entendimento dessa característica de cada dedo e das facilidades de determinadas digitações com *inteligência* - na produção dos solos e improvisos, nas escolhas e práticas de digitações *eficientes*.

- (ME) exercícios de pestana e posição / resistência dos dedos.

### **Prática para executar trechos específicos, ou que apresentam dificuldade técnica**

Além dos estudos de técnica geral comentados acima, outras formas de estudo foram usadas no aprendizado e preparação das performances relacionadas à tese. Como se pode observar em alguns vídeos registrados da prática, por exemplo nos vídeos de 09/04/2019 e 11/07/2019, dentro da pasta *Tema pro Guto* (disponíveis na pasta Apêndice da tese), é possível observar algumas das técnicas de estudo e auto reflexão que eu empreguei em minha prática diária, o que revela uma atitude sistemática e metodológica no estudo musical:

- 1) Estabelecer um objetivo (tocar o trecho com som que me agrada, neste caso do vídeo de 09/04/2019, um som articulado, com pontos com uso de ligado); Estabelecimento de meta concreta: andamento do trecho em 120 *bpm*, em semicolcheias;
- 2) Identificar quais os problemas técnicos, ou dificuldades inerentes à mecânica, execução;
- 3) Tentar encontrar diferentes possibilidades de soluções, cada uma com seus pontos positivos e negativos, e escolher uma solução como a mais adequada;
- 4) Entender os movimentos para a solução. Praticar lentamente visualizando os movimentos;

- 5) Repetir lentamente para aos poucos incorporar os movimentos de forma automatizada;
- 6) Fazer algumas repetições em andamentos lentos, e aos poucos ir aumentando o andamento (geralmente incrementos em torno de 5 bpm) até chegar no andamento desejado;
- 7) Uso de metrônomo e *loops* de seção rítmica para auxiliar no caráter e marcação do tempo.

#### 4.2.3 Estudos de improvisação, transcrições, recursos auxiliares (softwares, *play alongs*)

Por alguns ciclos de estudos eu me dediquei ao estudo de habilidades de improvisação – praticar escalas, fraseados, formas de acompanhamentos. Também realizei transcrições e prática de improvisos e trechos de solos de outros discos, sabendo que isso é uma prática que leva ao aprendizado de vocabulário musical (GONÇALVES, 2017). Além dos improvisos analisados no capítulo 3 desta Tese, algumas pastas do Apêndice mostram estes estudos, alguns escritos em partitura, outros também com vídeos mostrando a prática de performance, como como o material mostrado na pasta “Estudos e transcrições Rafael”. Alguns vídeos de práticas foram publicados online, e o link para alguns destes vídeos estão abaixo na nota de rodapé, para a utilidade do leitor<sup>213</sup>.

Um exemplo de gravação de prática de estudos é a de improvisação de alguns *chorus* no standard *Anthropology* (Charlie Parker) no formato solo, sem acompanhamento de *backing tracks*, que fiz em 29/12/2019, disponível no Apêndice e no link abaixo<sup>214</sup>. Após esta gravação do *Anthropology* e a escutar alguns dias depois, fiz a seguinte anotação de estudo, que relaciona o que eu toquei com algumas técnicas de arranjo de artistas que eu vinha escutando:

“Interessante que naturalmente eu fiz algumas variações que muitos intérpretes que ouvi fazem (como a Mimi Fox que gravou temas do Parker e Jimmy Bruno), como alternância entre *chorus* de fraseado e *comping*, variando texturas; isso de maneira improvisada, sem planejar muito; me parece que o timing do fraseado está melhor do que em gravações anteriores, o que mostra uma evolução (pegar alguma gravação anterior para comparar?)”

<sup>213</sup> Transcrição e prática do improviso do *standard Lady Bird* (Tadd Dameron): <https://youtu.be/x6onoYiL2Yc>;

<sup>214</sup> Improvisação sobre *Anthropology* (Charlie Parker): <https://youtu.be/Ly18ZdUx6uk>.

Outra forma de praticar o vocabulário de improvisação foi com a prática musical sobre *backing tracks* (faixas musicais geralmente com instrumentos de seção rítmica, com bateria, contrabaixo e piano) sem um instrumento melódico – Usei *backing tracks* de diferentes métodos e fontes, como os de Jamey Aebersold (diversos volumes) (2000), Hal Crook (2015) e um compilado de músicas do songbook *Real Book of Jazz* da editora Hal Leonard (2012).

Alguns dos outros recursos usados no auxílio de prática instrumental foram os softwares e recursos tecnológicos a seguir. Estes recursos foram usados também em outras áreas relacionadas à pesquisa.

-TickTick: gerenciamento de tempo através de técnica pomodoro, comentada em mais detalhes em outros subtópicos, anotações gerais de estudo, prática e reflexões;

-Uso de pedais de guitarra para simulação de efeitos, e especialmente a prática sobre *loops* de progressões harmônicas com os pedais TC Electronics Ditto x4 e Line 6 HX Stomp.

-Uso de softwares DAW (*digital audio workstation*) Studio One e Ableton Live, principalmente para gravações e experimentações de timbres, arranjos, e em alguns momentos para práticas em diferentes andamentos, tonalidades, e também para a prática sobre *loops*.

-Softwares de reprodução de *media* Windows Media Player e Transcribe.

Com o Windows Media Player, criei uma série de *playlists* com diferentes materiais musicais que eu frequentemente praticava tocando – por exemplo uma playlist chamada “Técnica + Aquecimento”, que continha arquivos diversos como o *timer* (sob o qual eu executava um exercício dos mostrados anteriormente), alguns arquivos de *play alongs* dos materiais comentados, que passam por todas as tonalidades e outras faixas selecionadas que trabalhavam técnica de violão ou guitarra.

O software Transcribe! se mostrou muito útil na realização das transcrições; com ele foi possível importar faixas de áudio e vídeo e ouvir diversas vezes trechos em *loop*, reduzindo ou andamento, fazendo marcações de seções e detalhes nas faixas<sup>215</sup>. Assim, eu importava as faixas que queria aprender a tocar ou transcrever, e foi muito mais fácil através desta escuta saber qual

---

<sup>215</sup> Uma das formas pelas quais aprendi a utilizar o software *Transcribe!* foi experimentando livremente, e um material que foi útil para conhecer os atalhos do programa foi um tutorial elaborado pela guitarrista Jeniffer Batten (2015), acessado diversas vezes ao longo da pesquisa, disponível no link: <https://youtu.be/6lGIyiDwj2s>.

harmonia tinha sido tocada, qual a melodia do solo ou improviso. Também usei o recurso para análise musical, para uma escuta atenta de algumas peças, por exemplo quando eu estava escutando a peça Prelúdio Op . 28 n. 14 de Chopin ao fazer a revisão bibliográfica de um artigo específico que aplica a teoria da narratividade musical (FERNANDES; BRAMBILLA; IAZZETTA, 2017).

-Outros softwares/aplicativos de celular Android utilizados: *Sibelius* (edição de partituras) NCH Tempo Perfect (metrônomo), *Band in a box* (geração de *play alongs* para prática), *Guitar Speed Trainer* (software antigo com pequenos exercícios de técnica de guitarra), *DaVinci Resolve 16 e 17* (edição de vídeos), *Evernote* (anotações e organização de estudo), *Mendeley* (gerenciamento de biblioteca de artigos e materiais acadêmicos).

O uso de todos estes recursos e outros comentados ao longo da tese me possibilitaram estudar profundamente os materiais, experimentar ideias, e manter uma rotina de estudo organizada nos ciclos de estudos e performances ao longo da pesquisa.

#### **4.2.4 Arpejos com ligados e saltos de cordas derivados de fraseado do Jonathan Kreisberg aplicados à harmonia de *Ryland*, de Julian Lage**

Na transcrição do improviso de *My Favorite Things*, vimos no final do improviso, tanto nas versões do CD ONE (KREISBERG, 2013a) e ao vivo (KREISBERG, 2013b), denominadas performance A e B, respectivamente, na análise anterior, que o intérprete usa um modelo de arpejos, que tem em sua configuração peculiar o uso de salto de cordas e ligados em lugares específicos do fraseado. Pelo o que entendi, a cada mudança de acorde Kreisberg faz pequenas adaptações no modelo, para que encaixe no esquema de digitação e uso de ligados – a depender se a nota mais aguda do arpejo é a terça ou quinta do acorde, por exemplo (ver Figura 57 a seguir). Outra maneira de olhar para as diferentes variações do Modelo 1 (representados pelas diferentes cores nas notas, na figura a seguir) é que cada uma delas possui um baixo diferente, como nota de referência. Assim o arpejo sobre a harmonia Amaj7 na verdade tem o seu “baixo” na nota C# - o que na verdade não é um baixo de fato, pois a nota C# está inserida no contexto melódico do arpejo. Estes modelos de arpejo são tocados pelo intérprete em regiões de alta densidade ou intensidade musical, como argumentei. Denominei este modelo de Modelo 1 de Kreisberg, ao longo da discussão.

105 B2 Emaj7

109 Amaj7

113 Am7 D7 G6 C(add9)/E

obs: harmonia subentendida fim do solo em [3:01], volta ao interlúdio

**Figura 57: Modelo 1 de arpejos, de Kreisberg - arpejos com ligados e saltos de cordas, extraído das interpretações A e B de *My Favorite Things* de Jonathan Kreisberg.**

A partir deste modelo de arpejos, fiz algumas adaptações do mesmo para que ele pudesse ser aplicado a diversas situações musicais, a serem aplicadas na minha prática musical. Ao longo da pesquisa, vi que ao adaptar um modelo para outros compassos e pulsos, muitas vezes é necessário adicionar ou retirar notas do modelo original, para que o mesmo se encaixe em uma estrutura repetitiva e coerente com as mudanças harmônicas dentro do novo compasso. É o que teve que ocorrer ao adaptar este modelo de arpejos para o compasso 4/4 da música *Tema pro Guto*, comentada em mais detalhes em outra subseção.

Para adaptar este modelo para a progressão harmônica de *Ryland* (Julian Lage), uma das músicas que transcrevi e estudei ao longo da pesquisa, foi necessário apenas aplicar o modelo de digitação (ligados, saltos de cordas, palhetadas) para cada acorde da progressão. O modelo original possui notas consecutivas tocadas em tercinas de colcheias em um compasso 3/4. Cada ciclo do arpejo consiste em quatro tempos (um compasso mais um tempo), sendo 12 notas a cada ciclo (ver exemplo c. 107-108 da Figura 57 anterior, notas em azul). Ao aplicarmos este mesmo modelo no primeiro acorde da progressão de *Ryland* (a seguir), vemos que é possível manter o mesmo modelo, pois o compasso de 12/8 tem 24 semicolcheias. Sendo assim, um ciclo do arpejo (modelo original, com 12 notas) corresponde a meio compasso da progressão de *Ryland*.

modelo 1 - começando na 5 do acorde em todos os acordes abaixo;

The figure displays four examples of Model 1 arpeggios, each consisting of a standard musical staff and a guitar tablature staff. The tablature staffs are labeled 'T', 'A', and 'B' for the treble, middle, and bass strings respectively.

- Example 1:** Labeled 'E<sup>maj7</sup>'. The musical staff shows a sequence of notes starting on the fifth of the chord. The tablature shows fret numbers: 7, 4, 5, 4, 6, 4, 4, 6, 7, 4, 5, 4, 6, 4, 4, 6, 7.
- Example 2:** Labeled 'C<sup>#m7</sup>'. The musical staff shows a sequence of notes starting on the fifth of the chord. The tablature shows fret numbers: 4, 0, 2, 0, 2, 1, 1, 2, 0, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 2, 1, 1, 2, 0, 2, 0.
- Example 3:** Labeled 'A<sup>maj7</sup>'. The musical staff shows a sequence of notes starting on the fifth of the chord. The tablature shows fret numbers: 12, 9, 10, 9, 11, 9, 11, 9, 10, 9, 12, 9, 10, 9, 11, 9, 11, 9, 10, 9.
- Example 4:** Labeled 'F<sup>#7</sup>'. The musical staff shows a sequence of notes starting on the fifth of the chord. The tablature shows fret numbers: 9, 6, 7, 5, 8, 6, 6, 8, 5, 7, 6, 9, 6, 7, 5, 8, 6, 6, 8, 5, 7, 6.

Figura 58: Modelo 1 de arpejos derivado dos solos de J. Kreisberg em *My Favorite Things* aplicado à progressão harmônica de *Ryland* (Julian Lage); aplicação do modelo começando com a nota mais aguda sempre na quinta do acorde.

Ao tocar este exemplo acima na guitarra ou violão, vemos que entre um arpejo e outro acabamos tendo muitos saltos, e a conexão entre os arpejos leva a uma sonoridade muito paralela das vozes. Ao obedecer ao Modelo 1 rigorosamente para cada acorde (como na figura anterior), os saltos entre um arpejo e outro na guitarra representam uma dificuldade técnica, especialmente em andamentos rápidos (pela mudança de posição da mão esquerda) e levam a

este paralelismo. Observemos o salto necessário da mudança do acorde de C#m7 para Amaj7, de intervalo de sexta maior (6M) da nota G#, quinta do C#m7 para a nota E, quinta do acorde Amaj7. Se o arpejo de C#m7 fosse tocado na XII posição, o intervalo poderia ser de terça da nota G# (traste XVI) até a nota E (traste XII) do acorde de A maior. Em *My Favorite Things*, a dificuldade na mudança de posição é reduzida, pois a progressão harmônica do trecho dos arpejos possui alguns intervalos curtos (segundas de Emaj7 para F#m7, e de Cmaj7 para Bm7 e Am7).

Desta forma, fiz uma adaptação do Modelo 1 de arpejos e criei alguns outros modelos baseados no Modelo 1, com a mesma lógica de uso de ligados e saltos de cordas, mas começando na nona do acorde em alguns trechos, e incluindo outras notas disponíveis nas escalas de cada acorde, e na maioria das vezes não fazendo o salto até a corda Mi grave. Quando não se faz o salto para a corda Mi grave, percebi que a digitação fica mais ergonômica para tocar fraseados rápidos, talvez por evitar o uso do dedo 4 da mão esquerda para tocar a nota grave.



modelo 1 - começando na 5 do acorde, com salto de cordas menor

1  $E^{maj7}$

2  $C\#m7$  - adaptação do modelo - começando na 9 do acorde;

3  $A^{maj7}$

4  $F\#7$

Figura 59: Adaptação do Modelo 1 de arpejos derivado dos solos de J. Kreisberg em *My Favorite Things* aplicado à progressão harmônica de *Ryland* (Julian Lage); aplicação do modelo começando com a nota mais aguda ora na quinta do acorde e ora na nona do acorde.

No Apêndice desta tese há um vídeo<sup>216</sup> em que eu estava praticando lentamente este modelo de arpejos acima, a gravação realizada em 19/03/2019. Como podemos observar, ao adotar um modelo começando na nona do acorde, a conexão entre as notas mais agudas de cada modelo de acorde e o *shape* dos mesmos fica muito mais próximo – havendo uma distância de terça maior das notas do primeiro arpejo ao segundo (nota B para D# nos acordes  $E^{maj7}$  para

<sup>216</sup> O vídeo também pode ser acessado pelo link: <https://youtu.be/3Z-R7vtryw>

C#m9), e uma distância de segunda menor entre o segundo e terceiro acorde da progressão (nota D# para E dos acordes C#m9 para Amaj7).

Além de haver uma melhor condução de vozes (*voice leading*) entre os acordes, como mostrado, percebi que para minha técnica (e possivelmente para a técnica em geral) estes modelos são ergonomicamente mais eficientes. Comecei a usar esses modelos como base para aplicar em diversas músicas e minha maneira de improvisar. Aos poucos fui procurando sistematizar estes modelos de arpejos empregando ligados e saltos de cordas, para que pudessem ser aplicados em diferentes progressões harmônicas. Em um ciclo de prática próximo à apresentação artística relatada no item Apresentação online pela Série Na carreira, da Bituca (2020), no item 4.4.3, usei estes e outros modelos de arpejos sobre a progressão harmônica da música *Xô Frevo*, como recurso de vocabulário para improvisação.

#### 4.2.5 Tríades abertas transcritas em trechos de Julian Lage, elaboração de estudos e aplicação na música *Tema pro Guto*

Estudei de maneira mais próxima o trabalho do guitarrista americano Julian Lage durante esta pesquisa. Em particular, um dos elementos que ele emprega em sua maneira de tocar é o uso de tríades abertas. O emprego deste elemento pode ser visto em alguns de seus improvisos e de maneira bem clara no seu *Estudo n. 1*. A partitura completa do *Estudo n. 1* de Julian Lage, em uma transcrição realizada por autor desconhecido, encontra-se na pasta Anexos desta tese. Uma performance do *Estudo* feita pelo próprio Julian Lage pode ser ouvida no link disponível abaixo na nota de rodapé<sup>217</sup>. Na descrição do vídeo, Lage mostra qual é o seu objetivo ao compor estes estudos – explorar elementos técnicos e novas abordagens no instrumento, e servir de incentivo para outros músicos desenvolverem algo a partir deste material:

Esta é a primeira parte do meu videoblog sobre Estudos para guitarra. Meu objetivo é escrever uma série de 13 Estudos que servem como estudos de composição e técnica, destacando novas abordagens e conceitos que estou explorando atualmente. Tenho esperança que essas peças ofereçam *insights* sobre minha curiosidade sobre o funcionamento da guitarra, bem como forneçam material para outros músicos usarem como plataforma de lançamento para promoverem seu próprio desenvolvimento no instrumento. Espero que você goste! Obrigado por ouvir, julian (LAGE, 2010<sup>218</sup>)

Como podemos ver, o Estudo n. 1 aplica de maneira bem direta conceito das tríades abertas, e os primeiros compassos com uma digitação que acredito que seja eficiente estão mostrados na Figura 60, a seguir. As cifras marcadas em azul representam uma possível intenção de tríade, mas essas tríades não estão completas por faltar uma nota no grupo que comporia o acorde completo.

<sup>217</sup> Vídeo acessado em diversas ocasiões ao longo da pesquisa, nos anos de 2018 a 2021, disponível no link: <https://youtu.be/SdedBrenPsk>

<sup>218</sup> This is the first installment of my guitar etude video blog. My goal is to write a series of 13 etudes that serve as compositional and technical studies, highlighting new approaches and concepts I am currently exploring. It is my hope, that these pieces will offer insight into my curiosity about the inner workings of the guitar as well as provide material for other players to use as a launch pad for furthering their own development on the instrument. I hope you enjoy! Thank you for listening, julian

Figura 60: Primeiros compassos do Estudo n. 1 de Julian Lage. Uso de tríades abertas.

Pratiquei este Estudo afim de desenvolver a técnica de diversas maneiras, tocando com os dedos da mão direita (Pmia) na técnica tradicional do violão, com palheta, e também com técnica híbrida mostrada anteriormente. Cada uma dessas abordagens a meu ver apresentaram dificuldades ou facilidades técnicas e sonoridades diferentes. Ao longo deste Estudo, vemos que Lage emprega o conceito para diversos acordes, em diferentes registros do instrumento.

Uma das transcrições que realizei que usa este recurso é o do solo de Julian Lage sob a música *Freight Train* em uma performance solo em um local chamado BB King. O vídeo foi assistido no YouTube em diversas ocasiões, com datas de acesso em 2018 e 2019, mas aparentemente não está mais disponível online, mas o salvei à época e coloquei nos Anexos desta tese – o título do vídeo era “Freight Train (Live @ B.B. King Blues Club 3.10.12) - Julian Lage”<sup>219</sup>. Neste improviso que transcrevi, é possível ver que Lage usa o conceito das tríades abertas em um movimento do improviso em que leva o discurso de uma região grave para a aguda do instrumento:

Figura 61: Trecho em [02:55] do improviso de Julian Lage na música *Freight Train*, em que o músico usa tríades abertas sobre diferentes acordes, explorando o registro do instrumento da região grave à aguda.

Transcrevi também alguns trechos de um *masterclass* ministrado pelo Julian Lage (2013<sup>220</sup>), em que ele aplica este conceito de maneira improvisada, ao longo de toda a extensão

<sup>219</sup> Uma gravação de Lage tocando esta música no seu CD Gladwell (2011), com improviso diferente do transcrito e comentado neste texto, pode ser ouvida no link a seguir: <https://youtu.be/xOcV44IV-aU>

<sup>220</sup> A transcrição foi realizada a partir do áudio de uma pessoa que estava presente no *masterclass* e a divulgou no YouTube. A gravação pode ser ouvida no link a seguir: <https://youtu.be/sJPiCEmX7sw>

do instrumento. Em um determinado trecho de sua fala, ele mostra como pensa neste conceito para ampliar suas possibilidades de improvisação sobre a progressão do tipo II V I (graus de análise harmônica), que é uma progressão harmônica muito comum no jazz.

As coisas que eu estou tentando fazer tendem a ser mais gestuais. Desde cedo eu fui buscando encontrar outras maneiras de honrar o II V I, mas também ter a liberdade de ir para cima se eu quisesse, ou descer, ou fazer um salto (...) Então, uma coisa muito prática a se fazer é olhar pra isso como tríades abertas, sabe, assim:” (LAGE, 2013<sup>221</sup>, em [12:40]).

Em seguida, o músico toca o exemplo transcrito abaixo:



Figura 62: Trecho transcrito de *masterclass* ministrado por Julian Lage (2013, em [12:40]). O músico demonstra como aplica o conceito de tríades abertas para tocar de maneira mais gestual sobre a progressão II V I.

Assim, ao estudar estes materiais, também comecei a explorar este conceito e pensar em como eu poderia incorporar as tríades abertas minha maneira de tocar. Elaborei algumas anotações de estudo, tentando sistematizar fórmulas de digitação e de fraseado para que eu pudesse usar o conceito sobre qualquer progressão harmônica. Os estudos estão no Apêndice da Tese. O trecho a seguir, por exemplo, mostra uma realização de progressão harmônica que caminha em quartas diatônicas na tonalidade de Lá menor (ou Dó maior), em que tentei a cada acorde fazer o menor movimento possível de vozes entre os *voicings* dos mesmos, a fim de garantir uma boa conexão entre eles – e ainda assim acrescentar um movimento melódico na nota superior. A ideia deste exemplo é tentar incorporar o conceito das tríades abertas não apenas a uma textura de acompanhamento, mas também começar a imprimir caráter de melodia e planos sonoros diferentes, em que as notas mais graves podem ser sustentadas, por exemplo, enquanto as mais agudas caminham como uma melodia.

<sup>221</sup> The things that I’m trying to do tend to be more gestural. So early I set out to find other ways of honoring the II V I, but also having the freedom to go up if I wanted, of go down, or jump (...) So, a very practical thing is to look at it as open voice triads, you know, like:

Figura 63: Trecho de emprego de tríades abertas, com progressão que caminha em quartas diatônicas, e os acordes tem o menor movimento possível entre as vozes, e há uma voz "independente" na tríade, que caminha como uma melodia.

Em outros exemplos, explorei o conceito de tríades abertas encontrando digitações em que eu pudesse aplicar as tríades sobre qualquer categoria de acorde, principalmente me baseando nas tríades Maiores e Menores (e as demais poderiam surgir como derivadas destas). Assim, elaborei um exemplo em que eu imaginei um acorde de Lá menor e como realizá-lo da região mais grave à mais aguda da guitarra, usando tríades abertas. No exemplo abaixo, em vez de considerar a nota mais aguda como melodia, ou voz mais independente, considerei a nota mais grave como “melodia” que faz parte da tríade, conectando-a com notas melódicas (as notas de conexão em azul no exemplo a seguir), encontrando a seguinte solução, mostrado na Figura 64:

Figura 64: Exemplo de figuração usando tríades abertas usando a tríade de Lá menor, conectando as diferentes tríades com notas melódicas (em azul), explorando todo o registro do instrumento.

No exemplo anterior, mostrado na Figura 64, uma digitação possível foi colocada na tablatura, e os acordes destacados no terceiro e quinto compasso estão sugeridos com digitações diferentes, tocados em grupos de cordas diferentes – e isso foi uma das coisas que explorei ao praticar o conceito, ter a flexibilidade para tocar estas ideias em diferentes posições e grupos de cordas. Como pode ser visto no arquivo completo disponibilizado no Apêndice, realizei a figuração semelhante usando a tríade de Lá maior conectada com notas melódicas. Ao realizar estes exemplos (de Lá menor e Lá maior), a ideia é que os dois exemplos servem como base – os mesmos podem ser aplicados sobre várias categorias de acorde, como Maj7, m7 ou acordes dominantes – a própria tríade base, ou pensando em sua superposição sobre uma harmonia. Por exemplo, é possível tocar a figuração de Lá menor sobre uma harmonia Am7, ou a figuração de A menor sobre a harmonia Ab7alt (em que figuração vai evidenciar as várias notas alteradas do acorde/escala). Além disso, explorei também outros exemplos misturando notas melódicas e fragmentos escalares às tríades, em progressões comuns como I VI ii V, e misturando as tríades a uma realização de *walking bass* (trecho mostrado em um dos estudos na pasta Apêndice).

Estes exemplos comentados foram estudados em diferentes tonalidades, com e sem auxílio de *backing tracks*, usando vários elementos da metodologia exposta, na tentativa de incorporá-los ao meu vocabulário melódico. Além disso, apliquei diretamente o conceito das tríades abertas na composição do *Tema pro Guto* (a ser comentado em outro subtópico), e também na feitura do arranjo para violão solo para uma composição minha, chamada Esperança. Para este arranjo, empreguei elementos de uma textura de contraponto a duas vozes, e em alguns trechos usei o recurso de tríades abertas. A partitura completa do arranjo está na pasta apêndice, e um trecho é mostrado a seguir:





### 4.3 Composições, arranjos, estudos e gravações desenvolvidos ao longo da pesquisa

#### 4.3.1 *Tema pro Guto*

##### 1.1.1.17 Como surgiu a música, adaptação para versão solo

*Tema pro Guto* é uma das composições que desenvolvi ao longo da pesquisa. A partitura da peça e uma gravação da versão para guitarra solo (da tese) estão disponíveis no apêndice, e algumas performances em vídeo podem ser assistidas nos links abaixo<sup>222</sup> e apresentados no decorrer deste subtópico.

A ideia melódica inicial dessa peça surgiu através da maneira como geralmente componho, num misto entre cantarolar e tocar no instrumento, algumas vezes improvisando sobre uma base harmônica gravada em *loop* – surge uma melodia interessante e eu acabo gravando em áudio. A lembrança mais remota que tenho da melodia da parte A dessa peça é de uma vez ensaiando com um grupo teatral com o qual toquei quando eu estava residindo em Portugal, em 2016, e no ensaio fiquei improvisando alguma coisa, como um fundo musical para determinada cena que precisava de algo ao fundo. Me lembro que o pessoal no ensaio gostou do *groove* e do pedaço de melodia que eu estava tocando, e eu também gostei. Cheguei em casa e registrei uma gravação no celular da melodia.

Após voltar para o Brasil, gravei uma versão de demonstração da música, usando alguns recursos como *loops* e sobreposição de camadas – gravei usando violão de aço, sons percussivos gerados com o violão, e bandolim tocando a melodia. Os instrumentos foram gravados separadamente e sobrepostos em uma mixagem, resultando numa gravação que não é fruto de uma performance solo no sentido de ser simultânea, com todos os instrumentos tocados ao mesmo tempo. A partitura e a gravação feita em 03/08/2016 estão no apêndice desta tese e pode ser ouvida no link abaixo<sup>223</sup>.

Assim, ao começar a desenvolver essa pesquisa sobre como tocar em formato solo, comecei a tentar encontrar soluções e montar um arranjo para tocar essa música neste formato, e incluí-la no meu repertório. Uma das maneiras que eu sempre compunha não era pensando no

---

<sup>222</sup> Versão tocando com o grupo Quatro no Trio, em 13/04/2017: <https://youtu.be/hHzTCFUoD3c>; Versão da música do arranjo para guitarra solo, desenvolvido ao longo da pesquisa: <https://youtu.be/XLWSMVXj5fo>

<sup>223</sup> Link para a pasta online Apêndice, onde se encontra esse e vários materiais da tese: [https://drive.google.com/drive/folders/1b81pPwSk-SdnuBarZgJG16tNXbY\\_fmVl?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1b81pPwSk-SdnuBarZgJG16tNXbY_fmVl?usp=sharing)

idiomatismo solo do instrumento – mas sim em formato de melodia acompanhada. Nos meus trabalhos artísticos desenvolvidos até a entrada no doutorado eu havia me concentrado em elaborar arranjos para grupos com formação de seção rítmica e solistas, como no meu CD *Entre Amigos* (GONÇALVES, 2015).

Ao começar a desenvolver o arranjo, me deparei com algumas coisas que precisava desenvolver e adaptar: tocar a melodia e acompanhamento simultaneamente, fazer estes elementos soarem como dois planos sonoros distintos, como montar os acordes e movimentos de vozes da melhor maneira possível, qual técnica de mão direita usar – tocar com palheta ou dedos? O que elaborar e como tocar em uma seção de “improvisos” ou solos? Fui refletindo sobre todas essas questões, fazendo uma série de experimentações com pequenas gravações, usando *loops*, auxílio de metrônomo, estudando em andamento lento, pesquisando arranjos de outros guitarristas para ver como eles faziam em músicas semelhantes<sup>224</sup>.

Para mim, vejo que ao longo deste processo de gravações fui desenvolvendo algumas destas habilidades para tocar sozinho e sem nenhuma base pré-gravada, ou *loop* gravado no momento da performance. Após a gravação anterior de 2016, elaborei outro arranjo, com gravação registrada em 29/03/2017 (também disponível no apêndice e na figura/link a seguir), fui experimentando formas de tocar todos os elementos de arranjo com auxílio de um pedal de *loop* (pedal Ditto x4 da TC Electronics), que permite gravar duas seções de *loops* separadas. Neste arranjo, gravei um *loop* para o *groove* da seção A, e outro com os acordes de acompanhamento para a seção de improvisos. A seção B eu toquei sem o loop por trás, e acho que isso ajudou para dar um contraste para a seção B.

---

<sup>224</sup> Me lembro que uma das músicas que eu estava ouvindo na época era a música *233 Butler*, do guitarrista Julian Lage, em que o mesmo fez um processo parecido com o que eu estava fazendo – adaptou uma versão de uma peça que tinha gravado no álbum com seu grupo para a guitarra solo, ou vice-versa. As peças de Lage podem ser ouvidas nos links a seguir - <https://www.youtube.com/watch?v=yJYLfBMPuic> (versão solo); <https://music.youtube.com/watch?v=5vUp1V7g9Xs&feature=share> (versão com seu grupo, do CD *Gladwell*, de 2011), que possui uma proposta parecida – um *groove* em Mi menor, tonalidade idiomática para a guitarra, com uma melodia que soa em região mais aguda em relação ao acompanhamento.

Algumas das minhas gravações de experimentações e prática estão disponíveis na pasta Apêndice e podem ser ouvidas. Infelizmente, parece no decorrer do processo de registro (e backup por troca de computadores), a data de criação destes arquivos se perdeu (o sistema operacional colocou a data de todos os arquivos como sendo a mesma, o que não ocorreu de fato na criação dos mesmos). Ter a data dos arquivos originais mostraria cronologicamente com base no áudio como o processo de experimentação levou ao resultado do arranjo e solo final.



Figura 66: Gravação da música *Proguto*, feita em 29/03/2017, com uso de *loops* com o pedal Ditto X4 da TC Electronics, usando o recurso de gravar 2 *loops* separados. Link para o vídeo: [https://youtu.be/DM\\_eZBEsPyk](https://youtu.be/DM_eZBEsPyk)

Percebe-se nesta gravação (de 2017) que estou tocando a mão direita usando os dedos e não palheta. Isso a meu ver fez com que eu empregasse um certo tipo de fraseado no improviso que é típico da minha forma de tocar com as mãos, em que à época eu não possuía tanto controle e agilidade – o que gerou alguns momentos de imprecisão no fraseado. É possível perceber na gravação que fiz um improviso livre sobre a seção harmônica comentada, com um improviso sobre a seção A também, antes de voltar ao tema. No improviso é possível perceber alguns elementos de desenvolvimento de motivos, que eu já vinha pesquisando e explorando na minha maneira de tocar. Ao experimentar esta maneira de improvisação livre, fui percebendo que em algumas performances surgiam ideias interessantes, e em outras pouco interessantes – ou ideias boas, mas com erros de execução. Fui identificando estes elementos ao analisar as gravações ao longo dos meus estudos, e minha média de satisfação com o fato de improvisar livremente não estava boa. Após gravar esse arranjo, percebi que a performance ainda não estava com uma sonoridade e qualidade geral que me agradasse, portanto continuei investigando possibilidades de tocar sem os *loops* de acompanhamento.

#### 1.1.1.18 Mudança da parte B de *Tema pro Guto*

Ao compor e arranjar esta versão solo da peça modifiquei a melodia da parte B (em relação à versão anterior de 2016), acrescentando alguns elementos de maior interesse e

idiomatismo do violão e guitarra como: harmônicos (c. 21), ligados (c. 22), e arranjando a seção fazendo um contraste na *levada* ao tocar os baixos com notas mais longas (c. 21-24) e estabelecendo algo como se fossem convenções de uma seção rítmica. A intenção que procurei passar nesta seção de arranjo é como se acontecesse um trecho de “tempo desdobrado”, em que a melodia fica mais movimentada, ao mesmo tempo em que o acompanhamento a responde com alguns elementos musicais. Este trecho pode ser visto na Figura 67.

**B** posições: V XII V I V XII V I

21 Am<sup>7</sup> ③ 3 1 4 2 0 4 Fmaj7(#11) Am<sup>7</sup> Abmaj<sup>9</sup>

25 F#<sup>o7</sup> A<sup>o7</sup> C#m<sup>7</sup> D<sup>9</sup>

27 N.C. B<sup>7</sup> To Coda ⊕ na seg. vez p/ improvisos

Figura 67: Notação da parte B da música *Tema pro Guto*. Uso de técnica híbrida (*hybrid picking*), ligados, bordaduras, e necessidade de controle fino para execução e distinção dos planos sonoros.

### 1.1.1.19 O solo da música *Tema pro Guto* – criação de arco narrativo, elementos empregados e análise

Além destes elementos novos, elaborei uma seção de variação, com caráter improvisatório ou de solo – construído sobre uma progressão harmônica que possui uma relação indireta com o tema, e na qual eu também procurei dar essa sensação de “tempo desdobrado”, ou “criar um outro clima” para estabelecer um contraste com o tema. Como se pode ver na partitura, a progressão harmônica subjacente é constituída dos acordes (*vamp*):

| Em9 | % | G#m9 | % | Bm7(11) | % |

Cada repetição desta forma possui 6 compassos, em contraste com a divisão das formas do tema, em que a parte A consiste em 8 compassos, e a parte B consiste em 11 compassos. A seção do solo é composta por seis repetições da forma mostrada anteriormente (forma dos 6 compassos) mais dois compassos ao final em que a harmonia subentendida de Bm7(11) é estendida. O primeiro acorde do *vamp* acima está na mesma tonalidade da música, mas o segundo e terceiro trazem uma sonoridade diferente do que já tinha ocorrido no tema, dando talvez um caráter mais *modal* a esta seção e contribuindo para o contraste dela com o tema.

Uma maneira como imaginei *construir a história* deste improviso é de estabelecer este novo clima musical (*mood*), e da criação de um arco narrativo típico (como revisado na seção anterior da tese e também empregado por Kreisberg a meu ver), começando com poucas notas, caminhando para uma região de clímax e sua resolução, assim como dizem alguns relatos e ideias gerais relacionados ao *storytelling*.

Como se pode ouvir nas faixas encaminhadas no apêndice dessa tese, há várias gravações que mostram meu processo de experimentação e improvisação sobre essa progressão harmônica, tentando encontrar ideias interessantes para o solo. Como eu tinha esse objetivo em mente de construir o arco narrativo, e de utilizar um fraseado idiomático, acabei empregando no solo muitos elementos que eu estava estudando a partir das transcrições, como: cromatismos advindos da escala *bebop*, tríades abertas, modelos de arpejos e sua tentativa de sistematização para diferentes categorias de acordes. No momento de composição deste solo eu ainda não havia me aprofundado nos conceitos da teoria da narratividade musical de Byron Almén, mas sim da revisão de *storytelling* e arco narrativo.

No solo, estabeleci de forma geral uma separação entre melodia e acompanhamento – em geral as notas que considereei como acompanhamento estão notadas com haste para baixo, e as de “melodia” com haste para cima. Podemos direcionar a nossa escuta para diferenciar estes dois planos, e é o que proponho para podermos visualizar o arco narrativo criado, focando principalmente na atividade da melodia. O primeiro *chorus* apresenta poucas notas na melodia, é tocado em dinâmica mais baixa em relação ao tema, possui menos atividade em relação à parte B que precede o solo – ou seja, começa uma nova história:

Figura 68: Primeiro *chorus* do solo de *Tema pro Guto*. Início do solo com poucas notas, e divisão entre planos de melodia e acompanhamento. A transcrição completa do solo está disponível no Apêndice da tese.

O solo segue em geral mantendo a divisão melodia e acompanhamento, em alguns trechos fazendo frases com maior ou menor duração. Em alguns trechos, uma linha grave (seria uma linha de baixo, assume o caráter de melodia (c.52-53). A seguir em alguns momentos a performance e arranjo não evidenciam muito os dois planos de melodia e acompanhamento. Por exemplo, nos compassos 55-56, elaborei alguns compassos utilizando a tríade de Bm (Si menor) em posição aberta, numa região do solo em que levo o discurso musical da região grave (nota Ré 3 na partitura, mas que soa como Ré 2, pela transposição de oitava do violão/guitarra) para a região aguda, para uma frase que se inicia com a nota Fá# 5 (ver figura a seguir). Ao analisar a construção do arco e propor esta escuta analítica, estou considerando essas regiões de tríades abertas como ambíguas, mas que todas as notas podem ser consideradas como melódicas. Podemos direcionar nossa escuta também de outras formas, considerando quaisquer grupos de notas como as de maior destaque ou melódicas – isso depende de quem ouve, e intenções diferentes podem ser evidenciadas a cada performance.

Figura 69: Compassos 55-56 do solo de *Tema pro Guto*, versão para guitarra solo, a mais recente. Uso de tríades abertas.

Como mostrei em um subtópico anterior, este tipo de fraseado com tríades abertas é um recurso bastante usado pelo guitarrista americano Julian Lage, e que estudei para incorporar ao meu vocabulário musical improvisado, e apliquei neste solo.

No quarto *chorus* o solo continua com alguma divisão entre planos de melodia e acompanhamento (c.57-59), aos poucos a melodia ganhando destaque e tocando quantidade de notas cada vez maior (c. 59-62) conduzindo à região do clímax do arco narrativo. O clímax é construído no quinto *chorus* do solo, em que atuam em conjunto alguns fatores para sua caracterização, como:

-uma grande quantidade de notas (a maior de todo o solo, 86 notas melódicas no *chorus*, ver tabelas a seguir),

-grande variação de registro (notas agudas ao grave), como exemplo do arpejo de G#m7 do c. 65-66, com extensão de quase três oitavas – duas oitavas e uma sétima menor, das notas Fá #; e também do arpejo de Bm7(11), no c. 67.

Entretanto, alguns fatores fazem com que este *chorus* de número 5 perca intensidade musical, como a textura que fica menos densa (há apenas um baixo que fica soando nas primeiras notas do arpejo de Em9, nos c. 63-64, como observamos na Figura 70.

4 5 ch Tema pro Guto (cont.)  
Em<sup>9</sup>

63

65 G#m<sup>9</sup> /

67 Bm<sup>11</sup> /

Figura 70: Quinto *chorus* do solo de *Tema pro Guto*. Estabelecimento da região de clímax por combinação de fatores como alta quantidade de notas, emprego de registro extenso.

Me lembro quando estava escrevendo esta seção do clímax optei por acrescentar alguns trechos de “repouso” ou de variação rítmica ao longo do fraseado com muitas notas, como acontece no compasso 66, em que pequenas variações rítmicas e pausas potencialmente retiram o caráter eminentemente repetitivo de se ouvir semicolcheias ininterruptas, a nota longa e ligada no c. 67, e a nota longa Si 4, no c. 68, que adicionam variedade ao discurso quase ininterrupto das semicolcheias. Todos estes elementos foram pensados em conjunto na composição do solo, acrescentando-se ainda a questão da tocabilidade das ideias no instrumento – talvez o motivo impulsionador mais forte do tipo de fraseado.

Após essa seção do clímax, o sexto *chorus* traz o relaxamento, empregando elementos contrastantes com o *chorus* anterior, como menor quantidade de notas, textura mais rica, volta da divisão dos planos de melodia e acompanhamento (c. 69-71), uso de tríades abertas e *ritardando* ao final do solo, conduzindo a uma nota aguda e uma pausa antes de voltar ao tema. Neste final do solo, nos c. 73-77, empreguei o recurso de tríades abertas semelhante à maneira do meio do solo, em que o fraseado novamente vai do grave ao agudo, misturando as notas da tríade conectadas por notas da escala do acorde.

Figura 71: Sexto *chorus* e final do solo de *Tema pro Guto*. Relaxamento após região de clímax; volta de melodia e acompanhamento, menor quantidade de notas, uso de tríades abertas e *ritardando* que conduz à fermata.

Ao compor este solo tentei explorar principalmente o elemento quantidade de notas e sua variação na criação do arco narrativo, que mostrei através dos trechos acima. Elaborei



algumas tabelas e gráficos que ajudam a visualizar a evolução deste parâmetro de quantidade de notas ao longo do solo:

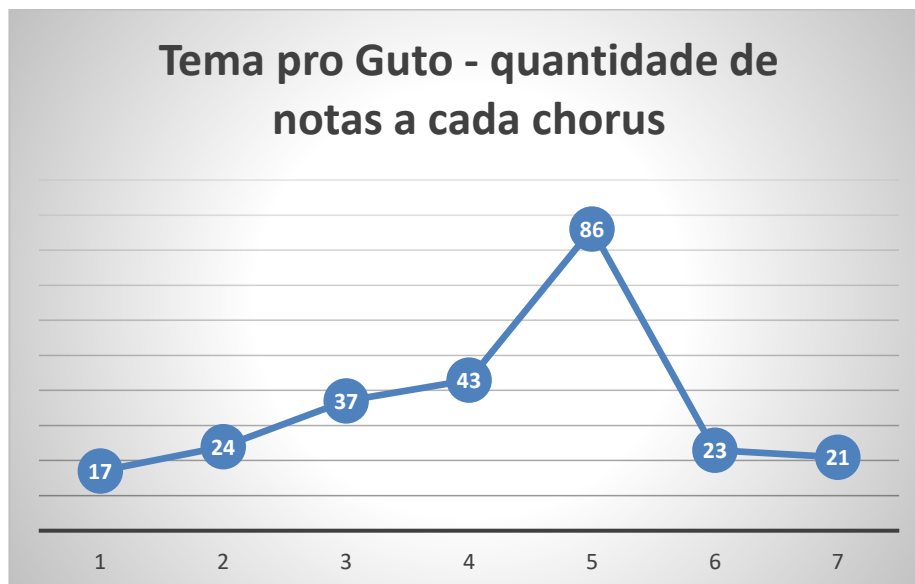


Figura 72: Gráfico analítico, quantidade de notas melódicas a cada *chorus* da música *Tema pro Guto*.

#### COMPASSOS 1 a 6 de cada *chorus*

Ch1 (17)	1	6	1	3	2	4 <sup>(225)</sup>
Ch2 (24)	3	3	3	0?	5	10
Ch3 (37)	2	8	8	3	8	8
Ch4 (43)	4	5	8	8	12	7
Ch5 (86)	16	16	16	12	13	13
Ch6 (23 + 21)	2	6	1	7	7 (2?)	8 (4?) + 8 + 5 <sup>(226)</sup>

Figura 73: Tabela analítica, quantidade de notas melódicas a cada *chorus* da música *Tema pro Guto*. Os números em vermelho representam as regiões ambíguas, principalmente onde são empregadas tríades abertas no fraseado – que para efeitos desta análise foram consideradas todas como notas melódicas.

<sup>225</sup> Neste compasso estou considerando 4 ataques apenas, pois estou interpretando um ornamento em torno da nota Dó # no compasso 44 como apenas um ataque, pois toco esse trecho com ligado, e muitas vezes não toco o ligado, mas toco uma nota Ré no lugar do ornamento, ficando uma frase descendente Ré, Dó #, Sí, Lá no final do compasso.

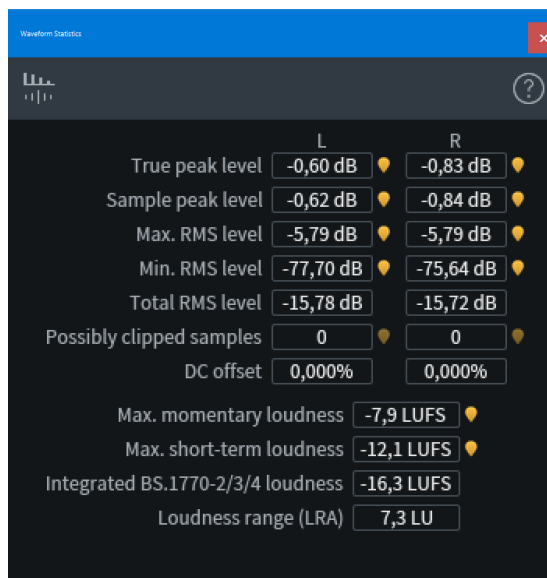
<sup>226</sup> Neste Quadro da tabela foram inseridos dados dos 3 últimos compassos.



**Figura 74:** Gráfico analítico em outro formato, mostrando a quantidade de notas melódicas a cada *chorus* da música *Tema pro Guto*.

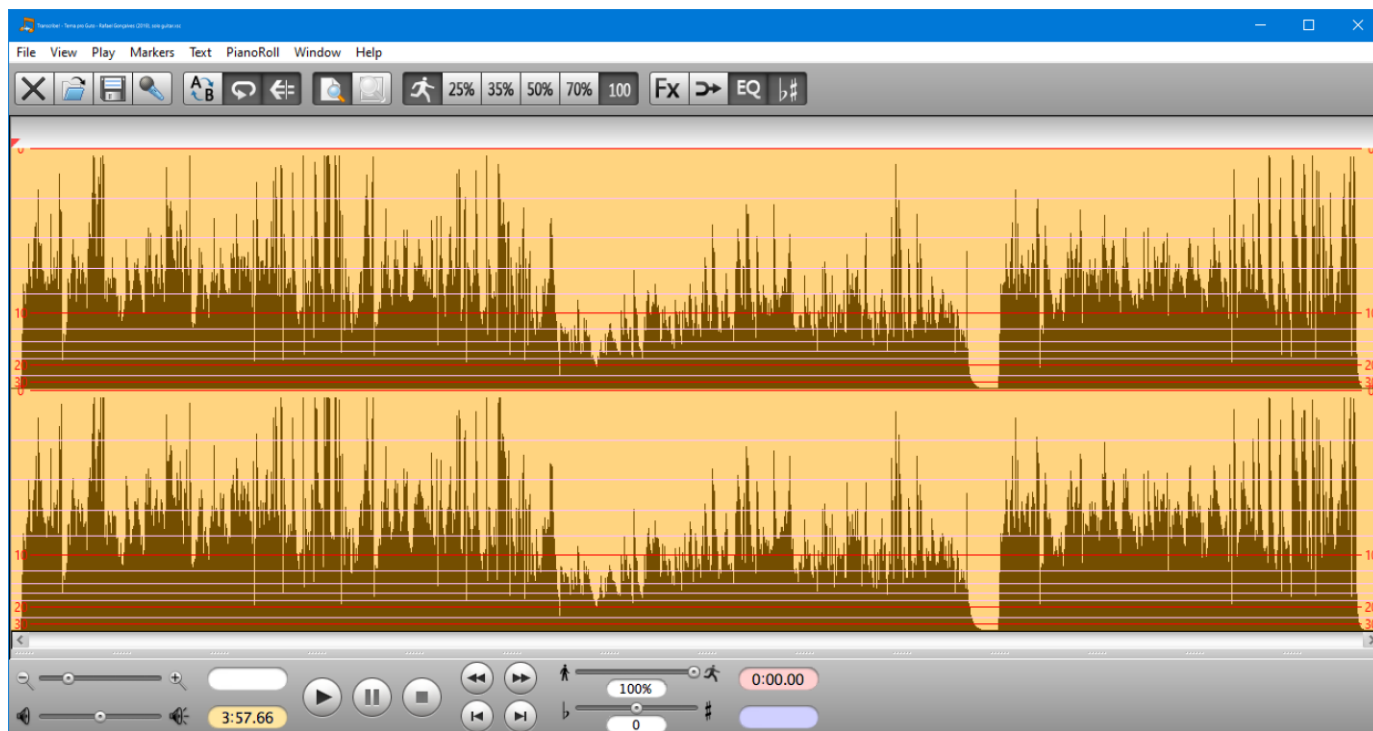
Se analisarmos este parâmetro de quantidade de notas ao longo do solo, demonstrado pelos gráficos e tabela acima nas Figura 72, Figura 73 e Figura 74, vemos que existe este desenho típico do arco narrativo, com começo em baixa quantidade de notas, que caminha para maior quantidade, e há criação de um pico (clímax) após a metade do solo, seguido do relaxamento. Algumas observações sobre a contabilização destas notas dizem respeito a esta escuta direcionada para os planos de melodia e acompanhamento: o que proponho é que arco narrativo pode ser percebido pelo ouvinte à medida em que ele direciona sua escuta tomando a melodia como caráter de destaque (como sugerem as performances, a meu ver) e *acompanha a sua história*, ou seu desenvolvimento.

Ao contabilizar o número de notas a cada compasso, considerei que as notas ligadas não contam como uma nota melódica pois não há “ataque” – por isso considerei o quarto compasso do segundo *chorus* (c. 48) como um compasso com zero notas melódicas, a meu ver as notas tocadas tem caráter de acompanhamento em relação à nota sustentada. Na tabela mostrada anteriormente na Figura 73, algumas notas foram colocadas em vermelho por serem de regiões ambíguas em relação à divisão estrita de melodia e acompanhamento – principalmente pelo emprego de tríades abertas, e todas estas notas foram consideradas como notas melódicas.



**Figura 75:** Estatísticas das formas de onda do início ao fim da gravação de *Tema pro Guto* (2019), por Rafael Gonçalves, analisados pelo software Izotope RX8.

Uma observação pertinente a se fazer sobre este solo elaborado é que meu foco de atenção se deu de maneira predominante para um parâmetro e sua variação para a criação do arco narrativo. Entretanto, como comento ao longo do texto, diversos parâmetros contribuem para a percepção do ouvinte das variações de intensidade musical. Desta forma, é possível se argumentar que os elementos lateralmente comentados ao longo da análise, como as regiões de textura ambígua com as tríades abertas e as variações de registro musical, também contribuem para percepção de variações de intensidade musical.



**Figura 76:** Forma de onda do início ao fim da gravação de *Tema pro Guto* (2019) por Rafael Gonçalves, mostrada pelo software Transcribe! com linhas de decibel *full scale*.

Outro aspecto interessante é que o elemento dinâmica é muito mais claro de ser analisado se for observado por uma interpretação e gravação do fonograma da peça, e não na análise apenas de uma partitura, como podemos observar nas Figura 75 e Figura 76. Desta forma, a título de comparação, observei que o a amplitude dinâmica (*Loudness Range*, LRA) da gravação da versão solo de 2019 desta peça, *Tema pro Guto* (gravação comentada adiante) foi de 6,7, valor relativamente próximo ao da performance A de Jonathan Kreisberg (4,4 LU), também gravada em estúdio. Nota-se que estes valores são bem diferentes da versão D de Julian Lage (17,8 LU). É interessante observar também que tanto na minha gravação de *Tema pro Guto* (7,3), quanto na gravação da performance A de Kreisberg (3,5 LU), se isolarmos as seções de solos e analisarmos o LRA destas seções, há pouca variação com os valores de LRA se considerarmos todo o fonograma sob análise. Ou seja, tanto na minha gravação quanto na de Kreisberg, as seções de solo não possuem variações de dinâmica muito diferentes do que no restante das performances.

Outro ouvinte, ou analista, espectador, pode inclusive não concordar com minha análise deste solo, ou considerar que o arco narrativo não foi bem construído. Um dos aspectos que considero relevantes desta pesquisa é que, mesmo não sendo possível compreender e controlar totalmente a influência de todos os parâmetros musicais, o conceito de arco narrativo e o foco

de criação e análise em alguns deles produzem resultados. No caso – a composição do solo, e em outras análises que nos fazem entender alguns aspectos relevantes da performance de cada músico (a importância do parâmetro dinâmica no estilo de Lage, e de elementos como a quantidade de notas e variação de registro no de Kreisberg).

### **1.1.1.20 Prática para performance, reflexão sobre técnica, investigação de diferentes digitações**

Em geral, as partes da música que representam maior dificuldade técnica para mim são a parte B e a seção do solo, que comentarei a seguir.

#### **Prática para performance: Parte B de *Tema pro Guto***

Após praticar por diversas ocasiões a parte B, acredito que as dificuldades para executar esta seção se devem ao fato de ela exigir uma boa coordenação de elementos de mão direita e esquerda para se obter um som limpo. Vejamos o trecho da parte B, na Figura 67, já mostrada anteriormente no texto, na pág. 239.

Alguns elementos que acredito exigem bastante precisão na técnica são:

-Uso de técnica híbrida ao tocar o acorde Fmaj7(#11), com uso da digitação (Pi mac) comentada anteriormente, com o dedo mínimo devendo executar a nota Mi 4, corda solta aguda, devendo ser tocada em volume mais alto que as demais, para que se sobressaia como melodia.

-Ao mesmo tempo que a nota Mi aguda deve soar como melodia no c. 22, há um acompanhamento que consiste na nota Fá grave que deve ser sustentada, e um *double stop*, conjunto de duas notas em intervalos de terça Dó Lá – que fazem uma bordadura com as notas Si Sol. A maneira como executo essas bordaduras é com uso de ligados na mão esquerda, o que traz um som mais suave e doce do que se fossem tocadas com ataques de mão direita. Entretanto, executar os ligados traz um elemento de complexidade a mais para a técnica, pois é preciso ter um bom nível de controle de pressão dos diferentes dedos da mão esquerda: o dedo 1 da mão esquerda (mantê-lo pressionado para tocar a nota Fá), ao mesmo tempo em que os dedos 2 e 3 tocam a bordadura, devendo produzir os ligados puxando a corda para baixo para produzir as notas ligadas. Ao puxar as cordas para baixo com a mão esquerda, os dedos 2 e 3

devem executar um movimento muito preciso para não “esbarrar” na corda de baixo, senão interromperiam o som sustentado.

-Ou seja, em uma boa interpretação deste trecho, há que se obter um bom equilíbrio sonoro entre todas essas vozes de acompanhamento, e ainda tocá-las em volume mais baixo do que a melodia. Como se sabe, o violão e guitarra são instrumentos em que há um *decay* rápido, ou seja, as notas melódicas tem um forte ataque e não se sustentam com um volume constante por muito tempo – o volume cai rapidamente. Assim, este fator do instrumento torna ainda mais difícil a sustentação de uma melodia com notas longas sobre um acompanhamento.

-Um trecho com os mesmos detalhes técnicos do c. 22 acontece no c. 24, sobre o acorde Abmaj9, mas com menos complexidade.

-Outro elemento que exige precisão técnica são as diversas mudanças de posição<sup>227</sup> requeridas no c. 21: as primeiras notas do acorde Am, com caráter meio percussivo, podem ser tocados na V posição; em seguida, para se produzir os harmônicos muda-se para a casa XII, em seguida muda-se a posição para executar a frase que começa no segundo tempo do compasso com a nota Si, que toco na casa VII, posição V, e em seguida volta-se à posição I para executar o acorde de Fmaj7 (#11) do próximo compasso. Todas essas mudanças de posição, aliados à diferentes formas de execução como harmônicos<sup>228</sup>, ligados e notas tocadas são elementos que requerem atenção para uma boa execução, e evidenciar todos estes elementos.

Para auxiliar essas mudanças de posição e obter um som limpo e preciso na execução, houve a necessidade de investigar uma digitação que facilitasse essas mudanças – por exemplo nos c. 21-2, a primeira nota Mi 5 é executada com corda solta mas ainda na região na V, ao mesmo tempo em que se está mudando para a posição I; a nota Ré 5 seguinte é executada durante a mudança de posição, com o dedo 4, dedo que não será usado para a posição do acorde Fmaj7(#11) seguinte, tornando mais fácil a transição de notas isoladas para um acorde.

---

<sup>227</sup> O conceito de posição no violão e guitarra geralmente se refere à posição do dedo 1 na mão esquerda em relação ao traste que repousa em determinado momento. Desta forma, se o violonista toca um acorde ou escala usando o dedo 1 na quinta casa (geralmente são usados os números romanos para designar as casas ou trastes do violão) ou o dedo 2 na sexta casa, sendo que seu dedo 1 repousa sobre a quinta, diz-se que o músico está tocando na quinta posição. Este tipo de simbologia, assim como mostrado em alguns exemplos nesta tese, é muito comum nas partituras para violão e guitarra, e são trabalhados em alguns métodos de ensino para leitura à primeira vista, estudo de escalas e improvisação, como nos livros de William Leavitt (1986, 1986b, 1999) e David Oakes (1998).

<sup>228</sup> Para a execução dos harmônicos, como se sabe, é necessário que não se pressione as cordas, mas que se posicione os dedos acima dos trastes fazendo a corda encostar levemente nos dedos ao ser tocada pela palheta/dedos da mão direita.

-Outros trechos da seção B possuem questões técnicas a serem estudadas detalhadamente para a performance para se obter uma boa execução, como o uso de ligados, precisão rítmica, equilíbrio sonoro, variações de dinâmica.

### Prática para performance: Solo de *Tema pro Guto*

Em relação à seção do solo, algumas dificuldades técnicas relacionadas ao vocabulário musical empregado foram praticadas ao longo de toda a pesquisa, como encontrar digitações eficientes de mão esquerda e direita para os diferentes tipos de frases melódicas empregados, como os trechos em que uso o conceito da escala *bebop*, em que há o acréscimo de notas cromáticas às escalas dos acordes.

Vejam os trechos do solo, no compasso 68 na figura a seguir. Os trechos marcados com o colchete acima da pauta são as regiões de cromatismo que caracterizariam essa escala *bebop*. Percebi que nas digitações que estudei, a mudança de posição da mão esquerda é mais facilmente executada com o dedo 1 (*glissando* marcado no trecho), considerado como “dedo guia” na execução. Existem diversas outras possibilidades de execução para esta frase, mas essa parece ser a mais eficiente, pelo menos para mim, e neste caso específico há a necessidade de ir de uma posição aguda para a grave (posição IX para a pos. III), pois o acorde seguinte praticamente exige essa posição.

Figura 77: Trecho de solo de *Tema pro Guto*. Uso de escala Bebop e mudança de posição usando glissandos na mão esquerda, com uso de dedo 1 como dedo guia na execução.

Outro trecho do solo que sempre tenho que praticar com atenção para ter uma boa execução é a região ascendente do arpejo de G#m7, que se conecta ao arpejo de D7M (extensão do acorde de Bm11). Ao longo da pesquisa, investiguei diferentes digitações para este tipo de arpejo (através da tentativa de generalização, comentada em outro subtópico desta Tese). Para este caso específico fui relatando para mim mesmo e refletindo através dos vídeos de registros da prática de performance as diferentes digitações de mão direita e esquerda, as técnicas associadas a cada uma delas (palhetada alternada e *sweep picking* para a mão direita, notas tocadas ou ligadas, mudanças de posição para a mão esquerda). Em alguns vídeos de prática, gravados em 09/04/2019 e 17/11/2019, mostro algumas possibilidades de digitação e a possibilidade que eu considerava a melhor em cada época, com outros comentários. Os vídeos estão disponíveis no Apêndice e também podem ser visualizados nos links na nota de rodapé<sup>229</sup>.

O vídeo de 09/04/2019 foi gravado próximo a uma apresentação artística relatada na Tese, a do Museu Villa-Lobos, e no vídeo mostro uma digitação específica em que eu considerava tocar a região do arpejo de Dmaj7 usando palhetada alternada. É interessante observar a minha reação de alegria e explicação no vídeo, tive uma *descoberta positiva* ao encontrar uma solução para um problema técnico-musical.

No vídeo posterior, de 17/11/2019, que foi próximo à gravação da versão solo da música, já considero o uso da técnica de *sweep picking* para o mesmo trecho como mais adequada, e mostro uma outra digitação que eu vinha estudando, em que uso uma pestana com o dedo 3 da mão esquerda, e a descartando como menos eficiente. Ou seja, ao assistir os vídeos, é possível perceber como em diferentes momentos eu considerei uma digitação como mais adequada (totalizando ao mínimo três digitações relatadas, mas na prática houve a investigação de mais possibilidades), mostrando os pontos positivos e negativos de cada uma. Nos vídeos também é possível observar o uso de algumas das técnicas de estudo e autorreflexão que eu empreguei em minha prática diária comentada no início deste capítulo.

Na gravação da música, que fiz em 18/11/2019 um dia após a do segundo vídeo comentado anteriormente, usei essa digitação que mostrarei adiante, que considero atualmente mais adequada para o trecho.

---

<sup>229</sup> Links para os vídeos de prática da seção dos arpejos G#m7 – Bm7 no solo de *Tema pro Guto*: Vídeo de 09/04/2019 - <https://youtu.be/aT9R2Byio40>; Vídeo de 17/11/2019 - <https://youtu.be/SdVHhXkHaTc>.



Figura 78: Trecho de solo de *Tema pro Guto*. Após investigação de diferentes técnicas e digitações para o trecho, relatados em vídeos de estudo, estabeleci essa digitação como a mais eficiente.

No trecho acima indico as regiões em colchetes em que uso a técnica de *sweep picking* para tocar os arpejos, e as demais direções de palhetadas usando a técnica de palheta alternada. Todas as direções de palhetadas foram pensadas, e a digitação de mão esquerda também, para que fosse um movimento eficiente, adequado para a minha técnica, e que produzisse um som que me agradasse (ex. mistura de ligados com notas tocadas).

Os modelos de arpejos empregados neste trecho anterior, e em toda a região de clímax são uma aplicação direta da tentativa de uma sistematização de modelos de arpejos, mostrado em outro subtópico da tese.

#### 1.1.1.21 Gravação da versão solo de *Tema pro Guto* em 18/11/2019

Essa gravação ocorreu por uma oportunidade que surgiu durante meu período do doutorado sanduíche em Nova York. Um de meus colegas músicos, cantor e compositor, me convidou para gravar uma música com ele, fazendo participação na faixa que ele iria gravar. Este colega já tinha uma equipe de produção que trabalhava com ele, composto por um técnico de áudio e outro de gravação de vídeo – e aproveitei essa oportunidade para gravar a música *Tema pro Guto* que eu vinha estudando. No dia gravamos uma música dele, em formato de duo, e gravei o *Tema pro Guto*.

Assim, programamos a data de gravação, e nos dias anteriores fiz um estudo de prática concentrado em estudar os detalhes de interpretação já comentados anteriormente, tentando encontrar as melhores soluções técnicas, praticando a performance para que o resultado da

gravação fosse o melhor possível – anotei as observações de detalhes a serem estudados no meu diário de estudos no software *TickTick*, e a cada dia fazia uma rotina de estudos, passando por estudos de técnica, e da música.



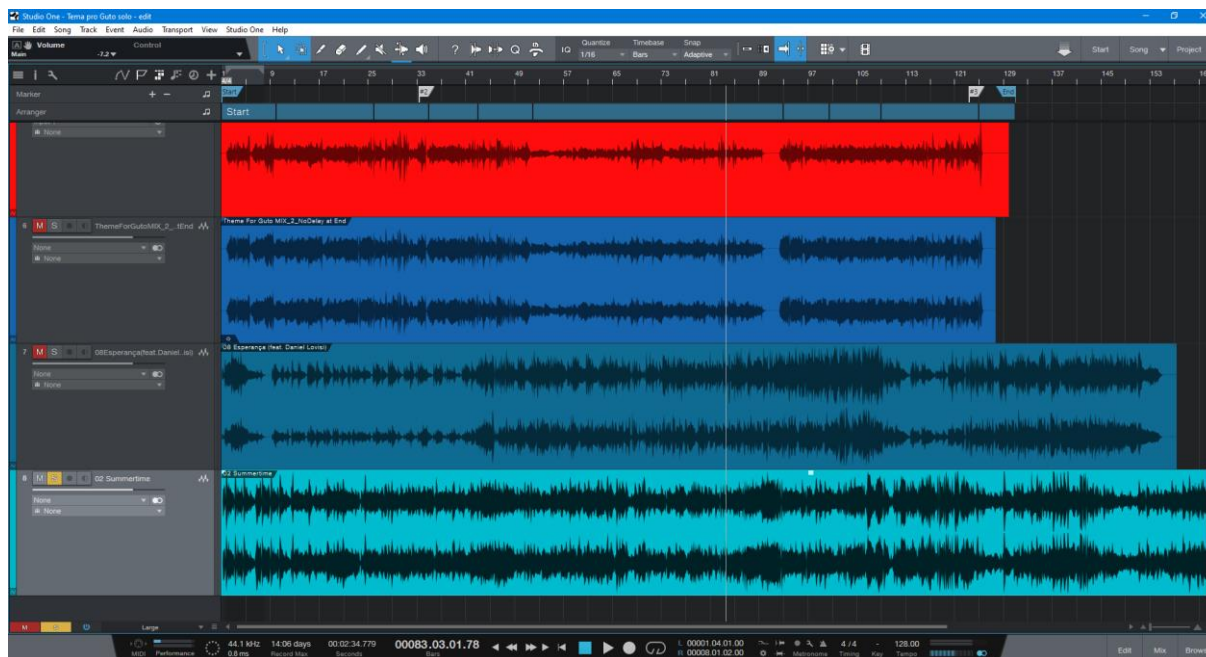
Figura 79: Vídeo da gravação de *Tema pro Guto*, realizada em 18/11/2019; também pode ser acessado pelo link: <https://youtu.be/XLWSMVXj5fo>

Em minhas performances anteriores dessa música (Museu Villa-Lobos, Ensaio I, e práticas em casa), sempre havia algum erro de performance, alguma nota que não ficava muito bem executada, e eu queria minimizar estes erros nesta gravação. Nas performances anteriores, mesmo eu estudando com um andamento determinado, na performance em algumas ocasiões eu acabava tocando em um andamento mais rápido.

Como eu sabia que teríamos pouco tempo para realizar a gravação, resolvi adotar uma “estratégia de segurança” para a mesma, para obter o melhor resultado possível: utilizei um metrônomo durante a gravação, em um andamento de 128 bpm (que era um pouco mais lento do que eu gostaria, mas a execução ficava um pouco mais fácil), e gravamos dois *takes* da música. Assim, ao gravar dois *takes* do mesmo arranjo, eu sabia que haveria a possibilidade de

editar o áudio depois, caso a execução de algum trecho não ficasse muito boa. Assim, gravamos o áudio e vídeo, e depois de alguns dias eu editei o áudio misturando os dois *takes*. Utilizei o segundo take como base, cortando e colando na edição final alguns poucos trechos da primeira performance em determinados momentos em que havia alguma falha na segunda performance, ou a sonoridade da primeira estava melhor. Ou seja, se analisarmos concretamente e formos muito criteriosos e adentrarmos uma discussão ontológica, o resultado ouvido no vídeo anterior (Figura 79) é uma combinação de duas performances. Isso parece ser muito comum em gravações há décadas, embora não se comente explicitamente, pois parece haver uma valorização de se fazer uma performance perfeita ao vivo em apenas uma execução da gravação (um *take*).

Após a edição do áudio, enviei o material para o engenheiro de áudio, que fez a mixagem e masterização. Após receber o material, comparei com outras gravações do gênero para ter uma ideia do nível de volume, timbre da mixagem e equalização do áudio. Comparei o resultado do áudio com a gravação de *Summertime* do Jonathan Kerisberg, do seu CD ONE, e com outras faixas, usando o software *Studio One 4* para ouvir alternadamente as faixas, fazer ajustes de frequências e volumes. O áudio da música *Tema pro Guto* foi mixado com as direções que eu dei do timbre que queria alcançar, e recebi um material com boa qualidade, com timbre da guitarra que me agradou. Entretanto, ao comparar alguns aspectos de masterização, algumas frequências e o nível geral de volume da faixa, achei que ela estava com volume abaixo de algumas gravações do gênero, como a de Kreisberg. Assim, experimentei fazer um tratamento com o áudio eu mesmo o uso de alguns *plugins* de áudio para tentar chegar num resultado melhor, e enviei uma outra versão da masterização para o engenheiro de áudio. Após algumas trocas de e-mails, ele me enviou uma nova versão que me agradou também em relação à masterização.



**Figura 80: Comparação de mixagens e masterizações para chegar num resultado bom para a gravação da música *Tema pro Guto*, após a gravação. Captura de tela do software Studio One 4, mostrando diferentes faixas comparadas. (A figura com qualidade mais alta está no Apêndice da Tese).**

Após ter passado por todo este processo de composição, arranjo, performances e gravação da música, registrando todo o ocorrido, fui aprendendo e relacionando esta prática com os conceitos que eu vinha estudando. Podemos ver que através deste processo foram evidenciados alguns elementos que revisados na literatura, ligados ao *storytelling* e adaptados livremente – como a criação da seção de solo usando a noção de arco narrativo. Um elemento que afasta esta gravação feita da noção de *storytelling* é o fato do solo ser composto e não improvisado com novos elementos a cada performance. Entretanto, isso não afasta a peça da noção de narratividade em música. Podemos ver como a peça foi sofrendo mudanças desde a primeira versão de 2016 até a gravada em 2019, e como houve a adaptação de uma peça composta de uma maneira pensada não idiomática para a guitarra solo – com seu novo arranjo para este formato.

### 4.3.2 *My Favorite Things* - arranjo e gravação inspirados na versão de Kreisberg

Como objeto de estudo da pesquisa, transcrevi e analisei as versões de *My Favorite Things* de Jonathan Kreisberg, já mostradas em outro capítulo. Assim, pratiquei o arranjo de Kreisberg e o improviso transcrito. Ao mesmo tempo, pratiquei tocar o arranjo do tema da maneira como tocado por Kreisberg, mas elaborando meus próprios improvisos, como é comum em música popular improvisada. Como resultado desta prática, escrevi e gravei um arranjo próprio, inspirado na versão de Kreisberg, que contém no meio e final uma seção com caráter improvisatório. Ao praticar e elaborar esta seção explorei alguns elementos como a sonoridade de diferentes instrumentos, procedimentos de manipulação melódica, criação de arco narrativo, e processos de gravação audiovisual, mixagem e masterização, que comentarei a seguir. A partitura completa do solo está no Apêndice desta tese.



Figura 81: Vídeo da gravação de *My Favorite Things*, publicada em 12/07/2020; também pode ser acessado pelo link: <https://youtu.be/2mxbOiOAzw4>

Ao transcrever e tocar no violão com cordas de nylon a versão de Kreisberg do CD *ONE* (2013), denominada de versão A, nesta pesquisa, percebi naturalmente uma diferença de timbre, sonoridade e elementos técnicos de digitação entre a guitarra elétrica (usada por Kreisberg) e o

violão de nylon, que eu optei por usar. Ao longo da pesquisa, pratiquei diariamente com diferentes instrumentos, como o violão com cordas de aço, violão de nylon e guitarras elétricas. Ao mesmo tempo, experimentei tipos de cordas diferentes, e afinações diferentes dentro dos instrumentos<sup>230</sup>.

Um aspecto que venho confirmando em minha percepção sobre a sonoridade destes instrumentos é em relação à sustentação produzida pelos mesmos – a guitarra elétrica (principalmente as com maior quantidade de blocos sólidos de madeira), parece ter maior sustentação nas notas após o ataque inicial. Ao mesmo tempo, tenho a impressão que em geral nas guitarras elétricas a definição das notas, quando juntadas em um acorde é menos nítida sonoramente do que nos violões - e como era de se esperar, quanto mais grave a região tocada, maior este efeito, de menos clareza. Essas são impressões de certa forma subjetivas, mas que cheguei a elas após a prática diária tocando, e realizando experimentos de gravação comparando as sonoridades.

Ao tocar o improviso da versão A de Kreisberg, tive dificuldades de tocar a região de arpejos com grande quantidade de notas no violão de nylon - a região de clímax em [02:49], compassos 107-115 na transcrição realizada. Refleti sobre os diferentes aspectos desta dificuldade, e acredito que elas se devem a alguns fatores, como:

-O tamanho da pestana (*nut*) é maior no meu violão de nylon (52 milímetros, tamanho tradicional de violão clássico) do que nas minhas guitarras (em torno de 43 mm, tamanho também tradicional). Essa maior distância e tamanho do braço, que aumenta à medida que se vai para a região aguda, dos arpejos, traz maior distância nos saltos de cordas exigidos para tocar o trecho.

-A região aguda (a partir do décimo segundo traste) possui um acesso mais dificultado no violão de nylon do que na guitarra. Isso se deve ao fato de a junção do braço com o corpo do instrumento ocorrer na XII casa. As guitarras geralmente possuem um corte (*cutaway*) ou a junção braço ocorre em uma posição mais aguda do que a XII casa. As minhas guitarras possuem também este acesso mais facilitado, por possuírem o *cutaway* tradicional.

---

<sup>230</sup> Uma peça que gravei e experimentei uma afinação diferente ao longo da pesquisa e fiz um arranjo foi *Tidt Er Jeg Glad*, do compositor dinamarquês Carl Nielsen, comentada em mais detalhes em um subtópico seguinte.

-As cordas da guitarra geralmente são mais finas do que as do violão de nylon, proporcionando talvez menos esforço necessário para se pressionar as cordas, e também menos esforço para puxar e martelar (*pull off* e *hammer on*) nos trechos com ligados.

-Dificuldades técnicas minhas, falta de fluência em passagens rápidas.

Refletindo sobre estes aspectos, acredito que por essas razões me sinto em geral mais confortável em tocar este tipo de fraseado, com arpejos de grandes quantidades de notas, no violão de aço ou na guitarra elétrica (o tamanho da pestana), do que no violão de nylon. Por isso, opto por usar a guitarra elétrica ou violão de aço (que tem junção na XIV casa, cordas mais finas e pestana mais fina) quando vou tocar o solo da composição *Tema pro Guto*, analisada em outro subtópico.

Ao criar esta variação escrita, após a prática de improvisação geral, procurei “criar uma história” não necessariamente com a mesma forma da música, mas deixei meu ouvido interno me guiar na construção da melodia da variação, de uma forma intuitiva e espontânea. Pode-se perceber que inicio a variação composta com a mesma frase de Kreisberg, e mantenho a correspondência de harmonia e forma até os 12 compassos da seção B1 da música. Após este trecho, a forma elaborada para a variação não guarda relação estrita com a forma da música, ou a versão de Kreisberg.

Ao praticar meus improvisos sobre este arranjo, comecei a explorar formas de tocar com variações de intensidade musical, a fim de criar um arco narrativo cujos elementos do ápice não estivessem ligados aos parâmetros de quantidades de notas, mas a outros parâmetros, como a textura e aspectos de harmonia (dissonâncias). Ao mesmo tempo, fiz uso de elementos racionais e técnicos como as aproximações cromáticas e de novas alvos, os procedimentos de manipulação melódica, como o desenvolvimento de motivos, como se pode ver nos exemplos das Figuras a seguir.

13 Am<sup>9</sup> B<sup>7</sup>alt.

motivo 1 motivo 2 motivo 1 (modif.) motivo 2 (mod.)

fragmento 1 fragmento 2 (sequência do frag. 1)

**Figura 82:** Trecho do solo com caráter improvisatório elaborado sobre *My Favorite Things*, que utiliza desenvolvimentos de motivos, fraseado com ligados na mão esquerda, uso de escala alterada.



Na Figura 82, podemos perceber o uso de desenvolvimento de motivos entre os fragmentos 1 e 2, que possuem contorno similar, cada um começando em alturas diferentes. Além disso, os motivos 1 e 2 que compõe cada fragmento também são similares no contorno. Este tipo de fraseado possui uma sonoridade interessante ao meu ver, e o ouvinte possivelmente identifica a repetição entre os motivos e fragmentos, e consegue perceber uma coerência interna no fraseado. Ao mesmo tempo, o segundo fragmento, uma seqüência do fragmento 1, apresenta notas fora da escala diatônica da tonalidade (como a nota F e a nota D#, pertencentes à escala alterada de B). Assim, a repetição introduz elementos de interesse que potencialmente trazem surpresa e aumento de intensidade musical em meio ao fraseado, já que introduz notas harmonicamente mais distantes da tonalidade. Neste sentido, acredito que de procedimentos como o desenvolvimento de motivos contribuem para o estabelecimento de uma continuidade na história contada com o discurso musical, potencializado neste exemplo em específico pelos aspectos comentados.

Outro elemento que explorei e pratiquei diferentes possibilidades foi no uso de ligados na mão esquerda, aplicados sobre diferentes grupos de notas. O que percebi é que o uso de ligados, combinados com eventuais acentos produzidos por ataques com maior velocidade ou força na mão direita criam uma articulação diferente a cada combinação destes elementos. Assim como na Figura 82 (compassos 13-16), na Figura 83 (c. 39, 41, 42), podemos perceber um trecho em que os ligados e alguns acentos estão anotados, e estas configurações de articulação foram as que mesmo tempo facilitaram a execução técnica dos trechos e produziram uma boa sonoridade.

Figura 83: Trecho do solo com caráter improvisatório elaborado sobre *My Favorite Things*, que utiliza fraseado com ligados na mão esquerda.

A conclusão que tive ao experimentar as diferentes articulações para este improviso (e nas práticas desta pesquisa em geral) é que estas diferentes escolhas de articulação, em combinação com as dinâmicas empregadas, podem deixar o fraseado com uma ativação rítmica (o *groove*) mais evidente e mais dentro da sonoridade do gênero em questão. Por exemplo, sabe-se que possivelmente no jazz se considerarmos um fraseado de improvisação em



colcheias, a primeira colcheia teria uma duração maior e potencialmente um volume mais alto do que a segunda de cada tempo, para produzir o chamado *swing feel*. No violão e na guitarra, tenho a impressão que a escolha de articulações em que a primeira nota de cada tempo seja tocada e a segunda ligada podem ser propícias a produzir uma sonoridade mais próxima à do gênero jazz - isso se levarmos em conta que geralmente as notas ligadas tem um volume mais baixo do que as tocadas com ataque de mão direita, ou palheta.

Outro recurso de vocabulário melódico que empreguei neste solo foram as aproximações cromáticas e aproximações diatônicas para uma nota alvo, geralmente uma nota que demarque a harmonia. Alguns destes conceitos e maneiras de fazer aproximações foram também inspiradas nas transcrições dos improvisos de Jonathan Kreisberg, nas suas versões de *Summertime*, *Caravan* e *My Favorite Things*, disponíveis nos Anexos desta tese. Podemos perceber exemplos de aproximações de notas alvo nos compassos 9 e 24, da Figura 858, no meu solo criado para *My Favorite Things*. Podemos pensar que este recurso de aproximações é uma estratégia de performance ligada à priorização harmônica, no sentido de Norgaard (2011). Percebe-se que as notas alvo, marcadas com setas, são notas que delineiam a harmonia (como a nota C, terça do acorde Am, no compasso 9), ou pertencem ao acorde (como a nota G, quinta justa de Cmaj9, no compasso 24). Ao mesmo tempo, podemos pensar que este procedimento vem de um banco de ideias (*idea bank*) estudado, pois estes tipos de aproximação vêm das transcrições que eu vinha estudando, e praticando diariamente como recurso para improvisação.

Figura 84: Trecho do solo com caráter improvisatório elaborado sobre *My Favorite Things*, que utiliza aproximações cromáticas para notas alvo, evidenciando uma estratégia de performance de priorização harmônica.

Em outro trecho do solo, nos compassos 62-64, mostrado na Figura 85, podemos perceber o uso de desenvolvimento de motivos, e ao mesmo tempo podendo ser visto como uma estratégia de performance de priorização melódica (*melodic priority*), no sentido de

Norgaard (2011), revisado no tópico 2.1.4 deste texto. Se observarmos o compasso 64, ele possui as notas F, F# e G sobre uma harmonia que seria B7(b13) (ou B7(#5) como tocado de fato na gravação, no início do compasso 61; nenhuma escala isolada dentre as mais usuais em música popular improvisada comportaria essas três notas, o que mostra uma combinação de sonoridades entre escalas. Ao mesmo tempo, o movimento ascendente das tríades Cm e Dm no compasso 63 deixa evidente um recurso formulaico, de tocar tríades sobrepostas sobre uma harmonia (as tríades vindas da escala B alterada, no caso). Me lembro que quando estava elaborando este trecho, tive um pensamento que combinou todos estes elementos, e também pensei no conceito de priorização melódica como exposto por Norgaard, elaborando a frase com base em seu formato e sonoridade, ao mesmo tempo deixando meu gosto e ouvido interno guiar minhas escolhas.

61 B7(b13) Em(maj9)

67 Cm(maj7(#5) Am(maj7)

[paralelismo da mão esquerda]

74 D7(b9) Gmaj7(#5) Cm(maj7(#5) Am7

78 B7alt.

volta ao interlúdio

Figura 85: Trecho do solo com caráter improvisatório elaborado sobre *My Favorite Things*, que utiliza desenvolvimentos de motivos, estratégia de priorização melódica, e a tentativa de construção de um clímax no solo com uso de acordes com textura mais densa e dissonante.

Outro elemento que guiou minha escrita deste solo é a tentativa de criar um clímax narrativo ao final do mesmo, com aumento de intensidade a partir do compasso 61, possivelmente levando ao auge de intensidade na região dos compassos 65-70. Podemos ver que a região dominante dos compassos 61-64 conduz a uma tônica menor (Emmaj9) com textura relativamente densa e com amplo registro, em relação a demais partes do solo. Possivelmente o procedimento de desenvolvimento de motivos dos compassos 62-64 cria uma expectativa de resolução. A textura densa e com paralelismo dos compassos 67-68 também parece manter uma alta intensidade musical, seguida pelo acorde Cmaj7(#5), também denso e com sonoridade até então não usada no solo, com a quinta aumentada.

Todos estes fatores, combinados com a interpretação com elementos que valorizem este clímax (como aumento de dinâmica) favorecem para que seja criada uma região de mais alta intensidade musical, e que se possa perceber um arco narrativo, considerando a história contada pela seção do solo. A frase descendente do compasso 79 conduz a narrativa do agudo ao grave, e se considerarmos a proposta de Aebersold e Wallace Berry como válidas (de que frases descendentes geralmente diminuem a intensidade musical), a frase produz um relaxamento ou diminuição de intensidade musical, conduzindo, como um arco narrativo típico, para a volta ao interlúdio, parte do arranjo.



Figura 86: Captura de tela da DAW Studio One 4, na fase de edição e mixagem da gravação de *My Favorite Things*.

Para realizar esta gravação do arranjo, explorei e tentei fazer a gravação da melhor maneira possível, no meu espaço de estudos. Desta forma, procurei cuidar da iluminação (nota-se uma luz azul ao fundo, e boa iluminação do instrumentista), do cenário (instrumento decorativo ao fundo, o cavaquinho) e outros aspectos visuais. Outros aspectos trabalhados com cuidado foram a captação de áudio, mixagem e masterização. A gravação foi feita com um microfone condensador Rode NT1a, ligado a uma interface de áudio Focusrite 6 USB, gravado com a DAW Studio One 4.



Figura 87: Figura 88: Captura de tela da DAW Studio One 4, na fase de masterização da gravação de *My Favorite Things*.

Realizei a gravação de três performances (*takes*). O terceiro *take* foi o escolhido como base para a edição final, e em alguns trechos onde alguma frase executada no *take* 3 não foi muito clara, ocorreram edições que copiaram o mesmo trecho dos *takes* 1 ou 2. Outros ajustes foram feitos para corrigir volumes de algumas frases que ficaram com volume muito diferente do desejado, ou se sobressaíram das demais, como é usual no processo de edição. Após a edição, realizei a mixagem explorando diferentes efeitos a serem aplicados no violão, principalmente um equalizador para ajustes de frequências, assim como um compressor e *reverb*, todos efeitos nativos da DAW Studio One 4, como se pode ver na Figura 86. Para realizar a masterização

comparei com algumas faixas de referência, como se pode ver na Figura 87, e realizei mais alguns procedimentos de ajustes com efeitos de equalizador, compressor e *limiter*, para chegar a um nível de volume desejado para publicar nas redes sociais.

Após terminar este processo de produção musical, publiquei o vídeo da performance em minhas redes sociais, explicando o contexto desta produção empregando novamente alguns recursos de *storytelling*, não apenas no aspecto musical, mas com um texto explicativo e tentando contextualizar para os possíveis ouvintes como foi a elaboração deste arranjo e gravação – como me inspirei na versão de Kreisberg para criar uma versão própria. Diante de todo este processo e análise, pude exercitar práticas de arranjo, improvisação, técnicas ao violão e guitarra, e produção musical, que me fizeram refletir sobre minha prática artística, produzir material novo, e ter novos aprendizados.

### 4.3.3 Estudo 1

Uma pequena composição que elaborei ao longo do trabalho foi este *Estudo 1*, comentado a seguir. Este estudo foi elaborado em uma fase da pesquisa, no início de 2021, em que eu estava praticando diariamente determinados elementos de técnicas e improvisação, principalmente ligados ao conceito de tríades abertas, no estilo de Julian Lage, e de escalas com adição de cromatismos, ou escala *bebop*, assim como é recorrente nos fraseados de Jonathan Kreisberg. A composição desta peça serviu como aplicação direta para o estudo e prática destes elementos.



Figura 89: Gravação da peça Estudo 1, realizada em 01/02/2021. Link para o vídeo: [https://youtu.be/18FnTuh\\_JC8](https://youtu.be/18FnTuh_JC8)

Muitas vezes eu praticava estes elementos citados sobre uma faixa de áudio no estilo *backing track* que passa por todas as tonalidades, tocando as diversas figurações de tríades maiores e menores conectados por notas da escala pentatônica (exemplos citados no item 4.2.5) para incorporar as digitações e fraseado na minha prática espontânea de improvisação. Estas figurações podem ser vistas no arquivo em Apêndice desta tese, sob o nome “\_Estudo de tríades abertas - figurações para acordes m, M, e frases de ligação – PDF”.



Desta forma, a partir destas ideias, elaborei os primeiros compassos do *Estudo 1*, que basicamente são a aplicação das figurações elaboradas para acordes maiores e menores. Vemos que as primeiras notas do estudo (e grande parte dele) são elaborações de uma progressão harmônica em torno de Sol Maior:

Guitarra

## Estudo 1

Rafael Gonçalves

♩ = 180

intro

Harm.---

G      Am      G/B      C      G/B      Am      G      D/F#      G

T	4	3	0
A	5	5	12
B	2	2	12
	3	3	0

Figura 90: Primeiros compassos da peça *Estudo 1*, por Rafael Gonçalves. Trecho que utiliza tríades abertas, com sugestão de digitação de mão direita utilizando técnica híbrida com palheta e dedos anotada, após investigação de diferentes possibilidades.

Quando escrevi este *Estudo 1*, no início de 2021, imaginei que ele poderia soar bem em um andamento em torno de 180 bpm. Para tocar esta peça no andamento desejado, tive que investigar soluções técnicas para conseguir tocar as notas com clareza e expressividade, tendo movimentos eficientes. Assim, investiguei e experimentei diferentes possibilidades para tocar este tipo de material quanto às digitações das mãos direita e esquerda. Algumas questões investigadas: na mão direita – usar apenas a palhetada ou usar palheta e dedos? Se usar a palheta fazer palhetadas em uma direção só em alguns momentos, ou manter as palhetadas alternadas, como regra geral? Cada solução para digitação de mão direita traz benefícios sob um aspecto e perdas em outros. Da mesma forma, mudando-se a digitação dos acordes na mão esquerda, impacta-se a digitação na mão direita.

Assim, a digitação de mão direita que achei mais eficiente foi a descrita acima com os símbolos de direção de palhetada e de dedos da mão direita (*m a*), na Figura 90. A eficiência, no caso, se dá pela economia de movimentos necessários para que seja produzida a nota musical, em combinação dos movimentos da mão direita e esquerda. Para tocar um acorde em tríade aberta, por exemplo o primeiro acorde G do exemplo da Figura 90, é necessário tocar

notas em três cordas diferentes. Se as três notas do acorde forem tocadas utilizando-se estritamente a palhetada alternada (técnica mais tradicional), haveria um movimento de palhetada para cima na segunda nota, acarretando um movimento que poderíamos chamar de “baixo, cima, baixo” (exemplo 1, da Figura 91). Se todas as notas forem tocadas com a palhetada na direção para baixo (esta direção parece a com mais lógica, em vez de tocar todas as notas com palhetada para cima, pois as notas vão das cordas mais graves para as mais agudas), o salto de cordas necessário entre as cordas A e G (saltar a corda D) faz o movimento ser difícil e exige um alto grau de precisão para “acertar” a nota B na corda G, como mostrado no exemplo 2 da Figura 91.

Figura 91: Exemplos de digitação de mão direita investigadas para o primeiro acorde da peça *Estudo I*, por Rafael Gonçalves.

Assim, utilizando a técnica híbrida, observei o exemplo 3, que é eficiente para este tipo de tríade que contém duas notas em cordas adjacentes e uma terceira nota em corda com um salto de uma corda. A eficiência vem da utilização de um pequeno trecho do conceito da técnica *sweep picking*, de manter palhetadas na mesma direção quando possível, ao mesmo tempo que utiliza o dedo médio para tocar a nota B, evitando um deslocamento da palheta no salto de cordas e potencialmente economizando movimentos da mão direita. A combinação de técnicas de palheta e dedos também exige um alto grau de precisão e controle da mão direita, assim como no exemplo 2, mas acredito que para este tipo de arpejo (que pode ser generalizado para qualquer um do mesmo tipo), esta digitação é eficiente.

Entretanto, para modelos de tríades que contém uma configuração diferente, como a do segundo arpejo da Figura 90, Am, acredito ser mais eficiente a digitação mostrada na Figura, com palhetada para baixo, e utilização dos dedos *m a* nas cordas adjacentes D e G. Novamente,



experimentei diferentes digitações para este tipo de arpejo, e por razões similares às citadas anteriormente para o arpejo de G, cheguei a estas conclusões. Apesar de ter chegado a estas conclusões racionalmente e enxergar a eficiência delas, em algumas ocasiões acabo misturando diferentes soluções com diferentes graus de eficiência. Por exemplo, nota-se que o arpejo de C do terceiro compasso da Figura 90 é tocado como no exemplo 4 da Figura 91, o que acredito ser também uma digitação eficiente, pois a aproveita um pouco do conceito do *sweep picking*.

Na prática, percebo que atualmente (novembro de 2021) quando toco fraseados melódicos improvisados com o conceito de tríades abertas, tenho misturado diferentes digitações, mas tenho certa tendência de utilizar as digitações mais eficientes, e isso mostra que talvez eu tenha incorporado um pouco os conceitos mencionados. Apesar disso, em alguns momentos percebo que acabo utilizando outra digitação, talvez por um reflexo do próprio fraseado de alguma forma exigir alguma palhetada específica, e que racionalmente não consigo calcular de antemão. Alguns trechos em que utilizei a palhetada mais eficiente podem ser observados na gravação que fiz da música Luz do Sol (Caetano Veloso), que contém algumas tríades abertas utilizando o modelo do exemplo 1 da Figura 91, a partir de [02:03]<sup>231</sup>

The musical score consists of two systems of music. The first system covers measures 21 to 24, and the second system covers measures 25 to 28. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The guitar tablature is provided below each staff, with strings labeled T (Treble), A (Middle), and B (Bass). Measure 21 is marked 'arpejado'. Dynamic markings 'm' and 'a' are placed above the notes. The tablature for measure 21 shows fret numbers: T (10, 9, 10), A (10), B (8). The tablature for measure 25 shows fret numbers: T (20, 18, 20, 19, 17, 19), A (19), B (17). The tablature for measure 26 shows fret numbers: T (17, 15, 15, 13, 13), A (15, 14), B (15, 14). The tablature for measure 27 shows fret numbers: T (13, 10, 13, 12, 10, 12), A (12, 10), B (12, 10). The tablature for measure 28 shows fret numbers: T (10, 9, 8, 7, 5), A (9, 8, 7), B (9, 8, 7).

Figura 92: Trecho dos compassos 21-28 da peça *Estudo 1*, por Rafael Gonçalves, segunda parte da peça. Trecho que utiliza registro agudo do instrumento e movimento descendente melódico com tríades abertas, com digitação de mão direita utilizando técnica híbrida com palheta e dedos anotada, após investigação de diferentes possibilidades.

<sup>231</sup> A gravação referida está disponível no link: <https://youtu.be/1qMM1m9Nh3U>

A segunda parte do *Estudo 1* utiliza mais fraseados melódicos, explorando o registro do grave ao agudo da guitarra. Podemos ver no compasso 18 uma passagem cromática G Gb F E, que tem como alvo a nota E, que apoia como nota mais grave o acorde Cmaj9/E no tempo forte do compasso 19. Embora essa passagem não seja estritamente uma aplicação do conceito da escala bebop sobre o acorde do momento (se pensarmos na escala bebop sobre o acorde do momento, Fmaj7, uma passagem cromática típica seria entre a sétima maior e sexta do acorde, as notas E e Eb), essa passagem liga os dois acordes dos compassos 17-18. Este tipo de passagem cromática e de aproximações de notas alvo dos acordes é bastante comum no vocabulário de jazz, e pode ser observado nas transcrições realizadas dos improvisos de Kreisberg e Lage, como mostrado nos materiais no Apêndice.

Um outro elemento técnico que para mim foi desafiador é a digitação da mão direita utilizada para tocar o trecho dos compassos 24-28, na descida da região aguda da guitarra, no trecho visto na Figura 92. Novamente após investigar diferentes digitações, optei pela técnica híbrida, em que o dedo médio toca notas nas cordas B e E, alternadamente. Acredito que um aspecto da dificuldade venha deste fato – pois diferentemente dos exemplos 3 e 4 da Figura 91, em que a mão direita fica mais estática, para tocar os compassos 24-28 ao menos o dedo médio tem que fazer um salto de cordas. Apesar disso, a meu ver foi mais eficiente utilizar novamente a técnica híbrida para este trecho do que utilizar a palhetada alternada ou trechos de *sweep picking*. O *sweep picking* neste caso não se mostrou eficiente, pois haviam saltos de cordas entre a primeira nota tocada e a segunda nota, entre as cordas D e B (por exemplo, entre as notas A e F, segunda e terceira notas do compasso 25).

Acredito que ter elaborado este estudo e investigado diferentes possibilidades de aplicação dos conceitos de tríades abertas, juntamente com suas possibilidades de digitação, tenham me ajudado a incorporar este aspecto no meu vocabulário melódico para improvisação e técnicas de arranjo na guitarra. Além disso, após a elaboração deste estudo utilizo-o de forma recorrente como aquecimento e estudo de técnica.

#### 4.3.4 Estudo narrativo sobre *Blue in Green*

Um estudo que elaborei ao longo do trabalho foi o estudo narrativo sobre a peça *Blue in Green* (Miles Davis), um standard do repertório de jazz, comentado a seguir. Este estudo foi elaborado no final do ano de 2020, época na qual fiz algumas gravações seguindo o roteiro do mesmo. Esta peça foi uma tentativa de aplicar os conceitos de *markedness e transvaluation*, presentes na teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008), e como os vejo nas performances de Julian Lage de *Autumn Leaves* analisadas.



Figura 93: Exemplo de gravação de prática do Estudo narrativo sobre *Blue in Green*, realizada em 19/12/2020, seguindo o modelo 2, como comentado ao longo do texto. Link para o vídeo: <https://youtu.be/94wzlTcuSZM>

A meu ver, um dos elementos marcantes para que tenhamos uma percepção de narrativa musical é a ocorrência de mudanças nos elementos musicais no decorrer de uma peça, ou performance, o que podemos relacionar com o conceito de transvaloração (*transvaluation*), como exposto por Almén (2008). Pelas análises realizadas nesta tese, argumentei que Julian Lage produz contrastes marcantes, que são articulados a cada *chorus* de suas performances de *Autumn Leaves*, especialmente a performance D. Assim, da maneira como interpretei, haveria

uma certa relação de oposição interna (*markedness*<sup>232</sup>) no decorrer das suas performances. Desta forma, levantei a hipótese de que uma boa estratégia de produção de narratividade seria a de estabelecer um roteiro de performance, que seguisse algumas ideias de contraste de elementos musicais a cada *chorus*, assim como faz, de maneira geral, Lage na performance D.

A música *Blue in Green* foi gravada em 1959 no reconhecido álbum de Miles Davis *Kind of Blue*. O tema tem andamento lento, e na gravação citada possui elementos de arranjos e interpretação interessantes, por exemplo a alteração do ritmo harmônico no decorrer da performance, os processos de interação entre os músicos, e a maneira rica e peculiar com que cada músico toca. A melodia e cifra simplificados da peça, de acordo com o livro *Real Book of Jazz* (The Real Book - Volume I: C Edition, 2004), pode vista na Figura 94: Partitura em forma de cifra e melodia da música *Blue in Green*, de acordo com o livro *Real Book of Jazz* (The Real Book - Volume I: C Edition, 2004).

Incorporei esta música nos meus estudos diários, por ser um bom exemplo de música que utiliza diferentes categorias de acordes, progressões harmônicas e escalas usadas em música popular improvisada, sendo uma peça adequada para estudo de improvisação musical. Podemos ver por exemplo que há acordes, como o A7#9 e E7(#5/#9) sugerem o uso de escalas alteradas, e o F7(b9) sugere o uso de escala dominante diminuta, por possuir a décima terceira (13) na melodia. Outros modos ou escalas implícitos ou possíveis pela harmonia são o lídio, dórico e eólio.

Muitas vezes ao longo da pesquisa eu praticava esta música com uma base sobre uma faixa de áudio no estilo *backing track* para exercitar os elementos de vocabulário musical que eu vinha estudando. Em algumas ocasiões eu praticava tocando sistematicamente uma ideia de vocabulário musical aplicada a todos os acordes – por exemplo adaptar a escala *bebop* para todos acordes da progressão harmônica, tocando as escalas em duas oitavas, explorando o registro do instrumento. Outro elemento praticado foram as tríades abertas sobre a progressão

---

<sup>232</sup> Após essa interpretação inicial, comecei a reconhecer que meu uso do conceito de *markedness* talvez não tenha sido estritamente fiel ao sentido que Almén, e principalmente uma de suas fontes, Robert Hatten (1994) o tenham usado. Este conceito parece ter sido sugerido em sua formulação inicial ao analisar as relações de oposição presentes nas peças musicais, levando em conta o ambiente cultural amplo em que se inserem, como o caso do uso da terça de picardia no período clássico – exemplo recorrentemente citado. Entretanto, Almén faz segmentações nas peças analisadas em sua teoria, considerando a intertextualidade e contexto da obra, mas muitas vezes analisa apenas os aspectos musicais e suas diferenças. Outros autores revisados nesta tese citados no subtópico 2.2.3 da mesma também fazem processos similares, e adaptam conceitos das teorias de narratividade – o “ecletismo metodológico” presente na área. Desta forma, tomei a liberdade de usar o conceito de *markedness* adaptado livremente nas análises de Lage, e na composição deste roteiro de performance para *Blue in Green*, considerando que a própria percepção da diferença entre elementos musicais, ainda que sem levar em conta seu contexto cultural de possível significação (como por exemplo a eventual presença de tópicos, ou citações de melodias) podem conduzir a narrativa musical.

da peça. Desta forma, estes estudos foram uma forma concreta de tentar desenvolver no eixo prático da pesquisa o item Habilidades para o *storytelling* e estratégias de performance, e processos cognitivos para performance e improvisação.

The image shows a handwritten musical score for the jazz standard "Blue in Green" by Miles Davis. The score is written on four staves in 4/4 time. The first staff is the title "(BALLAD) BLUE IN GREEN" with "51" and "-MILES DAVIS" written in the top right. The second staff has chords G-7, A7#9, D-7, Db7b5, C-7, and F7(b9). The third staff has chords Bbmaj7(#11), A7#9, and D-7. The fourth staff has chords E7#5(#9), A-7, and D-7. The fifth staff has chords D-7, G-7, A7#9, and D-6/9. There are also some circled symbols and the text "AFTER SOLOS, D.C. AL" written on the fourth staff.

Figura 94: Partitura em forma de cifra e melodia da música *Blue in Green*, de acordo com o livro *Real Book of Jazz* (The Real Book - Volume I: C Edition, 2004)

Ao longo da pesquisa, escutei algumas performances diferentes de *Blue in Green* tocados na guitarra. Uma versão para guitarra solo que considero interessante é a de Stephen Anderson, no seu álbum *Remembering the Rain: The music of Bill Evans*<sup>233</sup>. Nesta gravação Anderson explora diferentes técnicas e sonoridades da guitarra, como uso de harmônicos naturais e artificiais, uso de texturas densas, regiões homofônicas e polifônicas, fraseados escalares, dentre outros elementos. Ao escutar esta versão, tive a impressão que apesar do

<sup>233</sup> A música foi acessada ao longo dos anos 2020 e 2021, e pode ser escutada no website YouTube Music através do link: [https://music.youtube.com/watch?v=aYBeOI\\_jmBI&feature=share](https://music.youtube.com/watch?v=aYBeOI_jmBI&feature=share).

músico usar elementos típicos de jazz improvisado, a performance possui um caráter forte de um arranjo estabelecido, com a textura e frases a serem tocadas pensadas de antemão, como uma narrativa planejada. A meu ver, acredito que o conceito desta performance de Anderson, de processo de variação sobre o tema é similar ao material que elaborei sobre *My Favorite Things* (comentada no item 4.3.2) – uma narrativa com caráter improvisatório, mas planejada.

Como estudo sobre *Blue in Green*, tentei assumir uma proposta diferente de performance – ter algumas diretrizes sobre o que eu iria tocar - quais elementos iria utilizar (escalas, textura, dinâmicas), o tamanho da performance, possível arco narrativo. Desta forma, eu tentei elaborar um tipo de prática de performance que tem o conceito de um discurso improvisado, mas que se sabe de antemão alguns detalhes da trajetória narrativa. A meu ver, este tipo de conceito se assemelha à maneira com a qual o músico Julian Lage toca algumas de suas peças, como demonstrei nas análises de *Autumn Leaves*.

No fim de 2020, gravei várias versões improvisadas de performances de guitarra solo tocando sobre a harmonia de *Blue in Green*, mas muitas vezes não ficava satisfeito com o resultado. Avaliando os materiais gravados, percebi que eu ainda não estava com a técnica toda desenvolvida para tocar os fraseados – as respirações e andamentos estavam de forma que eu não gostava, e eu não conseguia produzir os contrastes que eu queria na narrativa musical (por exemplo fraseados rápidos, em oposição aos lentos). Assim, registrei em formato audiovisual algumas dessas reflexões fazendo rascunhos e experimentações musicais, que estão disponíveis no Apêndice desta tese.

Primeiramente, fiz algumas experimentações improvisando livremente seguindo a forma da música, refletindo sobre os parâmetros musicais que eu poderia empregar para criar variações musicais, que estivessem dentro do meu vocabulário musical e habilidades de performance. A seguir, comecei a elaborar alguns rascunhos do roteiro musical. Experimentei, em um primeiro momento, o que chamei de modelo 1: começar a performance com acordes homofônicos seguindo a forma e com tempo *rubato*, explorando a mudança para *a tempo* entre o primeiro *chorus* e o segundo. A partir daí, seguiriam outros *chorus* com outras diferenças com emprego de *single lines*, contraponto a duas vozes, uso de tríades abertas e escalas, e citação ao tema. Estas primeiras experimentações do modelo 1 ocorreram por cerca de dez dias, de aproximadamente 10 a 19 de dezembro de 2020. Nestes dias, além de performances que não gravadas, registrei cerca de 5 vídeos de práticas de performance, seguindo o modelo 1.

À época, um esboço de roteiro deste modelo 1 foi anotado da forma como mostrado na Figura 95: Roteiro do modelo 1 do Estudo narrativo sobre *Blue in Green*; esboço para prática

de improvisação. em um documento no *Microsoft Word* no computador. Ao praticar as performances, eu me guiava por essas anotações para tocar de maneira improvisada:

**Prática de script narrativo em *Blue in Green*, modelo 1 (2020 12 10 e 12)**

-ver minha experimentação de *Blue in Green* em 2020 12 10, em que eu exploro ordem e transgressão c 4 elementos, começo da prática

-estudo mais estruturado

**4 chorus; demarcação de elementos a cada chorus**

**1 chorus –**

priorizar acordes e ad lib

(fazendo picos de intensidade nos acordes de tensão)

**2 chorus -**

Fraseado single lines (notas longas nos acordes), a tempo

**3 chorus –**

Single lines c contrapontos

Tríades abertas?

**4 chorus -**

Clímax, escala Bebop, arpejos

**5 chorus**

Citação ao tema ao final?

**Combinação de elementos, pensando em oposição (markedness):**

Acordes – single lines

Ad lib – a tempo

Polifonia – monofonia

**Figura 95: Roteiro do modelo 1 do Estudo narrativo sobre *Blue in Green*; esboço para prática de improvisação.**

Ao avaliar os vídeos gravados e reflexões feitos nestes dias (10 a 19 de dezembro de 2020), não gostei muito do resultado do roteiro do modelo 1. Um dos aspectos que me desagradou neste modelo 1 é que considerei que a mudança de uma textura densa no primeiro *chorus*, conduzindo a fraseado com *single lines* não estava conduzindo bem a narrativa musical – talvez por estar diminuindo a intensidade musical além do que me agradava.

Assim, elaborei um segundo roteiro, com elementos mais estabelecidos, e com quatro *chorus* (B1-B4), cada um explorando alguns elementos, como anotado na partitura disponível no apêndice, e replicados aqui em alguns trechos nas Figuras – *chorus* B1: fraseado com *single lines*, com ritmo sugerido; B2: textura a duas vozes, explorando contrapontos; B3: uso de tríades abertas e fraseado com maior quantidade de notas; B4: exposição do tema de *Blue in Green* com textura densa, com acordes de 4 ou 5 vozes.

1 chorus 1 - single lines, a tempo

8

continua ...

chorus 2 - duas linhas, contraponto

11

Gm<sup>6</sup> A<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(#11)

Usei este roteiro de performance na tentativa de estabelecer uma diretriz para a narrativa, o estabelecimento de alguns pontos de apoio para a performance. A cada vez que eu tocava praticando o estudo, procurava tocar de alguma forma ligeiramente diferente. Para a proposta do estudo, mais importante do que ter especificamente o que iria tocar, era seguir o modelo do roteiro, e tentar deixar claro na performance os contrastes de elementos musicais, que, de acordo com os conceitos adotados e considerados (*markedness, transvaluation*), conduziram a narrativa musical. Desta forma, a cada *chorus* podemos perceber a introdução de um elemento diferente ou variação deste, e a ideia conceitual por trás deste roteiro é que a variação destes elementos, de acordo com o modelo 2, são capazes de produzir uma narrativa musical, se feitos com uma boa performance.

Entretanto, ao tocar o modelo 2 diversas vezes, algumas frases foram se estabelecendo como recorrentes a cada performance, como a segunda voz da linha descendente no compasso 11, e as tríades abertas a partir do compasso 21 – e acabaram se tornando pontos de apoio. De certa forma, a prática deste estudo, que começou como o estabelecimento de um roteiro de improvisação, acabou virando um pequeno arranjo com elementos recorrentes. Acredito que isso tenha ocorrido pois estes elementos recorrentes eu também estava praticando diversas vezes para ter uma boa execução no instrumento.

Um tempo após estes estudos de prática sobre o *Blue in Green*, no começo de 2021 (06 de janeiro) escutei novamente o que tinha gravado e vi que de fato deveria melhorar a execução das performances, para chegar em um nível satisfatório. Entretanto, é importante ter em mente que a redação deste texto segue as metodologias adotadas, relacionadas à autoetnografia, dos processos cíclicos de estudo. Neste sentido, considero coerente analisar e mostrar no processo



os materiais provisórios, antes de se chegar a um resultado final acabado (que seria mais digno de divulgação ampla, com caráter mais artístico).

Desta forma, considero que o estudo sobre essa peça foi proveitoso para mim no sentido de tentar aplicar na prática alguns conceitos discutidos na tese. Acredito que este tipo de roteiro narrativo é proveitoso como uma diretriz para a performance, e nos faz aplicar na prática conceitos de improvisação e composição, e refletir como pode ser proveitoso atuar na linha tênue que existe entre os dois processos.

#### **4.3.5 Outras gravações realizadas**

Além das gravações e estudos realizados e comentados em mais detalhes nos subtópicos anteriores, realizei ao longo da pesquisa diversas outras gravações em formato de violão e guitarra solo e outras com participação de outros músicos, que mencionarei neste tópico, cujos links e alguns comentários podem ser vistos nas Figura 96 e Figura 97, a seguir.

A maioria das gravações comentadas neste subtópico foram realizadas em 2020 e 2021, no período de distanciamento social ocasionado pela pandemia de covid-19. Ao longo deste período, estudei técnicas de gravação, arranjo, tentando melhorar o som de captação de violão e guitarra feitas no meu *home studio*, e em técnicas de edição de áudio, mixagem e masterização. Algumas destas técnicas e habilidades eu havia estudado ao longo da minha formação acadêmica e vivência como músico em estúdio em gravações, mas me aprofundei nelas neste período. Estudei e consultei materiais como o livro *Modern Recording Techniques* de David Miles Hubner e Robert Rubstein (2017), os livros de gravação e mixagem do Bobby Owsinsky, *The Recording Engineers Handbook* e *The Mixing Engineers Handbook* (2005, 2017), além da série de livros sobre gravação e mixagem do engenheiro de áudio brasileiro Fábio Henriques (2007, 2008, 2019) e do e-book de Nando Costa (2018), e também outros materiais em livros, artigos e cursos online.

Título, nome da gravação; Data de publicação (p) e gravação (g); link	Características / elementos trabalhados
<p>Só aqui cabe sonhar (Rafael Gonçalves/Thiago Miranda) 2021 12 12 (p); 2021 09 07 (g) <a href="https://youtu.be/ZNTEwlaRjSI">https://youtu.be/ZNTEwlaRjSI</a></p>	<p>Experimentações com gravações mono e em <i>stereo</i>, com diferentes técnicas de microfonação, como XY e par espaçado;</p>
<p>Romance de Amor (Anônimo) 2021 08 01 (p); 2021 07 23 (grav. 1); 2021 07 27 (grav. 2) <a href="https://youtu.be/SggO4BZL_Y">https://youtu.be/SggO4BZL_Y</a></p>	<p>Elementos de arranjos para guitarras, vozes, seções improvisadas e arranjadas dependendo da gravação;</p>
<p>Melodic Rhythms for Guitar - Study #20-21A (W. Leavitt) part. João Cordeiro (bateria) 2020 12 27 (g), início ;2021 08 11 (p) <a href="https://youtu.be/wlPa-ShUAL4">https://youtu.be/wlPa-ShUAL4</a></p>	<p>Técnicas de mixagem, uso de efeitos (reverb, compressor, equalizador e outros);</p>
<p>Brisa (Ian Guest/Jucá Costa), part. Beth Dau (voz) e Thiago Barros (saxofone) 2020 12 22(g), início ; 2021 09 11 (p) <a href="https://youtu.be/H91qUZ3GOVo">https://youtu.be/H91qUZ3GOVo</a></p>	<p>Testes de iluminação (posicionamento, cores, intensidade);</p>
<p>Tidt Er Jeg Glad (Often I'm happy – Carl Nielsen), gtr solo 2021 02 03 (g); 2021 02 09 (p) <a href="https://youtu.be/W_V_U25sls">https://youtu.be/W_V_U25sls</a></p>	<p>Edição de vídeo de gravação com diversas câmeras;</p>
<p>Voltando pra casa – part. Sivan Arbel (voz), Ric Becker (trombone), Tiago Guimarães (sax e piano), Bruno Repsold (contrabaixo), Felipe Continentino (bateria) 2019 12 25 (g); 2020 11 10 (p) <a href="https://youtu.be/3SJWvtytunM">https://youtu.be/3SJWvtytunM</a></p>	<p>Divulgação nas redes sociais utilizando elementos de <i>storytelling</i>, contextualizando as peças para os espectadores.</p>
<p>Capim (Djavan) – Rafael Gonçalves e Timna (voz) 2020 04 29 (g) 2020 06 18 (p) <a href="https://youtu.be/lqpCVb90vLw">https://youtu.be/lqpCVb90vLw</a></p>	
<p>Painéis e colchões ajudam no tratamento acústico para gravação de violão? Redução de <i>reverb</i> 2020 05 16, (p) <a href="https://youtu.be/gtzoaNMcl_g">https://youtu.be/gtzoaNMcl_g</a></p>	
<p>Modinha (Tom Jobim) - Timna e Rafael Gonçalves 2020 04 07 (g); 2020 04 13 (p) <a href="https://youtu.be/aslh0eDZ_Rc">https://youtu.be/aslh0eDZ_Rc</a></p>	

Figura 96: Exemplos de algumas gravações realizadas ao longo do período de 2020 e 2021, com experimentações e aspectos trabalhados de produção musical.

Título, nome da gravação; Data de publicação (p) ou gravação (g); link	Características / elementos trabalhados
Luz do Sol (Caetano Veloso) 2021 08 28 (p) <a href="https://youtu.be/1qMM1m9Nh3U">https://youtu.be/1qMM1m9Nh3U</a> (gravação feita com celular, e mic. Boya MM1+, áudio tratado no Studio One)	Gravações com caráter mais improvisado e espontâneo;  Uso de recursos práticos e corriqueiros de gravação (algumas gravações feitas com o celular, posteriormente tratadas no Studio One)
Improviso na guitarra: Por dentro do som #1, guitarra solo 2021 01 28 (p) <a href="https://youtu.be/A3BH3mkQsgo">https://youtu.be/A3BH3mkQsgo</a>	Uso de <i>loops</i> e efeitos, gravação em linha da guitarra;
Manhã de Carnaval (Luiz Bonfá) - Rafael Gonçalves e Daniel Lovisi (duo de violões) 2020 12 28 (g); 2021 01 09 (p) <a href="https://youtu.be/4O5JlwAolr8">https://youtu.be/4O5JlwAolr8</a>	
Lugar Comum (J. Donato/G. Gil) – violão de aço solo 2020 05 11 (p) <a href="https://youtu.be/oTstBr8SLo8">https://youtu.be/oTstBr8SLo8</a>	

Figura 97: Exemplos de algumas gravações realizadas ao longo do período de 2020 e 2021, com caráter mais espontâneo e improvisado.

Desta forma, realizei diversos experimentos de gravação em meu espaço tentando melhorar a acústica do ambiente de gravação<sup>234</sup>, diminuindo reverberações indesejadas e excessos de frequências. Em um primeiro momento, estes experimentos foram feitos com materiais caseiros, e aos poucos investi em equipamentos definitivos (painéis acústicos, que podem ser vistos nos vídeos das gravações mais recentes) para melhorar a sonoridade para captação e mixagem no ambiente do *home studio*. Um dos experimentos que realizei de diminuição de reverberação pode ser visto no link disponibilizado na nota de rodapé e na tabela. Um aspecto de experimentação do processo de gravação realizado foi em relação ao próprio ambiente de gravação digital e suas possibilidades de gravação e criação de arranjo ao mesmo tempo – um processo que chamei de gravação dinâmica. Uma amostra destas experimentações pode ser vista no vídeo no link abaixo<sup>235</sup>.

<sup>234</sup> Alguns destes experimentos podem ser assistidos no vídeo publicado: *Painéis e colchões ajudam no tratamento acústico para gravação de violão? Redução de reverb*, no link: [https://youtu.be/gtzoaNMcl\\_g](https://youtu.be/gtzoaNMcl_g)

<sup>235</sup> Vídeo *Como gravar no Studio One - gravação dinâmica de violão e guitarra*: <https://youtu.be/LjOgTgx38oI>

Outro aspecto de experimentação foi em relação aos equipamentos utilizados – testei diferentes microfones, técnicas de gravação em mono e *stereo* (técnicas par espaçado, técnica XY, *Mid/Side*, Blumlein), interfaces de áudio, e investi em equipamentos novos na tentativa de aprimorar novas técnicas de gravação, e também melhorar aspectos da produção. Alguns exemplos de vídeos de experimentação e comparativos entre equipamentos podem ser conferidos na nota de rodapé abaixo<sup>236</sup>.

Nas Figura 96 e Figura 97, é possível perceber em muitas gravações a diferença entre o tempo da gravação inicial e o tempo de publicação dos vídeos. Isso ocorreu por alguns fatores, em grande parte pela elaboração de arranjos e faixas adicionais após a gravação inicial, por espera para receber arquivos dos músicos participantes, e muitas vezes pelo processo de pós-produção – a edição de áudio, mixagem e masterização. Nestes processos de gravação tentei a cada ocasião entender como cada etapa refletia no resultado final obtido, analisando a captação do áudio, experimentando diferentes equipamentos como interfaces de áudio, microfones e seu posicionamento. Após a gravação, experimentei diferentes formas de editar e mixar os áudios gravados.

Tive a impressão que todo este processo de aprendizado e prática levou bastante tempo em cada vídeo, pois eu não tinha tanta familiaridade com o mesmo. Entretanto, a cada produção musical eu me sentia mais à vontade com as ferramentas e realizava as mesmas tarefas mais rápido, ou de maneira mais consciente e elaborada. Foi necessário um verdadeiro treinamento auditivo (que de certa forma, ainda está em curso) e de aprendizado dos softwares, desenvolvimento de senso crítico (assistindo vídeos e ouvindo gravações de referência), para que eu tomasse escolhas conscientes sobre como aplicar efeitos no áudio captado para a mixagem, como os efeitos equalizador, compressor, *reverb* e demais outros, nas diversas etapas da produção. Aprender a identificar auditivamente e em termos técnicos (frequências, amplitude, panorama, efeitos) e aplicar todas estas ferramentas nas produções é uma tarefa trabalhosa, e há profissionais que se especializam nestas funções.

Ao longo dos processos de produção e gravação, explorei elementos de *storytelling* não apenas nos elementos musicais, mas nas estratégias de divulgação nas redes sociais, assim como o fiz na apresentação artística do PERFORMUS 2020 (comentada em outro subtópico). Para a música Voltando para casa, por exemplo, enquanto eu fazia experimentações de gravações e do

---

<sup>236</sup> Vídeo comparativo de latência entre a interface de áudio Focusrite 6 USB e MOTU M4 (adquirida no fim de 2020): <https://youtu.be/wYoW9I0umMM> ; Vídeo *Microfone Samson C02 cardioide de diafragma pequeno, testes iniciais com violão e voz falada*: <https://youtu.be/9r6cy-NrCxk>

arranjo definitivo da música, publiquei um vídeo mostrando como eu estava realizando um *solí* de guitarras<sup>237</sup>. Na música *Brisa* (Ian Guest/Jucá Costa), publiquei antes da versão definitiva um *post* nas redes sociais em que eu estava praticando a improvisação na seção de solo de guitarra, tentando aumentar o engajamento das pessoas que estavam acompanhando<sup>238</sup> o trabalho que eu vinha divulgando. No *post*, tentei estimular a participação dos espectadores para que eles conseguissem adivinhar sobre qual música eu estava improvisando. Este *post* seguia um trabalho feito de forma contínua nas redes sociais à época, em que eu havia divulgado minha participação no Savassi Festival, em que também apresentei alguns arranjos do compositor mencionado.

Após realizar estas diversas gravações e analisa-las comparativamente, me parece notável a diferença de qualidade entre as primeiras experiências e as últimas – sendo as últimas com melhor qualidade geral, a meu ver. Por exemplo, a gravação da peça *Modinha* foi feita com cuidado, com os recursos que eu possuía à época, mas em um espaço sem tratamento acústico, e com um tratamento do áudio não elaborado. Em gravações mais recentes, como das peças *Só aqui cabe sonhar* e *Brisa*, podemos perceber o emprego de técnicas de gravação mais sofisticadas (por exemplo, o *par espaçado* na primeira) e um tratamento mais elaborado do áudio e vídeo das gravações (por exemplo, as várias camadas de vozes, automações e elementos de interesse na mixagem da segunda). Concluo que estas experimentações e diversas gravações trouxeram para mim um aprendizado teórico e prático das técnicas de gravação, e contribuem para a minha prática artística.

---

<sup>237</sup> O vídeo do trecho de demonstração do *solí* com as guitarras da música *Voltando pra casa* pode ser assistido no link a seguir: <https://youtu.be/TmaVWnVw6gc>

<sup>238</sup> O vídeo do trecho improvisação sobre a música *Brisa* pode ser assistido no link a seguir: <https://youtu.be/9fUqmHa0Kgo>

#### 4.4 Apresentações artísticas ocorridas ao longo da pesquisa, preparação e análise

##### 4.4.1 Recital na Série Villa-Lobos Aplaude; Ensaio I, na UNIRIO (2019)

Uma das primeiras apresentações que realizei com repertório ligado diretamente à pesquisa foi o recital denominado “Recital de guitarra e violão solo no Jazz”, ocorrido em 06/06/2019, na Sala Alberto Nepomuceno, no Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Nesta ocasião ocorreu a primeira etapa de avaliação da pesquisa, em que fiz uma apresentação musical, seguida de apresentação oral do andamento da pesquisa. O panfleto de divulgação e programa do recital podem ser vistos na Figura 98.



  
 UNIRIO  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
 Instituto Villa-Lobos  
 Série Villa-Lobos Aplaude  
**Recital de guitarra e violão solo no Jazz**

  
**Rafael Gonçalves**  
**Dia 6 de junho, 19:30h,**  
**Sala Alberto Nepomuceno**

(Av. Pasteur, 436 – fundos, Urca – Rio de Janeiro)

**Primeira parte do recital (apresentação musical):**  
 Ruby My Dear (Thelonious Monk, arr. Rafael Gonçalves)  
 40's (Julian Lage)  
 Tema pro Guto (Rafael Gonçalves)  
 Gardens (Julian Lage)

Summertime (George Gershwin, arr. Jonathan Kreisberg)  
 Autumn Leaves (Johnny Mercer, arr. Julian Lage)  
 My Favorite Things (Richard Rodgers, arr. Jonathan Kreisberg)

**Segunda parte, apresentação oral:**  
 Panorama da pesquisa em andamento, eixo teórico e prático.  
 Resultados preliminares  
 Continuidade da pesquisa

**Figura 98: Panfleto de divulgação e programa do recital “Recital de guitarra e violão solo no Jazz”, na Série Villa-Lobos Aplaude, na UNIRIO.**

No processo de preparação para esta apresentação, transcrevi as peças do programa, elaborei os arranjos e pratiquei a performance. Utilizei diversas técnicas de estudo mencionadas na autoetnografia, como uso da técnica pomodoro, registro de estudos com o aplicativo *TickTick* para anotações de detalhes de estudo de interpretação.

Uma das peças que toquei no programa foi a *Summertime*<sup>239</sup>, no arranjo que transcrevi do guitarrista Jonathan Kreisberg, do seu CD *ONE* (2013). Na época, para tocar esta peça, investiguei como o músico tocava determinados tipos de fraseados, como os arpejos em duas oitavas recorrentemente usados, as escalas no estilo Bebop (com cromatismos adicionados). Sobre os arpejos, após transcrever o modelo que Kreisberg usava, os incorporei à minha prática de estudos, tentando generalizar o modelo para qualquer tipo de acorde. Tive a impressão que Kreisberg toca este tipo de arpejo usando na maioria das vezes a técnica de palhetada alternada. Investiguei se esta seria a melhor opção, para a minha técnica e para a questão de eficiência em geral. Anotei um registro de estudo à época, no dia citado (03 de junho de 2019), seguida de uma anotação na partitura, como se vê na Figura 99, com direção das palhetadas.

SUMMERTIME:

2019 06 03 – Após um tempo tocando os arpejos de Summertime usando palhetada alternada, encontrei outra boa solução de palhetada, usando sweep.

Percebi boa direção de palhetadas para arpejos C7#11 de duas oitavas de Summertime na versão de Kreisberg – se tocar o arpejo da segunda oitava usando *sweep picking*, evita-se a palhetada “por dentro” da corda (chamado às vezes de *string hopping*; difícil de atacar com precisão.) Ganha-se fluência, precisão e homogeneidade do som. O fato do primeiro arpejo terminar com palhetada para cima facilita a volta para a corda E grave para a primeira nota do próximo arpejo, pelo fato da mão já terminar o arpejo movimentando-se na direção propícia.

(...)

-Digitação do B de *Ruby My Dear*

2019 05 24 - Há muito tempo eu tocava a parte B dessa música e não estava satisfeito com o arranjo. Muitas vezes errava a execução. Hoje pesquisando encontrei uma digitação alternativa para a subida Cm – Dm - Ebm, colocando um contraponto no Ebm, e fazendo uma boa conexão de digitação entre o Dm e Ebm. Gravei um vídeo mostrando a digitação e pequena frase de contraponto. (Salvo no google fotos<sup>240</sup>)

(...)

Música Voo rasante – adaptação para guitarra, do arranjo que era pra violão de nylon  
2019 05 21, experimentei tocar com dedos na gutiarra (já tocava ela no nylon), gravei eu tocando (em andamento lento, no pedal dito x4) com dedos, e depois com palheta, e comparei os dois;

A impressão que tive ao ouvir é que a gravação com os dedos soava mais homogênea, com menos “ataque”, variação dinâmica e articulação nos contornos melódicos. Ao mesmo tempo, a gravação com os dedos teve menos erros de execução (talvez pela maior incorporação dos movimentos, muito praticados); Há trechos que necessitam

<sup>239</sup> A transcrição da seção de improviso deste arranjo, com algumas anotações analíticas, se encontra no Apêndice desta tese.

<sup>240</sup> O vídeo deste registro encontra-se no Apêndice da tese, e também está disponível no link: [https://youtu.be/svPF\\_x4LGQU](https://youtu.be/svPF_x4LGQU)

adaptar digitações de mão esquerda para funcionar; mas a impressão que tive é que na guitarra a peça tem o potencial de soar melhor com a técnica de palheta.  
(Anotações de diário autoetnográfico, nas datas citadas)

25 C7(#11) B7(#11)

∩ V ∩ V ∩ ∩ ∩ V ∩ V ∩ V ∩ ∩ ∩ V ∩ V ∩ V V V V V ∩ V

T 0 0 7 11 6 10 7 8 9 10 11 7 8 8 7 10 7 8

A 9 7 7 8 9 8 10 9 7 8 7 9 8 6 10 7 8 9 10 11 7 8 8 7 10 7 8

B 9 7 7 8 7 9 8 10 9 7 8 7 6 8 7 9 8 6 10 7 8 9 10 11 7 8 8 7 10 7 8

*Padrão com sweep picking experimentado.  
Parece que Kreisberg não toca ssim, mas usa palhetada alternada*

27 Dm6 Em6 Dm6 Em11 Dm6

mesmo arpeggio do c. 13

∩ V ∩ V ∩

T 8 7 5 4 6 6 7 5 6 7 4 7 8 6 8 7 4 3 5

A 9 7 4 3 5 6 6 7 4 7 8 6 2 7 4 3 5

B 9 7 0 5 3 5 7 5 5 7 8 6 0 0 5 3 5

**Figura 99:** Direção de palhetada usando *sweep picking* para o solo de *Summertime*, transcrito de Jonathan Kreisberg, do CD ONE (2013).

Outros tipos de anotação de registro envolvem elementos de preparação técnica, registros de evolução e impressões que tive ao experimentar uma ou outra forma de tocar algumas das peças, e para o planejamento do repertório. Podemos ver nos exemplos anteriores algumas destas anotações, para trechos das peças *Summertime*, *Ruby My Dear*, *Voo Rasante*. Percebi que já nas primeiras apresentações artísticas, essas anotações e metodologia de estudo e preparação, registros em vídeos, analisando-os, me ajudaram a encontrar melhores soluções técnicas para tocar o repertório, e potencialmente produzir um melhor resultado.



#### 4.4.2 Apresentação no Museu Villa Lobos, Série Quintas Concertantes (2019)

Para o relato desta apresentação artística, resolvi experimentar no processo de escrita a técnica de *autoentrevista autoetnográfica*, que consiste em se fazer perguntas sobre o tema e respondê-las. Sobre este conceito, Rubén López-Cano *et al* (2014) dizem que:

Seja por escrito ou oralmente, um bom exercício é responder às perguntas que gostaríamos que alguém nos fizesse. Podemos começar planejando um questionário e respondê-lo adicionando o que for mais conveniente para nós. Muitas vezes o que é colocado nesses exercícios é de tal potencial que pode ser usado quase literalmente na redação final ou nos arquivos audiovisuais que acompanham ou integram a pesquisa. (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 165-166<sup>241</sup>)

Assim, ao lembrar e rever os materiais que tinha feito registro (gravações do dia da performance, registro de estudo no aplicativo diário *TickTick*, e outros citados a seguir) comecei a me fazer estas perguntas, que formaram o meu processo de reflexão sobre essa apresentação. Sendo assim, experimentarei nas linhas a seguir registrar esse processo dialético, como se alguém estivesse me perguntando sobre como foi essa apresentação. As perguntas fictícias serão colocadas em itálico, seguido das respostas.

#### **Autoentrevista autoetnográfica sobre a apresentação no Museu Villa-Lobos**

##### *1) Como surgiu a oportunidade de tocar no Museu Villa-Lobos?*

Esta oportunidade surgiu por meio de um convite feito por um professor do Programa de Pós-graduação da UNIRIO, que organizava a série de concertos do Museu Villa-Lobos.

##### *2) Você convidou o pianista Guilherme Veroneze para tocar contigo e dividirem a apresentação – nos conte mais sobre este convite, e sua relação musical com o Guilherme, vocês já tinham tocado juntos?*

---

<sup>241</sup> Ya sea por escrito u oralmente, un buen ejercicio es responder a las preguntas que quisiéramos que alguien nos hiciera. Podemos comenzar con planificar un cuestionario y luego responderlo agregando lo que nos parezca conveniente. Muchas veces lo que se vuelca en estos ejercicios es de tal potencial que puede ser utilizado casi literalmente en el escrito final o bien en los archivos audiovisuales que acompañan o integran la investigación.

Surgiu o convite para realizar a apresentação, que ocorreria no dia 25/04/2019, e o convite e confirmação ocorreram cerca de um mês antes. Eu estava fazendo a pesquisa de doutorado, e estudando um repertório para tocar sozinho, mas ainda não tinha um repertório preparado ainda para tocar um concerto ou recital sozinho. Eu estava nesta época mais concentrado nos estudos de leituras, mas já tinha algum repertório solo estudado, de transcrições que eu estava fazendo dos guitarristas que estava estudando, e arranjos que estava fazendo. Assim, propus para a organização do evento que eu convidasse um músico para dividir a apresentação comigo, e convidei o Guilherme. Eu já o conhecia há bastante tempo e tínhamos tocado bastante juntos em diversos trabalhos. Sendo assim, eu sabia que no tempo disponível seria possível montar um repertório para dividirmos a apresentação.

3) *Qual foi o repertório selecionado para tocar? Houve uma relação e justificativa para escolha das músicas?*

O repertório que selecionamos e tocamos foi o listado a seguir. Se você quiser ver e ouvir o que tocamos no dia, há um registro em áudio e vídeo que fiz com uma câmera simples, que não captou o áudio muito bem (o ambiente estava bem ruidoso, o microfone da câmera era ruim....), mas dá para ter uma ideia do que tocamos. O link é esse abaixo<sup>242</sup>.

**Rafael solo**

Ruby my dear (Thelonious Monk)

40's (Julian Lage)

*Tema pro Guto* (Rafael Gonçalves)

Gardens (Julian Lage)

Summertime (George Gerhshwin, arr. J. Kreisberg)

Autumn Leaves (Joseph Kosma, arr. Julian Lage)

My Favorite Things (R. Rodgers/ O. Hammerstein, arr. Kreisberg / R. Gonçalves)

**Juntos, Rafael e Guilherme:**

All The Things You Are (Jerome Kern)

Vôo Rasante (R. Gonçalves / F. Castro)

Rosa (Pixinguinha)

---

<sup>242</sup> Link do registro de toda a performance do recital do Museu Villa-Lobos, em 25/04/2019: [https://youtu.be/5t\\_yvvOpN1Q](https://youtu.be/5t_yvvOpN1Q)

**Guilherme Solo:**

Corta Jaca (Chiquinha Gonzaga)

Não me toques (Zequinha de Abreu)

**Juntos para terminar**

Um tom para Jobim (Sivuca)

Eu e Guilherme escolhemos juntos o repertório. De minha parte, incluí algumas músicas minhas e arranjos que estava estudando para tocar solo, e o Guilherme também incluiu arranjos de piano da pesquisa dele sobre o choro. Pensamos nas músicas que iríamos tocar juntos, que fossem variadas e abarcassem o universo do jazz e música brasileira, para ligar todo o repertório. Ao mesmo tempo, incluímos uma música mais lenta, melodiosa e conhecida (Rosa) para ter um contraste com o restante do repertório.

*4) Como foi o seu processo de preparação para a performance? Conte-me um pouco do seu processo de estudos diários?*

Olhando de volta nos meus registros diários de estudos, percebo que fiz uma preparação organizada para a apresentação. Vou mostrar algumas imagens a seguir em que é possível observar um pouco de como eu estava fazendo o registro de estudos, ao longo dos meses anteriores à apresentação. Nas imagens abaixo, nas Figura 100 e Figura 101, podemos ver que há um registro de estudo, que era feito quase todos os dias, com o tempo estudado no instrumento a cada dia.

Nessa época eu estava anotando bastante vários detalhes do estudo, os detalhes técnicos e rotina estudados a cada dia – processo de anotação que consumia bastante tempo e energia, mas acaba que depois é bom para ver como eu estava praticando. Antes da data do dia 22 de fevereiro (cerca de dois meses antes da apresentação), eu não anotava no título da tarefa o quanto tempo tinha estudado a cada dia – mas contabilizava pelos pomodoros feitos dentro do programa. Depois percebi que os pomodoros eram um pouco imprecisos, pois às vezes eu estudava sem marcar os pomodoros pelo programa, ou às vezes era contabilizado errado pois eu estava praticando de madrugada. Se olharmos para o dia 18/04/2019, na figura abaixo, o software contabilizou que eu fiz 2h30m de pomodoros, mas se olharmos o que eu anotei de estudos do dia (até a marcação –FIM--), vemos que contabiliza aproximadamente 2h30m, o que condiz com o software. Entretanto, o título da tarefa diz que o total de estudos nesse dia foi de

3h15m, e esse me parece ser o dado mais confiável – pois nessa época eu estava deliberadamente anotando para contar as horas de estudo. Até a data do Ensaio I e um pouco depois eu continuei anotando dessa forma, dia após dia. Depois comecei a anotar de outra forma, ou em algumas fases da pesquisa eu não contabilizava o tempo, apenas anotava o que tinha feito no dia.

Ao longo de todo esse processo de estudo, comecei a questionar – porque eu estou anotando as horas de estudo? Em algumas épocas eu ficava pensando que se eu anotasse as horas de estudo, eu provaria para mim mesmo que estava estudando...e chegaria nas 10 mil horas que todo mundo tem que estudar para tocar bem, segundo aquele autor daquele artigo<sup>243</sup> que ficou famoso. Uma vez fiz essa conta das 10 mil horas e vi que já tinha praticado bastante, mas ainda não tinha chegado em 10 mil horas....

---

<sup>243</sup> A época que realizei essa autoentrevista (meados de 2019) eu não me recordei o nome do autor citado enquanto estava escrevendo. A maneira com a qual escrevi essa autoentrevista foi com um caráter mais informal – como se estivesse conversando com alguém que eu estivesse à vontade, e sem a pressão de mostrar evidências, dados, justificar tudo o que eu estava pensando e sentindo com argumentos científicos. Após escrever este texto, ao longo da pesquisa, em uma das etapas de avaliação da mesma, um dos professores avaliadores ressaltou este aspecto deste trecho do texto, de não citação ao autor, e que seria mais adequado citá-lo, a seu ver. Refleti sobre esta observação do professor avaliador e a levei em consideração, chegando a algumas observações, que comento adiante. Acredito que em nossa prática artística, muito do que fazemos envolve um conhecimento empírico, que vamos experimentando e seguindo, tomando nossas próprias conclusões, aliado com o conhecimento que obtemos em dados e leituras científicas. Desta forma, acredito que seja importante para a observância da metodologia da pesquisa artística da tese manter a autoentrevista original escrita. Isso é mais uma evidência de que o processo de performance e criação artística passa por vários estágios de conhecimento e autoanálise. Ou seja, ao longo do processo de escrita desta tese e das criações artísticas relacionadas a ela, tenho a sensação de que mesmo sem compreender totalmente um assunto, é possível (e às vezes necessário) criar com base nele. Outro exemplo concreto na tese, deste argumento, são as criações de meus arranjos com caráter improvisatório para as músicas *Tema pro Guto* e *My Favorite Things*, em que utilizei alguns parâmetros do conceito de arco narrativo para a criação. Mesmo sendo o controle dos parâmetros musicais do arco algo ainda não totalmente claro (para mim e para os autores revisados), é possível criar inspirando-se nele. Assim, fiz a escolha por manter o texto escrito da autoentrevista originalmente como o foi, mas ao mesmo tempo fazendo esta ressalva e explicação nesta nota. Sobre o trecho da autoentrevista, esclareço que a ideia que vinha à minha mente quando eu estava elaborando a mesma – o conceito de prática deliberada, como exposto pelos autores K. Anders Ericsson *et al* (1993), e difundido por outros autores do meio acadêmico e jornalistas. Um trabalho brasileiro que menciona este autor como base para explicar os conceitos básicos da prática deliberada no desenvolvimento instrumental é o de Bruna Caroline Souza (2014).

## ☰ Técnica vlão gtr - DIÁRIO

📅 ⋮

Add Task to "Técnica vlão gtr - DIÁRIO" on "Today"

- ✓ Técnica + repertório, ter 23 abril, total 3h 📅 Apr 24, 2019
- ✓ Técnica + repertório, seg 22 abril, total 2h 📅 Apr 23, 2019
- ✓ Técnica + repertório, dom 21 abril, total 1h 📅 Apr 22, 2019
- ✓ Técnica + repertório, sex 19 abril, total 1h 📅 Apr 19, 2019
- ✓ Técnica + repertório, qui 18 abril, total 3h15m 📅 Apr 18, 2019
- ✓ Técnica + repertório, quar 17 abril, total 1h30m 📅 Apr 17, 2019
- ✓ Técnica + repertório, ter 16 abril, total 2h 📅 Apr 16, 2019
- ✓ Técnica + repertório, seg 15 abril, total 2h 📅 Apr 15, 2019
- ✓ Técnica + repertório, sex 12 abril; total 2h10m 📅 Apr 12, 2019
- ✓ Técnica + repertório, qui 11 abril; total 2h 📅 Apr 11, 2019
- ✓ Técnica + repertório, quar 10 abril; total 1h30m 📅 Apr 09, 2019
- ✓ Técnica + repertório, seg 08 abril; total 2h 📅 Apr 08, 2019
- ✓ Técnica + repertório, dom 07 abril; total 1h 📅 Apr 07, 2019
- ✓ Técnica + repertório, sáb 06 abril; total 2h 📅 Apr 06, 2019
- ✓ Técnica + repertório, sex 05 abril; total 2h40m 📅 Apr 06, 2019
- ✓ Técnica + repertório, qui 04 abril; total 1h30m 📅 Apr 05, 2019
- ✓ Técnica + repertório, quar 03 abril; total 1h30m 📅 Apr 04, 2019
- ✓ Técnica + repertório, ter 02 abril; total 1h30m 📅 Apr 03, 2019
- ✓ Técnica + repertório, seg 01 abril; total 1h 30m 📅 Mar 31, 2019
- ✓ Técnica + repertório, sexta 29 mar; total hoje 2h40m 📅 Mar 30, 2019
- ✓ Técnica guitarra, total hoje 2h10m 📅 Mar 28, 2019
- ✓ Técnica guitarra, total hoje 2h10m 📅 Mar 27, 2019

📅 18 17 months Ago, 2019/04/18

Focused for 🍅 6 🕒 2h30m

### Técnica + repertório, qui 18 abril, total 3h15m

qui 18 abril, total

25m

AQUECIMENTO

gardens

25m

trechos problemáticos, 3 min cada

pro guto até 96 bpm impr

-----25m

um tom p jobim

----25m

summertime

---25m

my fav things

a leaves

----35m

improvisavao

um tom p jpbim c Ditto x4

---FIM---

solo e tema voo rasante

GST, playbacks all the things

-levada baião c dedo mínimo (106 bpm)

performance todas solo

---25m x 2

-walk bass All the things (88 / 94 bpm, média 90 bpm? ; play é 107 bpm)

40m

performance LENTO as difíceis, no tempo as tranquilas

todas na ordem

📅 Técnica vlão gtr - DIÁRIO

**Figura 100: Registro diário de estudos de técnica e repertório com o software *TickTick* do dia 18/04/2019, com visualização geral do final de Março e mês de abril, mês próximo à apresentação do Museu Villa-Lobos**

☰ Técnica vlão gtr - DIÁRIO
🗓️ 18 months Ago, 2019/03/26

---

Add Task to "Técnica vlão gtr - DIÁRIO" on "Today"

✓ Técnica + repertório, sexta 29 mar; total hoje 2h40m	📅 Mar 30, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 2h10m	📅 Mar 28, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 2h10m	📅 Mar 27, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 2h 40m	📅 Mar 26, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 2h40m (tec + rep)	📅 Mar 25, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 1h20m	📅 Mar 23, 2019
✓ Killer Hybrid Legato Lick Lesson - Tom Quayle - YouTube	📅 Mar 24, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje (40m tec, 40m rep)	📅 Mar 21, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 40m tec, + 1h20m repertório	📅 Mar 18, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 1h	📅 Mar 16, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 1h	📅 Mar 15, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 40m	📅 Mar 14, 2019
✓ Assista a "11 Triad pairs" no YouTube	📅 Mar 14, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 50m	📅 Mar 13, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 40m	📅 Mar 11, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 40m	📅 Mar 08, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 1h20m	📅 Mar 07, 2019
✓ Técnica guitarra, (guitar hacks), dia 7 total hoje 1h	📅 Feb 26, 2019
✓ Técnica guitarra, (guitar hacks) total hoje 1h 10m	📅 Feb 25, 2019
✓ Técnica guitarra, (guitar hacks) total hoje 1h	📅 Feb 23, 2019
✓ Técnica guitarra, (guitar hacks) total hoje 1h	📅 Feb 22, 2019
✓ Técnica violão, lzaola e outros	📅 Feb 19, 2019

### Técnica guitarra, total hoje 2h 40m

26 março  
40m  
AQUECIMENTO 2x5  
MD, ME  
impr. Pro Guto

---

40m  
Gardens

07:03  
Focusing

40m  
my fav / summertime

--

40m  
a leaves

trechos problemáticos:  
my fav: final, interlúdio my fav, final solo  
a leaves: trecho rápido impr.  
summer: trecho rápido começando Dm6  
-----FIM-----

**\*\* (PRÁTICA ACIMA DESTE DIA 26 de março, anotações abaixo de exercícios praticados em dias próximos)\*\***

40m  
10m experimentando pickslanting  
GST, variados  
-arpeggios Hybrid picking, acomp. Autumn leaves

---

40m  
-GST, exercícios diversos  
-drills GST, economy picking 3 notas por corda com escala diminuta ultimas 4 cordas  
-pares de triades  
-Eb e F sobre A alt - para Dm

🗓️ Técnica vlão gtr - DIÁRIO

**Figura 101: Registro diário de estudos de técnica e repertório com o software *TickTick* do dia 26/03/2019, com visualização geral do final de Fevereiro e mês de Março, mês próximo à apresentação do Museu Villa-Lobos**

Podemos ver, por exemplo, que se considerarmos os dados que anotei nas Figura 100 e Figura 101 (após cada dia) como aproximadamente certos, nos dois meses próximos à apresentação (22 de Fevereiro a 24 de Abril) eu estudei cerca de uma a duas horas por dia. Em Abril estudei mais. Podemos observar que em março (pela anotação do dia 26/03) eu estava estudando com pomodoros de 40 minutos, e em Abril, pomodoros divididos em 25 minutos. Podemos constatar também que geralmente eu tinha uma rotina de estudos de começar fazendo aquecimento e técnica por alguns minutos, para depois entrar no estudo de repertório (prática que em geral mantive até hoje). Há anotação também de que eu estava concentrando o estudo em trechos problemáticos ou difíceis de cada peça que eu iria tocar, e indicações de andamento.

Alguns vídeos de prática do repertório foram feitos nesta época e estão na pasta Apêndice, e podemos ver por exemplo que por volta do dia 04/05/2019 eu estava experimentando algumas levadas para a música *Um tom para Jobim* que estava no repertório para ser tocada, empregando as metodologias de estudo (estudar lento, pensar nos movimentos, e demais técnicas). No dia 06/04/2019, há um registro de prática arpejos sobre a música *All the Things you Are*, também no repertório. Eu estava adaptando um modelo de digitação e notas dos arpejos que tinha transcrito do Jonathan Kreisberg para todos os acordes da música, para tentar incorporar como vocabulário melódico para improvisação. Na captura de tela do dia 26/03/2019, é possível ver do lado direito um temporizador do pomodoro sendo marcado enquanto eu estava escrevendo e capturando a tela – o que ficava sobre a minha tela do computador enquanto eu estava estudando, lendo artigos, estudando técnica e repertório nos instrumentos.

#### 5) *Como foram os ensaios com o pianista Guilherme Veroneze?*

Fiz três ensaios com o Guilherme. Fiz registros em vídeo de trechos de todos os ensaios, e estão na pasta apêndice. O primeiro, do dia 30/03/2019, foi para experimentarmos músicas e definir o repertório. Nos próximos ensaios, concentramos mais nos aspectos de arranjo como definir andamentos, introduções, codas e seções de improvisos. Elaboramos algumas ideias de arranjos, onde cada um tocava uma melodia, como um ia acompanhar o outro. Me lembro que sugeri de acompanharmos um ao outro o *All the Things you Are* começando com poucas notas em *stacatto*, e a partir daí improvisar mais livremente. Incorporamos essa ideia no arranjo. Na música *Um tom para Jobim*, dividimos a melodia e em alguns trechos criei uma outra voz para tocar junto com a melodia tocada pelo Guilherme. No vídeo abaixo, do dia 23/04/2019, pode-se ver um trecho do nosso ensaio:



**Figura 102: Vídeo de ensaio com o pianista Guilherme Veroneze, no dia 23/04/2019, tocando a música *Um tom para Jobim* (Sivuca), para tocar na apresentação do Museu Villa-Lobos.**

Em outro vídeo de ensaio, o 20190413\_164832, em [07:30] em que estamos ensaiando a música *All The Things You Are*, pode-se ver como dividimos a melodia do último tema, cada um tocando uma parte, e eu sugerindo uma ideia para o final do arranjo – começar tocando o trecho em dinâmica *piano* e *stacatto*, e terminar a música em *forte*, deixando o acorde dominante C7(alt) sem resolução e deixando a música “no ar”. É interessante que esse processo de ensaio revela uma dinâmica interpessoal de criação, em que um músico apresenta uma ideia e o outro se relaciona com esta ideia – pode gostar ou não, aceitar ou não, entender ou não, e a ideia pode funcionar ou não, ser bem executada ou não. Acredito que muitas das questões de negociação de palco discutidas por Ingrid Monson (1996) também estão presentes nos ensaios.

6) *A performance foi gravada em vídeo – após analisar este material, o que você acredita que correu bem e o que poderia ser melhorado no resultado artístico, e na sua performance, de forma geral? Como foi a apresentação musical no dia, quais foram os pontos positivos e negativos?*

Após assistir o vídeo, percebi que seria bom se eu tivesse gravado um vídeo e áudio com mais qualidade, até para usar como material de divulgação depois, mas não foi possível. Eu



gravei o vídeo com a minha câmera, e o áudio com o meu celular, que deixei no chão perto de mim – foi muita coisa para cuidar no dia, e eu também não tinha muitos equipamentos e prática de gravações neste tipo de ambiente. Hoje acho que eu planejaria melhor, e pelo menos tentaria registrar de uma forma melhor. Mas o ambiente também estava muito ruidoso, o que é um fator que dificultou a qualidade do som no dia e do registro também.

A apresentação teve duração esperada, de cerca de uma hora ou um pouco mais. Houve um público presente que parece que apreciou o repertório em geral. Boa parte do público era da terceira idade, e muitas dessas pessoas gostaram de termos tocado Rosa (Pixinguinha), que identificaram a música e cantarolaram junto, e algumas vieram comentar e conversar depois – o que foi legal.

Em relação à performance, fazendo uma autocrítica percebi algumas coisas que me agradaram e outras não. Algumas coisas que me desagradaram foram, por exemplo:

-Uma coisa que chama a atenção é que o piano estava desafinado; em geral um pouco abaixo da afinação padrão se não me engano. Uma ideia que me ocorreu apenas depois de ter tocado (e eu deveria ter pensado nisso na passagem de som) é que eu poderia ter tentado afinar a guitarra e violão com o piano, e não forçar a minha afinação e tocarmos desafinado. Mesmo que não tivesse ficado bom o resultado, poderia ter ficado melhor do que foi, talvez.

-Na música *Tema pro Guto* (minha) puxei a música em andamento muito rápido, errei frases no tema e seção do solo; Isso mostra que eu estava ansioso na hora de tocar, não consegui controlar meu corpo e mente para me posicionar no andamento que eu vinha tocando nas minhas práticas em casa.

-Não gostei muito do timbre do violão de aço, talvez as cordas estivessem um pouco velhas, mas esse violão também não tem um som excelente, o captador é até bom..... mas para tocar arranjos solo, tem que ser um instrumento realmente que o timbre, equilíbrio, seja muito bom.

-Em algumas músicas errei notas e trechos, por exemplo na Gardens, aquele trecho do final, poderia ficar mais claro a intenção da melodia longa no meio do *strumming*, mostrando como duas coisas diferentes, a melodia com mais desenho e com menos erros.

- Na música *Summertime* eu acho que comecei a tocar *curtindo demais* a música, e isso me deixou à vontade, desconcentrei e cometi erros de execução simples....

-Na música 40's (J. Lage), eu fiz um improviso livre, mas errei a harmonia e não estava muito seguro; Acho que na verdade eu não me preparei bem para este *chorus* do improviso da música, eu não estava tão à vontade quanto ao tocar em *All the things you are* e *Um tom para Jobim*. Entretanto, ao analisar a diferença e o porquê não estava à vontade, acredito que seja justamente pelo fato de estar improvisando sozinho, sem o suporte de um músico acompanhador. Isso exige preencher todos os espaços, fazer acompanhamento e melodia ao mesmo tempo. Se eu termino uma frase no improviso, tenho que criar algum repouso com acorde, ou terminar em uma nota que faça sentido para ser segurada por um tempo, para gerar uma respiração. Enfim, são habilidades que ainda estou desenvolvendo e vejo que fico mais à vontade, e aprendo as estratégias, como cada guitarrista faz, e tento aplicar na minha maneira de tocar, mas olhando para a performance, eu identifico o “problema” dessa forma...

-Na música *All the Things you Are*, acho que as ideias de improviso que elaborei foram um pouco repetitivas e não muito interessantes. Penso que a música como um todo ficou meio arrastada, e embora a gente tenha ensaiado algumas ideias que dariam um contraste e dinâmica, isso parece que não deu um resultado, e nós também não executamos bem as ideias, talvez a gente não tenha *assumido, incorporado, ou acreditado nelas*, fazendo-as acontecer.

Algumas coisas eu acho que funcionaram na performance foram:

-A música *Um tom para Jobim*, acho que o arranjo ficou legal, os improvisos também – pelo menos para mim, o fato de improvisar em *trading* (trocando *chorus*), como fizemos nessa música, é algo que facilita, pois, ao começar a tocar o acompanhamento, tenho tempo de pensar e respirar um pouco, antes de improvisar no próximo *chorus*. Outra coisa que acho que facilita em relação a essa música, e talvez também por isso eu tenha gostado mais do meu improviso nela, é o fato de termos improvisado apenas na parte A, em que a harmonia gira basicamente em torno da tonalidade de Sol Maior, assim você pode usar praticamente essa escala para improvisar. Em *All The Things You Are*, há várias mudanças de tom, uma harmonia movimentada, **surge a necessidade de criar um discurso musical passando por vários acordes, e isso torna mais complexo conectar as ideias**<sup>244</sup>.

---

<sup>244</sup> Após um tempo que escrevi essa autoentrevista, a li novamente (no final de 2021), e este aspecto que coloquei em negrito me chamou a atenção – e fiz uma relação do que eu mesmo relatei na entrevista com um conceito estudado na tese – o das habilidades para o *storytelling*. Ou seja, podemos interpretar que a minha análise autocrítica revelou que minhas habilidades de *storytelling*, o domínio do vocabulário melódico, não estavam a contento (para mim mesmo) para que eu pudesse me expressar livremente através da improvisação, nessa música.

-A duração do recital considero que foi adequada, e acho que em geral o público gostou, para uma apresentação de música instrumental.

-Acho que o timbre da guitarra estava razoável, levando em conta o amplificador que eu estava usando (Roland AC-60).

7) *Qual a avaliação sobre a relação entre o processo de preparação de estudos, seleção do repertório, e o resultado obtido?*

De certa forma, acho que o processo de estudo deixou a performance automatizada – não houve “brancos” ou momentos de total insegurança – eu sabia tudo o que iria tocar, isso foi um ponto positivo. Mas houve momentos em que parece ter havido ansiedade – pelo não controle dos andamentos, ou outros que fiquei à vontade demais. Faltou mais preparação em alguns trechos – talvez mais preparação especificamente das músicas, ou faltou evoluir mais nas habilidades de improvisação como um todo - nas músicas *All the Things You Are* e 40's, acho que meus improvisos não foram bons – não que foram horríveis e feios de se ouvir, mas não foi algo que chamou a atenção. Se for improvisar, que seja algo interessante, não é?

Olhando para o que funcionou melhor e pior é interessante para ir replanejando os estudos – concentrar nos elementos que precisam melhorar. Acho que no processo de estudos fiquei muito tempo estudando os trechos difíceis, e estudando técnicas que eu não estava muito à vontade, como as palhetadas da música *Gardens* – investi muito tempo nesse trecho, e na hora da performance também não ficou tão bom. Talvez seja uma questão de entender que este foi o melhor que consegui fazer, ou então quando identificar que alguma música está ainda com erros de execução que me incomodam, mesmo após praticar bastante, não as colocar no repertório. Acredito que o público em geral não percebe todos estes erros nos detalhes de execução, mas o público especializado, sim, e nós que tocamos também.

Ao mesmo tempo, na semana em que estou escrevendo essa entrevista, vou tocar na apresentação do PERFORMUS 2020, e me sinto um pouco mais à vontade para tocar algumas das músicas que já venho tocando há um tempo – acho que tem peças que temos que tocar várias vezes para incorporar também.

#### 4.4.3 Apresentação online pela Série Na carreira, da Bituca (2020)

Outra apresentação que realizei ao longo da pesquisa, foi o recital ao vivo (*live*) pela série Na Carreira, organizado pela escola Universidade de Música Bituca<sup>245</sup>, em 02/07/2020. Esta apresentação foi uma das primeiras que realizei no período da pandemia no formato ao vivo, com transmissão em tempo real de áudio e vídeo. Além de preparar o repertório para tocar, surgiram vários desafios tecnológicos relacionados a este formato, que procurei desenvolver, e comentarei adiante.



**Figura 103: Panfleto virtual de divulgação da apresentação online ao vivo pela série Na Carreira, organizado pela Universidade de Música Bituca.**

Assim como no evento PERFORMUS 2020, para participar com uma apresentação neste edital foi necessário participar de uma seleção, e enviar um material provisório que seria apresentado definitivamente ao vivo. Assim, no processo seletivo, gravei duas músicas que eu estava estudando e enviei para a produção. Após a divulgação dos selecionados, cerca de 20

---

<sup>245</sup> Website da escola: <https://bituca.org.br/>

dias antes da apresentação, selecionei mais detalhadamente o repertório que iria tocar, e comecei a prepará-lo. Para esta apresentação, toquei algumas peças nos violões de aço e nylon, e também com a guitarra elétrica. O repertório apresentado nesta ocasião foi o seguinte:

**[com violão de nylon]**

Ruby my dear (Thelonious Monk)

Intro Insensatez / Lamentos do Morro (Garoto)

Valseana (Sérgio Assad)

Vôo rasante (Rafael Gonçalves / Fabiano de Castro)

**[com violão de aço]**

Gardens (Julian Lage)

*Tema pro Guto* (Rafael Gonçalves)

**[com a guitarra elétrica e base de acompanhamento pré-gravada]**

Sorriso (Nando Costa)

Voltando pra casa (Rafael Gonçalves)

Xô frevo (Adalberto Silva)

O repertório apresentado foi variado em gêneros e estilos, instrumentos e sonoridades. Em meu roteiro pessoal de repertório, que usei para tocar no dia, fiz algumas anotações de pequenas falas que iria comentar com os espectadores, sobre a apresentação de cada música, minha relação com a Bituca, sobre a música recém gravada *Voltando pra casa* e minha recém volta ao Brasil após o período nos Estados Unidos. À época, comecei a pensar que o planejamento deste roteiro e falas da apresentação artística também eram um aspecto do *storytelling* da apresentação – podendo este conceito não apenas estar relacionado aos aspectos sonoros e instrumentais da performance, como aponta a maior parte da revisão bibliográfica feita. Nas próximas apresentações, como a do PERFORMUS 2020, eu continuaria a explorar estas ideias.

Enquanto ensaiava para a apresentação, reparei e estudei a postura necessária para cada instrumento, utilizando as técnicas de *auto-observação indireta e direta*, por exemplo na gravação de vídeos de prática do repertório, e na observação em tempo real, utilizando-me do espelho posicionado no espaço de estudo de instrumento – técnicas comentadas no primeiro capítulo desta tese. Acredito que as técnicas de auto-observação me fizeram tomar mais consciência de aspectos técnicos, de movimentos, postura e sonoridade do que eu estava tocando. Enquanto preparava o repertório, percebia que o fato de ocorrer a troca de instrumentos, cada um com uma postura mais eficiente, uma técnica de mão direita e esquerda

(palheta/dedos), cordas diferentes, largura do braço diferentes, foram fatores importantes a serem considerados – percebi que eu deveria realmente acostumar com sensações físicas diferentes de cada instrumento, e estabelecer diretrizes para cada um.

Por exemplo, em geral percebi que meu violão de nylon possui uma sonoridade com mais volume do que o de aço. Se eu quisesse uma sonoridade mais equilibrada ao mudar de um para o outro, deveria fazer algo - tocar mais alto, aumentar o ganho na interface de áudio, ou alguma outra solução – se estivesse usando a técnica de mão direita com os dedos. Entretanto, ao tocar o violão de aço com a palheta, o som tinha e tem naturalmente mais projeção e ataque. A percepção de detalhes específicos como esse fizeram parte do meu dia a dia, da prática instrumental, e ao longo da pesquisa fui percebendo-os cada vez mais (processo que aconteceu até o fim da pesquisa, e deve continuar na minha prática artística).

A seguir podemos ver um registro de estudos do dia 25 de junho de 2020, alguns dias antes da apresentação. Pode-se perceber neste registro alguns elementos da metodologia de estudos, como o uso do registro para reflexões e organização do tempo de estudos, a divisão do tempo de práticas em pomodoros (1p significando 1 pomodoro para o tópico anotado em seguida). Pode-se perceber na anotação a forma de anotação corriqueira (com abreviações e erros de ortografia), mas que servem ao propósito de acompanhamento da preparação. Podemos observar o comentário de tópico estudado relacionado ao vocabulário melódico - os arpejos do modelo de *Tema pro Guto* (que tive conhecimento a partir das transcrições de Jonathan Kreisberg) adaptados para uma peça que seria tocada na apresentação, a *Xô Frevo*. Outro aspecto relevante é a experimentação de diferentes tipos de arco narrativo sobre a interpretação de dinâmicas da peça *Gardens*. Sobre estes arcos narrativos, me lembro que quando eu estava estudando essa peça experimentei tocar a seção da coda com um grande *crescendo*, ou com diminuição de dinâmica, ou movimentos de aumento e diminuição de dinâmica.

**2020 06 25, LOG de estudo**

iluminacao p Live, experimentos

estudo concntrado em :

1p aquecimento Iznaola, MD ME

1p

Gardens

estudo de dinâmica na Coda, estudando bem lento, pensando na digitacao, ouvindo a dinâmica e **experimentando diferentes arcos narrativos para a CODA**

(Comecando p, comecando f...)

1p

*Tema pro Guto* [3:47], 112 bpm

estudei arpejo do G#m7 em outras tonalidades, Am Em, Dm7, vi que dá pra experimentar na harmonia do Xô Frevo, pratiquei um pouco no Xo Frevo (me senti em estado de flow ao começar a estudar o arpejo de G#m7, e isso foi levando pras outras coisas - acabei ignorando término do pomo e estudei bastante tempo a mais neste tópico, e fui me deixando levar.

Agora a questão que comecei a me perguntar: Se deixar levar pelo flow é natural e prazeroso; mas em termos de eficiência do estudo, é proveitoso? Ou seja, praticar e mudar o roteiro de estudo para que permaneça em estado de flow é bom?

O estudo em estado de flow é mais eficiente?

(Anotações de diário de prática artística, na data citada)

Nos dias anteriores à apresentação, fiz vários testes de iluminação para saber como iria capturar a minha imagem tocando, e também do som – eu queria chegar no melhor resultado possível usando os equipamentos que eu tinha – usando um microfone condensador (Rode NT1-a) externo para captar o som dos violões e voz, e ligar a guitarra diretamente no computador pela interface de áudio. As faixas a serem tocadas na guitarra ainda tinham de ser misturadas com o som das faixas pré-gravadas no computador. Tudo isso deveria ser transmitido em tempo real para a internet. Um problema da transmissão de áudio online pelo computador é que a maioria dos sistemas operacionais não possuem ou não colocam de maneira simples uma maneira de transmitir o som do computador para a internet, misturado com as entradas de áudio, e adição de efeitos, para chamadas online e *streaming*. Este recurso, de permitir a transmissão do som para a internet, chamado de *loopback*, tem se tornado cada vez mais comum nas interfaces de áudio recentes (talvez que devido à demanda ocasionada pela pandemia de covid-19).

Desta forma, após investigar a melhor maneira de transmitir o som com todas estas características comecei a utilizar o software *Voicemeeter*, que essencialmente permite criar roteamentos de sinais de áudio dentro dos computadores com sistema operacional Windows – e transmitir para chamadas online e *streaming*. Eu já tinha usando este software para compromissos online, e procurei configurar ainda melhor o uso dele para a *live* que vinha chegando. Assim, o software, na sua versão *Voicemeeter Potato*<sup>246</sup> permite adicionar alguns efeitos como equalizador e *reverb*, que experimentei a adicionei para melhorar o som dos violões. Ao mesmo tempo, foi possível utilizar duas interfaces de áudio (a Focusrite 6 USB

---

<sup>246</sup> A captura de tela mostrada na Figura 104 é do software *Voicemeeter Banana*. Entretanto, a versão utilizada para a *live* foi a mais completa a *Potato*, que tem mais recursos, e permite adicionar o efeito *reverb*.

para o microfone, e o HX Stomp para a captação da guitarra), misturando as entradas do sinal com o som tocado das bases no computador.



Figura 104: Imagem do software *Voicemeeter Banana*, com uma configuração de testes para a apresentação da *live* do edital Na Carreira.

Desta forma, após esta preparação nos dias anteriores, no dia da apresentação fiz uma passagem de som e de iluminação mais cuidadosas, e gravei um vídeo de divulgação e o compartilhei nas redes sociais, que pode ser conferido no link da nota de rodapé<sup>247</sup> e no Apêndice. Nos dias anteriores a esta divulgação, eu já havia feito outras divulgações da apresentação nas redes sociais, empregando também recursos de *storytelling* nas divulgações, procurando contextualizar minha relação com a escola que promovia o evento, contando sobre o repertório e detalhes da apresentação.

No dia da apresentação fizemos uma passagem de som algumas horas antes da mesma. Algumas coisas nós (eu e a produção do evento) não sabíamos se iriam funcionar – por exemplo o enquadramento da imagem. A *live* seria transmitida pela rede social *Instagram*, em que

<sup>247</sup> Link para o vídeo citado: <https://youtu.be/qrIqOC5ppLM>



normalmente eram feitas pelo celular de quem transmite. A produção utilizou um outro aplicativo / website que fazia uma conexão entre os computadores que transmitem e a rede social (de forma não nativa, não oficial da rede *Instagram*). Eu captei a minha imagem através de uma câmera digital (Panasonic Lumix G7) ligada ao computador por um cabo do tipo HDMI com interface USB, e transmitida para a chamada online para a produção do evento, que retransmitiu o áudio e vídeo para a plataforma do *Instagram*. Sendo assim, acredito que a qualidade de imagem e som tenham sido prejudicados neste processo. Após realizado a apresentação, percebi que o áudio da mesma ocorreu com problemas, devido a uma instabilidade do programa *Voicemeeter* e provavelmente pelo uso combinado de duas interfaces de áudio em combinação.

Um trecho de gravação da apresentação pode ser conferido no Apêndice e no link na nota de rodapé<sup>248</sup>. Comparando o material gravado no vídeo de divulgação que realizei, e o material gravado pela produção (com a qualidade próxima ao da transmitida ao vivo pelo *Instagram*), podemos ver que a qualidade transmitida foi bem inferior. Além disso, podemos perceber a instabilidade do áudio, e ruídos que foram adicionados. Apesar disso, muitas pessoas assistiram a apresentação, comentaram positivamente sobre a mesma.

Analisando outros aspectos da performance, também percebi outros aspectos que poderiam ser melhorados: minha interação com o público foi pequena. Eu tinha feito um roteiro de apresentação, com as falas e apresentação do repertório, e de certa forma o segui. Após analisar criticamente a apresentação e comentários dos espectadores, refleti que um dos aspectos mais interessantes de uma apresentação ao vivo, das *lives* na internet, é interagir em tempo real, responder a comentários. Podemos relacionar este fator também com conceitos e habilidades de *storytelling* a serem trabalhadas – estar aberto, presente no momento da performance. Na prática, acredito que esta dificuldade em interagir ocorreu também por questões de logística tecnológica. Eu estava transmitindo o áudio através de uma câmera, tocando de frente para ela, e conectei meu celular assistindo a *live* ao mesmo tempo que tocava. Entretanto, o posicionamento do celular não foi feito de maneira adequada para que eu pudesse acompanhar facilmente as interações dos espectadores.

Após todo o processo de preparação, eu esperava um resultado melhor da apresentação, tanto nos aspectos musicais da minha performance (erros de execução em determinados trechos), quanto aos ligados aos detalhes tecnológicos de transmissão de áudio e vídeo.

---

<sup>248</sup> Link para o vídeo citado: <https://youtu.be/Jd0YDWC4y3E>

Entretanto, talvez mais importante ainda é entender que após toda essa experiência aprendi com todo o processo – a metodologia empregada de registros, reflexão e autoanálise possivelmente trouxeram resultados positivos. Aprendi e exercitei concretamente aspectos de iluminação, captura de áudio e vídeo, e transmissão de áudio e vídeo em tempo real, técnicas de gravação, e técnicas de *storytelling* de aspectos musicais e de divulgação e comunicação. Todos estes aspectos eu continuaria a trabalhar e exercitar nas próximas apresentações artísticas e gravações realizadas ao longo da pesquisa.

#### 4.4.4 Apresentação no evento online PERFORMUS 2020

Nesta seção irei fazer um relato da apresentação artística que fiz no evento acadêmico PERFORMUS 20, um evento da Associação Brasileira de Performance Musical<sup>249</sup> que ocorreu entre os dias 23-26 de Setembro de 2020. No relato mostrarei como foi o processo de inscrição, preparação e divulgação, a performance artística, e uma análise de todo o processo, com comentários baseados nos registros em *logs* de texto e em vídeos da performance e das seções de prática que a antecederam. Estou escrevendo esta parte do texto da tese alguns dias após a minha apresentação no evento – o que traz a vantagem de todo o processo estar bem vívido em minha mente.

##### **Inscrição, aprovação**

Fiquei sabendo da chamada de trabalhos para o PERFORMUS 2020 no segundo semestre do ano. Dentre as diferentes propostas que eu poderia submeter para o evento, optei por enviar uma proposta de apresentação de *performance musical* (e não comunicação oral, ou recital comentado). Optei por esta modalidade pois eu estava na fase de escrita da tese para o Ensaio II e Qualificação<sup>250</sup>, em seguida - assim, se eu tivesse que produzir outros textos ou materiais de comunicação oral além do que eu já estava escrevendo, ficaria um pouco confuso e sobrecarregado para mim. Além disso, o fato de me inscrever para *performance* seria uma boa oportunidade para fazer uma apresentação musical, já que eu estava há meses em isolamento social por conta da pandemia de covid-19 e tinha feito poucas apresentações ao vivo (*lives*) no período (A *Live* que fiz pela escola de música Bituca a principal delas, e outras informais).

Como eu estava concentrado na escrita do texto, revisão das leituras e fichamentos, optei também por submeter um repertório que eu estivesse familiaridade e não me daria muito trabalho para preparar, ao mesmo tempo que se relacionasse com a tese, e fosse interessante. A proposta do evento seria para realizar uma apresentação curta, de cerca de 20 minutos. Assim, para a inscrição no evento enviei um vídeo com as músicas que seriam executadas, em que

---

<sup>249</sup> Website da Associação: <https://abrapem.org/>

<sup>250</sup> Ensaio II e Qualificação são etapas de bancas de avaliação do trabalho antes de Defesa de do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, onde este projeto estava sendo executado.

editei um vídeo com algumas performances anteriores minhas e gravações mais recentes. Enviei o vídeo a seguir, com as músicas que seriam executadas no evento:



Figura 105: Vídeo enviado para inscrição no evento PERFORMUS 2020<sup>251</sup>.

As músicas que enviei na inscrição, e que foram tocadas no evento são:

My Favorite Things (R. Rodgers/ O. Hammerstein, arr. Kreisberg / R. Gonçalves)  
 Ruby my dear (Thelonious Monk)

Lamentos do morro (Garoto)  
*Tema pro Guto* (Rafael Gonçalves)  
 Vôo Rasante (R. Gonçalves / Fabiano de Castro)

Ao enviar a proposta de inscrição, imaginei o nome da apresentação como “Arranjos para violão e guitarra solo – Entre o Jazz e a Música Instrumental Brasileira”. No início pensei neste nome justamente por haver no repertório músicas dos dois gêneros, além das minhas autorais, que possuem possivelmente alguns elementos de ambos, a meu ver. Encaminhei um pequeno texto falando da proposta e da relação com a minha pesquisa acadêmica. Recebi a

<sup>251</sup> Vídeo enviado para inscrição no evento PERFORMUS 2020; Link: <https://youtu.be/uTj83jpiL1k>

reposta de aprovação para a apresentação artística com cerca de um mês de antecedência - bem próximo ao à data da banca de avaliação Ensaio II (31/08/2020).

### **Divulgação e preparação para a performance**

Durante a preparação e divulgação para este evento, e também ao longo dos últimos meses (final de 2019 e todo 2020) eu vinha pensando cada vez mais em aspectos práticos que a meu ver poderiam se relacionar com o conceito de *storytelling* – e em como eu poderia aplicá-los no meu trabalho artístico. Ao longo da pesquisa encontrei diversas referências da aplicação do conceito *storytelling* de forma prática à área de marketing, administração de negócios, e como falar em público, por exemplo. Inclusive, realizei um curso online sobre *storytelling* ministrado pela autora e professora Martha Terenzo<sup>252</sup>, que possui uma abordagem prática, voltado para profissionais liberais que podem aplicar técnicas de *storytelling* no seu cotidiano.

Assim, tentei aplicar elementos do *storytelling* na divulgação que fiz do evento em minhas redes sociais, durante a preparação e performance no dia. Em experiências passadas na divulgação das minhas músicas nas redes sociais, percebi como o engajamento e divulgação foram mais eficientes ao estabelecer um contato próximo com o público e pessoas que acompanhavam meu trabalho – feito através de vídeos em que eu falava diretamente sobre o que estava fazendo, sobre a história e contexto da música que eu iria apresentar, e resolvi adotar algumas dessas estratégias para a divulgação do PERFORMUS. Cheguei a esta conclusão ao comparar dois casos anteriores de músicas que eu havia lançado e como as divulguei, que comento brevemente a seguir.

Ao divulgar a música *Tema pro Guto*<sup>253</sup> (em 21/01/2020), na versão da gravação para guitarra solo (a última, relatada em outro subtópico desta Tese) usei a seguinte estratégia: gravei um pequeno vídeo caseiro, com cerca de um minuto, apresentando a música e *contando a história* de como compus a melodia inicial. Após postar diversos vídeos anteriores com músicas e observar o *feedback* das pessoas, resolvi nesta ocasião experimentar este formato. Foi interessante reparar que este *post* gerou um engajamento muito mais alto entre as pessoas que me acompanhavam nas redes sociais (Instagram e Facebook principalmente), em relação aos vídeos de outras músicas que eu vinha divulgando. Relacionei este “resultado” do alto engajamento com esta estratégia. Entretanto, um fator que também pode ter ajudado neste

---

<sup>252</sup> O curso realizado foi através do website Descola, no link: <https://descola.org/storytelling>

<sup>253</sup> O vídeo da música *Tema pro Guto*, com a apresentação inicial, pode ser assistido no link: <https://youtu.be/CSstBEZuJd0>

resultado é o fato desta gravação ter sido produzida com um nível de preparação e cuidado bem acima outros vídeos anteriores que eu estava divulgando – com um ar mais profissional e de material definitivo que as pessoas podem ter gostado mais.

Em outra ocasião, na divulgação da música *My Favorite Things* que gravei e divulguei também nas minhas redes sociais (em 12/06/2020)<sup>254</sup>, eu não gravei o vídeo de introdução antes da música, apresentando o material e falando do seu contexto. Eu apresentei a música em forma de texto, com um *post* explicando um pouco seu contexto. O engajamento em relação à divulgação foi muito abaixo do que a música anterior, *Tema pro Guto*. Fiz alguns *posts* da música *My Favorite Things* e tiveram um baixo engajamento. Entretanto, divulguei essa música em algumas comunidades especializadas de guitarra das redes e houve um bom engajamento. As gravações das duas músicas têm a mesma instrumentação e de certa forma, dentro do mesmo gênero artístico, formato – violão / guitarra solo, e a meu ver produzidas com uma boa qualidade de arranjos, execução, vídeo e áudio. A gravação do *Tema pro Guto*, no aspecto visual é mais atrativa, pois foi gravada com várias câmeras, com uma boa edição de vídeo.

Como se sabe, todo o funcionamento das redes sociais é altamente complexo, entretanto, com pequenas experiências como essa, cada um de nós vai experimentando e vendo os resultados. Após analisar estes exemplos das duas músicas, e mais aspectos das minhas estratégias de divulgação nas redes, a cada vez mais fui ficando com a impressão de que a comunicação direta, usando os recursos de *storytelling* para interação com o público, aumentava o engajamento, e de certa forma, o alcance da música divulgada, e do meu trabalho com a música em geral.

Portanto, para divulgar minha apresentação no PERFORMUS, resolvi usar algumas dessas estratégias. A primeira ação concreta que fiz neste sentido foi de comunicar através de um *post* que fiz nas minhas redes sociais em 26/08/2020 que eu havia sido aprovado e faria a apresentação artística em cerca de um mês. O texto que elaborei está a seguir. Além de escrever o texto, o *post* continha um pequeno vídeo em que eu falava da aprovação, e algumas imagens que mostravam a relação de aprovados e informações sobre o evento<sup>255</sup>.

[english below] Boa notícia! Tive um trabalho aprovado, vou fazer uma apresentação artística de violão e guitarra solo no Performus 2020 (@performusabrapem), evento acadêmico da Associação Brasileira de Performance Musical, no final de setembro! Vou ter um pouco menos de um mês para preparar o repertório. Para quem quiser saber um pouco do meu processo de preparação e estudo do violão, fiquem ligados nos meus stories e posts aqui no Instagram e na minha página do Facebook

<sup>254</sup> O vídeo da música *My Favorite Things*, pode ser assistido no link: <https://youtu.be/2mxbOiOAzw4>

<sup>255</sup> Uma imagem do post está na pasta Apêndice, subpasta Performus, desta tese.

(@rafaelgoncalvesguitar) que eu sempre coloco alguma coisa do que estou fazendo, e vamos trocando uma ideia! Um abraço!!

Este post, gravado de maneira informal, trouxe alto engajamento. Acredito que *a maneira de contar a história*, com o vídeo em que eu falava diretamente, além da história em si, foi um fator que contribuiu para o engajamento. Eu poderia ter divulgado o mesmo fato – de que iria tocar – dizendo apenas que iria tocar, e dando informações. Entretanto, a maneira de contar o fato, ressaltando de que se tratava de uma *boa notícia*, de que eu tinha sido *aprovado*, e convidando as pessoas a me acompanharem durante todo o processo é que considereei como estratégias pensadas de *storytelling*. Nos dias que se seguiram, continuei mostrando através de *posts* e *stories* (no Instagram) um pouco do meu processo de estudos e gravações e preparação para tocar no evento.

Foi interessante observar que, como eu estava divulgando bastante os materiais que eu vinha produzindo, as pessoas começaram a interagir mais comigo nas redes sociais. Nesta época surgiu inclusive um convite para gravar uma entrevista, feito pelo pianista Sylvio Gomes, com o qual eu havia tocado alguns anos antes na Orquestra de Jazz Pró Música (2008-2010), da qual ele era o regente. Gravei a entrevista com ele – e foi uma oportunidade de também exercitar e continuar refletindo sobre o *storytelling* e como *contar a minha história* com a música. Ao gravar essa entrevista, respondi algumas perguntas, e gravamos a música Triste (Tom Jobim) à distância – o Sylvio enviou o piano e gravei a guitarra em áudio e vídeo, e enviei para ele. Para a gravação desta música, também pratiquei o arranjo enviado, incorporando aos meus estudos de instrumento por alguns dias para fazer a gravação e enviar para ele. Ele montou o vídeo como se fosse um programa de TV, similar ao tipo de programa que ele apresentou por algum tempo em uma emissora local, e o publicou em seu canal no YouTube em 22/09/2020. O link para a entrevista está na nota de rodapé (GONÇALVES; GOMES, 2020)<sup>256</sup>.

Neste meio tempo, da aprovação até o concerto, eu estava envolvido com a preparação para a banca de Ensaio II (31/08/2020), e logo após a banca, a continuação da escrita para a Qualificação da tese. Como eu havia selecionado músicas que eu estava familiarizado para tocar, deixei para me preparar com mais afinco nos dias próximos à performance. Eu continuei praticando o instrumento com menos intensidade, realizando estudos e gravações, mas na semana da apresentação (domingo a quarta – apresentação na quinta) realizei um estudo mais

---

<sup>256</sup> Link para a entrevista e gravação da música Triste (Tom Jobim) com o maestro Sylvio Gomes: <https://youtu.be/SN08tOOyzII>

concentrado, e fiz o registro de como foi o processo de preparação. Gravei alguns vídeos mostrando o meu processo de preparação, e para me auxiliar na reflexão sobre o processo – todos estão disponíveis na pasta apêndice da tese.

Como pode ser visto nos registros em vídeo, no dia 21/09 eu pratiquei cinco pomodoros na ordem a seguir e concentrado nos seguintes tópicos: (1) Aquecimento violão, MD, ME, 1 pomodoro; (2) Passando repertório lento, parte 1; (3) Passando repertório lento, parte 2; (4) Lamentos do morro, prática (estudando lento, com *loop* de samba); (5) My Favorite Things e Vôo Rasante, estudando lento e fazendo repetições de trechos com dificuldade técnica ou de memorização / mudança de digitação. Além disso no dia anterior (20), eu havia publicado um vídeo de divulgação lembrando às pessoas que eu iria tocar no PERFORMUS naquela semana<sup>257</sup>.

No dia 22/09, participei e assisti alguns eventos online do PERFORMUS, como um *masterclass* de *home studio* ministrado à tarde. Neste dia fiz um estudo de técnica, e tive a ideia de fazer um estudo de técnica transmitido ao vivo pelo meu canal do Instagram. Fiz um post dizendo que em cerca de meia hora eu faria uma transmissão *live* mostrando meu processo de estudos, e fiz a *live* interagindo com os participantes, explicando os exercícios ao mesmo tempo em que eu fazia o aquecimento<sup>258</sup>. Foi uma tentativa de manter o engajamento das pessoas que me acompanhavam no processo de estudos, e que estavam visualizando meus posts recentes em que eu divulgava que iria tocar nos próximos dias, e também de explorar este recurso.

Após a *live* e estudo de técnica, me concentrei em fazer a passagem e ajuste de som e luz para tocar no dia do evento. Na experiência anterior que tive de fazer a apresentação *Live* pela escola de música Bituca em 02/07/2020, tive alguns problemas na transmissão do áudio pela internet, como comentado no subtópico anterior. Se eu fosse tocar a música *Tema pro Guto* na guitarra, como eu normalmente vinha fazendo, eu precisaria ligá-la usando outra interface de áudio, e talvez tenha sido isso o problema de som da *live* anterior, o uso de duas interfaces e incompatibilidade. Para o PERFORMUS, como seria uma apresentação curta, resolvi simplificar o *setup*, usar apenas uma interface de áudio para minimizar a chance de problemas, mas ao mesmo tempo tentar chegar a um bom resultado sonoro. Assim, usei o mesmo software que usei na *live* da Bituca, o *Voicemeeter Potato*, que permitiu adicionar efeitos como equalizador e *reverb* ao som captado pelo microfone condensador que usei para o violão (Rode NT1-a). Fiz alguns experimentos de passagem de som neste dia (22) gravando o som e

---

<sup>257</sup> O vídeo está disponível no apêndice, e também pode ser assistido através do link: <https://youtu.be/r07kXtdMqns>

<sup>258</sup> O vídeo está disponível no apêndice, e também pode ser assistido através do link: <https://youtu.be/sx4GnfPg0II>



equalizando, experimentando posições do microfone. Também fiz testes de posicionamento de luz (registros no Apêndice).

No dia 23/09, fiz um estudo de técnica e repertório geral, e depois concentrei os estudos principalmente na música *Tema pro Guto*, que eu tocava com o violão de aço (eu estava mais acostumado a tocar ela na guitarra). Fiquei experimentando ideias de improvisação, e pensando na possibilidade de em vez de tocar o solo arranjado – realmente improvisar algo novo, tentando encarar a seção de clímax da peça como um “ponto de apoio” na narrativa musical, assim como parece fazer o Jonathan Kreisberg em alguns arranjos analisados nesta tese. Deixei para decidir isso depois. Neste dia, fiz um post nas redes sociais com uma foto, lembrando que eu iria tocar no dia seguinte.

### **A performance**

Nestes dias anteriores eu vinha refletindo a questão de *storytelling*, e relacionando com alguns eventos que eu vinha assistindo e acompanhando sobre como se apresentar em público, preparar um pouco as falas em um recital. No evento que participei do FIMUCA<sup>259</sup> (de 27 a 31/07), muitos palestrantes falaram deste aspecto e achei interessante, e fui tentando incorporar ideias para a minha performance do PERFORMUS. Eu já fazia um pouco disso tudo – divulgação nas redes sociais, e pensar na comunicação para a performance, mas comecei a incorporar mais. Comecei a refletir e ver como diferentes artistas fazem isso. O grande violonista Yamandu Costa, por exemplo, conta muitos *causos* parecidos a cada show dele – e isso parece fazer parte de um roteiro do show, da identidade dele e da maneira que ele próprio desenvolveu de *contar a sua própria história*, não apenas com os elementos musicais, mas com a fala. Tenho pensado que este tipo de elemento, além da performance estritamente musical, mas aspectos de comunicação com o público, são importantes e criam também uma conexão com quem assiste e ouve a apresentação. E podemos interpretar essa comunicação com o público também como uma das dimensões do *storytelling*, aplicado de maneira mais direta.

Alguns dias antes percebi que a música Lamentos do morro (Garoto) do repertório, muito conhecida, faria uma ponte entre as músicas de *Jazz* e autorais no repertório – e observei uma conexão entre *a minha história* e a história do Garoto – também fui aos Estados Unidos e toquei um tempo por lá, aprendi um pouco sobre a linguagem musical do jazz e apliquei nas

---

<sup>259</sup> O evento consistiu em uma série de palestras e *masterclasses* com diversos músicos, um projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - <https://fimuca.musica.ufrn.br/>

minhas músicas. Vi neste fato um mote que eu poderia comentar nas minhas falas na apresentação sobre a conexão entre o repertório, o porquê de estar tocando aquelas músicas, e sua contextualização.

Sendo assim, elaborei um conjunto de falas simples que faziam parte de um roteiro da apresentação, e que fiquei pensando que poderia ser uma ideia interessante para investir para os recitais futuros – de buscar conexões entre as músicas, relacioná-las com minha história pessoal, e desta forma aplicar não apenas nas músicas os conceitos do *storytelling*, mas de maneira mais literal na maneira de falar, me apresentar e apresentar o repertório. Imprimi este roteiro, e deixei à vista, colocado estrategicamente no meu ângulo de visão, abaixo da lente da câmera que captaria a minha imagem para a transmissão.

No dia da performance, fizemos uma passagem de som curta cerca de uma hora antes da apresentação, usando aplicativo / plataforma *StreamYard*, e em seguida fizemos a apresentação. No momento da passagem de som, perguntei algumas dúvidas para a pessoa responsável pela transmissão online, e apesar de ter tido uma boa assistência com o som imagem, algumas dúvidas ainda persistiram, e a comunicação não foi tão fluente quanto eu desejaria. Fiquei sem saber, por exemplo se a apresentação seria gravada e disponibilizada ou não (seria uma coisa a menos para eu me preocupar, e para sobrecarregar meu computador), e se haveria flexibilidade no tempo para tocar – se poderia falar à vontade e comunicar com o público durante as músicas. Na inscrição do evento havia o tempo estipulado de 20 minutos para a apresentação, e meu repertório sem as falas continha 18 minutos, e isso me gerou uma preocupação – se havia algum problema nas falas que tinha programado em exceder o tempo. Na última *live* que eu tinha tocado, da Bituca, a última música tinha sido cortada pois a duração total da apresentação excedeu um uma hora – limite da plataforma *Instagram*, e eu não sabia se haveria algo do tipo.

Entre a passagem de som e a performance, fiz um aquecimento ao violão com os exercícios que eu fazia habitualmente. O vídeo inteiro da minha parte da apresentação está no apêndice e pode ser acessado no link abaixo<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> Link para a minha parte da apresentação no PERFORMUS - <https://youtu.be/Q7MLEqtlpQY>; Link para a apresentação também com os demais artistas, no canal oficial da ABRAPEM: - <https://youtu.be/yMPObXuP114>

### **Análise da performance**

Após realizar a performance e assistir o vídeo da apresentação, que eu gravei usando os softwares *Voicemeeter* (áudio) e *OBS Studio* (áudio e vídeo), analiso que alguns aspectos positivos da mesma foram a boa qualidade sonora em geral – bastante superior à da última *live* que eu havia feito – do edital Na Carreira da Bituca. Acredito que o fato de ter feito uma melhor configuração (e usado apenas uma interface, sobrecarregando menos o computador), e o uso da plataforma *StreamYard* – com transmissão para o *YouTube* e *Facebook* (e não o *Instagram*, como a anterior) permitiu essa melhor qualidade. Outro aspecto positivo a meu ver foi a seleção e ordem do repertório, que acredito foram adequados para o evento.

Alguns aspectos, entretanto, vejo que poderiam ter sido melhor executados. Cometi alguns erros de execução, por exemplo na música *Ruby, my Dear* na segunda parte A da música errei um trecho relativamente fácil de execução e que eu geralmente não erro. Me lembro quando eu estava tocando essa música, eu me senti confiante demais, pois achei que o som do violão estava bonito, tinha tocado relativamente bem a primeira música do repertório (*My Favorite Things*) e a introdução do *Ruby, my Dear*, e acho que me deixei levar por essa sensação, o que acabou levando a uma perda de concentração. Por essa ser uma música que eu não tenho muita dificuldade, não fiquei praticando-a por muito tempo nos últimos dias anteriores ao PERFORMUS. Entretanto, é curioso perceber que dois dias antes, no dia 22/09, na *live* que fiz sobre técnica, ao final dela toquei a música *Ruby, my Dear* e não errei o trecho, e toquei bem a música, bastante à vontade e com aspectos expressivos interessantes. Isso me leva a crer que a minha “falha” de execução se deve a aspectos principalmente do momento da performance, como concentração, ansiedade, tentativa de fazer algo *diferente* ou com mais expressividade do que eu tinha ensaiado.

Na música *Tema pro Guto* me lembro de ter uma sensação parecida ao tocar – me vieram algumas dúvidas no momento da performance que normalmente não passam pela minha cabeça. Por exemplo, ao executar a parte B da música, me veio a seguinte pergunta “o harmônico da casa XII eu toco quais cordas com a mão esquerda? Todas as cordas? Apenas as mais agudas?” É curioso que na minha prática essa dúvida não vinha na minha cabeça, e eu simplesmente executava a contento. Ao assistir a performance gravada, acredito que apenas na última execução da parte B eu estava mais à vontade e toquei com som mais limpo o trecho. Outros erros de execução também me chamaram a atenção, em trechos da parte A (principalmente antes do solo), e na parte rápida do solo – em que as notas não ficaram muito claras, e eu novamente acelerei o andamento nessa parte que possuo mais dificuldade técnica.

Outros elementos que poderiam ser melhores, foram a minha apresentação e interação com o público. Um erro que cometi na preparação do espaço físico foi ter posicionado a tela do computador à minha direita (em que eu poderia ver os comentários das pessoas que assistiam, e da produção), mas a câmera que estava me filmando estava em outra direção – o que fazia com que eu tivesse que virar a cabeça e corpo para ver os comentários. Pensando numa solução que poderia ajudar mantendo a mesma configuração – eu poderia ter me conectado à *live* com o meu celular e deixá-lo ao lado do roteiro do show, que estava abaixo da câmera. Acredito que este aspecto da interação é muito importante para apresentações online, – e isso é o que faz uma *live* ser *live* de fato, pois se não há interação, qual a diferença entre a pessoa assistir um músico tocando ao vivo, e assistir um vídeo da performance gravada depois?<sup>261</sup> E acredito que para isso funcionar é imprescindível ter uma boa comunicação por parte da organização do evento, planejamento de todos estes aspectos técnicos.

Outro detalhe durante a performance é que o microfone parece ter ficado em uma posição não ideal que eu tinha ensaiado – ele ficou muito direcionado para a boca do violão, gerando assim um som com muitas frequências graves, principalmente no violão de nylon, e um pouco do *reverb* natural da sala além do que eu gosto. Como eu toquei o violão de nylon na perna esquerda, e o de aço na perna direita, tive que mudar a posição do microfone na passagem de som e performance, e na performance gerou um som não ideal para os recursos que eu tinha – mas ainda bom boa qualidade e próximo do desejado.

### **Conclusões e observações gerais:**

À medida em que o dia da apresentação foi chegando fui refletindo sobre todos estes fatores que envolvem a performance e tentei não me concentrar em apenas um deles – a execução musical. Talvez o mais importante para mim era aprender com todo este processo, experimentar técnicas de *storytelling*, tentar melhorar o som e gravação de vídeo, e também tocar bem – procurei olhar para o resultado e processo como um todo. Como pude perceber e relatei, há diversos elementos que tem que funcionar para que uma apresentação artística seja “bem sucedida” – deve haver público, daí a importância da divulgação, as músicas devem ser

---

<sup>261</sup> É claro que há diferenças entre assistir uma performance ao vivo em que o público não tem a possibilidade de interagir com o intérprete, e uma gravação já realizada – o fato de o espectador saber que a performance ocorre naquele momento potencialmente leva a uma experiência peculiar. Mas neste trecho do texto, estou chamando a atenção para a importância da interação entre o intérprete e os espectadores para uma experiência musical compartilhada.

bem tocadas, o som e aspectos visuais devem ser bons, o repertório e roteiro devem fazer sentido, o músico deve se apresentar preparado emocionalmente e fisicamente. À época, eu ocasionalmente assistia apresentações online de outros músicos - que eu considerava interessantes em um aspecto, mas deixavam muito a desejar em outro.

Desta forma, pensei que o aspecto da execução musical não precisaria ser o único fator trabalhado, ainda mais porque haveria pouca gente assistindo. De certa forma, usei esta oportunidade como um exercício de registro, experimentação de técnicas de som, luz, interação com o público, e também de autorreflexão nesta tese. Após este processo, percebi muitas coisas que eu poderia ter feito melhor, e aprendi habilidades e conceitos, por exemplo em aspectos de iluminação: como escolher a temperatura de luz nas lâmpadas e regular o balanço de branco (*white balance*) da câmera, como posicionar a luz para tentar criar uma separação entre o objeto principal e o fundo. Aspectos de som: como posicionar o microfone da melhor maneira possível, como equalizar e adicionar efeitos em tempo real, qual software usar.

Outros elementos que concluí após o processo foi que eu poderia ter ensaiado mais o roteiro da apresentação, ensaiado as falas assim como eu ensaiei a música. Poderia ter ensaiado também a mudança de posição do microfone. E também poderia ter lidado melhor com a adaptação na troca de instrumento, da guitarra para o violão de aço na música *Tema pro Guto*. Eu estava mais acostumado a tocá-la na guitarra e isso foi um fator que dificultou um pouco a performance. Eu poderia ter pensado em elementos como avaliar o andamento escolhido, pensar melhor na posição das mãos nos fraseados difíceis – e também a mudança do violão de nylon para o aço na sonoridade da apresentação.

É claro que em alguns destes elementos não houve um aprendizado profundo, mas isso tomou um tempo de prática e experimentação, contribuiu para a minha experiência, no resultado como um todo do processo, e também para as pessoas que estavam assistindo. Ao mesmo tempo, o estudo musical seguiu em paralelo com estas experimentações e também foi possível perceber pequenos aprendizados, como por exemplo o processo de estudo diário de ligados na mão esquerda, me fez encontrar soluções e perceber facilidades e dificuldades técnicas, como na frase da música Jorge do Fusa (que eu estava praticando por volta dessa época), que é generalizável para toda a minha técnica instrumental.

#### 4.4.5 Outras apresentações artísticas realizadas:

Além das apresentações realizadas e comentados em mais detalhes nos subtópicos anteriores, realizei ao longo da pesquisa outras apresentações em formato de violão e guitarra solo, ou com grupos musicais. Além disso, outras experiências acadêmicas de oficinas, workshops, que muitas vezes envolviam apresentações artísticas, também foram enriquecedoras para o desenvolvimento da pesquisa, e a seguir menciono algumas experiências relevantes.



Figura 106: Vídeo de apresentação no Savassi Festival 2020; disponível no link: <https://youtu.be/kwYXH1JtnvI>

Ao longo do período em Nova York (2019 ao início de 2020) participei de alguns grupos ligados aos programas acadêmicos de música do Brooklyn College, um grupo no formato de *combo* (grupo pequeno, com cerca de 8 a 10 músicos), e um grupo maior, em formato de *big band*, com os quais participei de diversas apresentações artísticas. Uma experiência acadêmica e de performance relevante foi ter participado do concerto com a *big band* dirigida pela fagotista Karen Borca, no evento Unit Structures (evento dedicado à obra de Cecil Taylor) em outubro de 2019<sup>262</sup>. Outra apresentação artística em que toquei peças diretamente ligadas ao repertório

<sup>262</sup> Link para mais informações sobre o evento: <https://unitstructures.commons.gc.cuny.edu/>

desenvolvido na pesquisa, em formato de violão solo, e outras em formato de quarteto, foi no Savassi Festival 2020. Esse festival foi uma oportunidade para produzir um material de gravação em estúdio com uma boa qualidade de gravação. Algumas dessas apresentações artísticas foram registradas e o link para o registro das mesmas se encontra em nota de rodapé<sup>263</sup>. Assim como nas outras apresentações relatadas e analisadas em mais detalhes nesta tese, para estas mencionadas neste tópico usei estratégias metodológicas de estudo similares (técnica pomodoro, auto-observação direta e indireta, autorreflexão).

---

<sup>263</sup> Link para a apresentação com um dos grupos; o Brooklyn College Jazz Ensemble, realizada em 05/12/2019: <https://youtu.be/FDDTmLTIAdc>; Link de trecho de apresentação com a big band da mesma instituição, realizada em 26/11/2019: "Kote Moun Yo" [Brooklyn College Global Jazz Masters Big Band with special guest Buyu Ambroise]" - <https://youtu.be/36WFQMYFiZw>

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após realizar o trabalho desta tese, observo que foi possível entender e expor diferentes conceitos, análises e produzir materiais diversos. A pesquisa se desenvolveu de maneira orgânica e foi se reformulando na medida em que as três etapas da pesquisa se desenrolaram: período inicial na UNIRIO, período no exterior, e período de volta ao Brasil, em meio à pandemia de covid-19 (2020-2022). Os achados bibliográficos e experiências acadêmicas foram aos poucos revelando uma metodologia possível e referências para abordar as questões de pesquisa através de uma pesquisa artística – que envolveu prática instrumental e reflexão analítica.

Desta maneira, uma das questões centrais foi abordada, entender os processos de improvisação de Julian Lage e Jonathan Kreisberg. Foi possível demonstrar que podemos analisar o trabalho dos músicos sob a ótica dos temas *storytelling* e narrativa, em meio ao ecletismo metodológico da área. Também argumentei que podemos identificar estratégias narrativas em suas performances, e observar a individualidade de cada músico expressada em elementos musicais. O estilo desses músicos foi utilizado como base para criação de novos materiais e para meu desenvolvimento de linguagem de performance e improvisação.

Um dos conceitos revisados, o de arco narrativo, envolveu uma revisão bibliográfica que ao mesmo tempo esclareceu alguns pontos e mostrou a visão de diferentes autores, mas mostrou que ainda é preciso um maior esclarecimento metodológico para sua aplicação sistemática (vide as dúvidas possíveis de serem levantadas pelos dados empíricos produzidos por Frieler *et al.*). Apesar disso, foram levantadas algumas hipóteses sobre o conceito de intensidade musical e combinação de parâmetros musicais que apontam uma direção que pode ser frutífera para a continuidade da pesquisa. Mesmo assim, foi possível utilizar o conceito de intensidade musical e arco narrativo em análises musicais e para criação de arranjos, improvisos e estudos. Isso a meu ver revela um aspecto interessante da prática artística – de que o entendimento racional e total de um conceito, e sua comprovação empírica, não é um fator necessário para que inspire as criações e análises.

Acredito que a tese traz contribuições para a área ao adaptar e relacionar as bibliografias e conceitos em torno de *storytelling* e narrativa – que geralmente não são relacionados. Outra contribuição é a proposição de novas maneiras de realizarmos análises narrativas e criações musicais, através da adaptação da teoria da narrativa musical de Byron Almén aplicada a um repertório de música popular com improvisação – pouco comum na literatura até



então. Uma nova maneira proposta envolve a análise através de fonogramas (em conjunto com transcrições em partituras) com auxílio de diferentes softwares (notadamente o Transcribe!, Izotope RX8 e Studio One). Da mesma forma, a tese propõe uma maneira de aplicação da teoria de Almén na criação musical para improvisação – o que foi demonstrado na elaboração do estudo narrativo para *Blue in Green*. Práticas como essas também não foram encontradas na literatura revisada, e isso também pode ser visto como uma contribuição para a área.

Através desta pesquisa também foi possível realizar uma das questões centrais, o de desenvolvimento de um repertório e habilidades de performance pelo pesquisador. Esse desenvolvimento foi relatado através de diversos registros audiovisuais expostos na tese – demonstrados pelo uso de determinados softwares para gravação e transmissão musical em tempo real, diferentes técnicas de registro e seus pontos positivos e negativos, e autorreflexão demonstrados (autoentrevista, estratégias de divulgação, preparação para performance, investigação de possibilidades técnicas no instrumento, elaboração de estudos e solos, técnicas de gravação).

Um aspecto importante que observei é que muitas questões de desenvolvimento técnico e musical só foram alcançadas após um longo período de estudos, cujo registro de progresso ocorreram ao longo dos relatos da pesquisa. As percepções pessoais advindas do estudo sistemático de técnica me fizeram atentar para minhas facilidades e dificuldades em mão direita e esquerda ao violão e guitarra, questões de postura, aceitar as minhas características fisiológicas, como relatado no item 4.2.2, Estudos de técnica, registro dos estudos. Ou seja, a realização de um projeto como esse, de médio e longo prazo, se mostrou necessário para desenvolver algumas habilidades técnicas, de improvisação e composição.

Essa percepção pessoal da minha facilidade com os ligados acima só me ocorreu após anos de estudos dos exercícios de ligados, por volta do início do ano de 2020. É interessante perceber que quando comecei a praticar ligados na mão esquerda sistematicamente (todas as combinações possíveis) – eu ficava tentando igualar ou aproximar a habilidade que eu tinha em todos os dedos. Aos poucos fui deixando essa procura de lado, aceitando o fato de que os dedos tem naturalmente características diferentes – é importante ter um bom controle e técnica sobre todos, mas não tentar negar este fato. Aos poucos passei a adotar a concepção que seria mais interessante usar o entendimento dessa característica de cada dedo e das facilidades de determinadas digitações com *inteligência* - na produção dos solos e improvisos, nas escolhas e práticas de digitações *eficientes*.

(trecho do texto do item 4.2.2, Estudos de técnica, registro dos estudos)

Acredito que a exposição dessa metodologia e materiais de forma explícita pode auxiliar demais pesquisadores e músicos que tenham interesse em desenvolver projetos artísticos e de

pesquisa artística similares. Desta forma, a demonstração concreta de aplicação dessa metodologia de tarefas autoetnográficas com recursos específicos pode servir de modelo para outros projetos, sendo outra contribuição da tese para a área de pesquisa. Um exemplo concreto, dentro da ideia de processos de criação e estudo, que pode ser útil para uso para outros pesquisadores e músicos: ao longo da tese mostrei como adaptar criações de trechos de transcrições de uma música para outra, criando estudos generalizáveis para diferentes progressões harmônicas. Isso é mostrado no Capítulo 4 em algumas ocasiões, e em específico na adaptação do modelo de arpejos extraído da performance A de *My Favorite Things* por Jonathan Kreisberg, para a progressão harmônica da peça *Ryland*, de Julian Lage, no item 4.2.4 “Arpejos com ligados e saltos de cordas derivados de fraseado do Jonathan Kreisberg aplicados à harmonia de *Ryland*, de Julian Lage”.

Como sugere a metodologia adotada, o trabalho realizado nesta tese é fruto da minha relação com os materiais pesquisados e produzidos, numa perspectiva de interação do sujeito com os objetos de pesquisa, que ocorre em um determinado intervalo de tempo. Assim, é importante identificar e levar em conta que o momento em que esta pesquisa ocorreu é um fator relevante, dentro de minha trajetória como músico e pesquisador. Outro fator relevante é o contexto em que vivemos na sociedade brasileira e mundial, em meio à pandemia de covid-19, que influenciou no desenvolvimento da pesquisa. Ou seja, imagino que se a pesquisa fosse produzida em outro momento, em que eu tivesse mais ou menos experiência e conhecimento acadêmico e artístico, ou em um contexto sem as mudanças trazidas pela pandemia, outros resultados poderiam ser apontados. Pela autoetnografia envolver relatos pessoais, antevejo que as possíveis críticas, e minha própria autocrítica após a publicação deste trabalho, e após um tempo de sua realização, potencialmente serão desafiadoras.

Foram produzidos novos materiais artísticos ao longo da pesquisa, que são frutos da mesma – as apresentações realizadas, estudos e músicas compostas, além do recital final a encaminhado para a defesa da tese. Desta forma, foi possível identificar que o projeto trouxe resultados palpáveis de pesquisa mencionados, mas as conclusões indicam que algumas questões de pesquisa estão em aberto e são possíveis de diferentes análises e pontos de vista. Vislumbrei que é possível empregar a teoria de Almén para prática de improvisação, que o conceito de arco narrativo é potente e inspirador para análise e criação musical – mas a possível sistematização e mais aplicações destes conceitos pode continuar a ser elaborada em projetos futuros.

## 6 REFERÊNCIAS

- AEBERSOLD, Jamey. **How to play jazz and improvise**. 6th. ed. New Albany: Jamey Aebersold, 1992.
- AEBERSOLD, Jamey. **How to Play Jazz & Improvise, Vol. 1 (Book & CD)**. New Albany: Jamey Aebersold, 2000.
- AGAWU, Kofi. **Playing with Signs**. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- AGAWU, Kofi. **Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music**. New York: Oxford University Press, 2009.
- ALEXANDER, Charles. **Masters of Jazz Guitar: The story of the players and their music**. London: Balafon Books, 1999.
- ALMÉN, Byron. Narrative Archetypes : A Critique , Theory , and Method of Narrative Analysis. **Journal of Music Theory**, [s. l.], v. 47, n. 1, p. 1–39, 2003. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/30041082>>
- ALMÉN, Byron. **A Theory of Musical Narrative**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008.
- ALVES, Ricardo Augusto Moreira. **A fricção entre esquemas musicais sob a perspectiva da música como narrativa na formação de processos composicionais**. 2019. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, [s. l.], 2019.
- ANGELO, Bruno. Subsídios para uma Narratividade em música. **Anais do XXI Congresso da ANPPOM**, [s. l.], p. 1653–1658, 2011.
- ANGELO, Bruno. **Minha música sendo outra: a narratividade como coisa composicional**. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [s. l.], 2014. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/97667>>
- AUGUSTO, Ricardo; ALVES, Moreira. A fricção entre esquemas musicais sob a perspectiva da música como narrativa como horizonte conceitual na formação de processos composicionais. **Anais da ANPPOM - XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas**, [s. l.], p. 1–10, 2019. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5815/2320>>

BAILEY, Derek. **Improvisation Its Nature and Practice in Music**. USA: Da Capo Press, 1993.

BAKER, David. **How to Play Bebop Vol.1. - The Bebop Scales and Other Scales in Common Use**. [s.l.] : Alfred Pub Co, 1988.

BARTLEET, Brydie Leigh. Artistic autoethnography: Exploring the interface between autoethnography and artistic research. In: ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy Holman; ELLIS, Carolyn (Eds.). **Handbook of Autoethnography**. New York: Routledge, 2022. p. 133–145.

BATTEN, Jennifer. “**TRANSCRIBE**” **Full Tutorial-worlds most powerful virtual music coach**. 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/6lGIyDwj2s>>.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução Maria Teresa Rezende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Tradução Maria Teresa de Rezende Costa. Rio de Janeiro.

BERLINER, Paul F. **Thinking in jazz: The infinite art of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover Publications Inc., 1987. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=J4iXm-uoSRUC>>

BICKET, Fiona. **The Barry Harris Approach to Improvised Lines & Harmony : An Introduction**. [s.l.] : BarryHarris.com, 2001. Disponível em: <[www.barryharris.com](http://www.barryharris.com)>

BJERSTEDT, Sven. **Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor**. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Malmö Faculty of Fine and Performing Arts - Lund University, [s. l.], 2014. Disponível em: <<http://lup.lub.lu.se/record/4387738>>

BJERSTEDT, Sven. The jazz storyteller: Improvisers’ perspectives on music and narrative. **Jazz Research Journal**, [s. l.], v. 1, p. 37–61, 2015. a. Disponível em: <<https://journals.equinoxpub.com/index.php/JAZZ/article/view/21502>>. Acesso em: 28 out. 2017.

BJERSTEDT, Sven. Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse. **Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation**, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 1–8, 2015. b.

BJERSTEDT, Sven. Landscapes of musical metaphor and musical learning: The example of

jazz education. **Music Education Research**, [s. l.], v. 17, n. 4, p. 499–511, 2015. c.

BRASIL, Gustavo Assis. **Hybrid Picking for Guitar**. [s.l.] : Gustavo Assis-Brasil Music, 2007. Disponível em: <[www.gustavoassisbrasil.com](http://www.gustavoassisbrasil.com)>

**Jazz**. Direção: BURNS, Ken. EUA: PBS, 2000.

BURTON, Gary. **Improv Class - Gary Burton - ministrada na Loyola University New Orleans**. 2011. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=t2txO\\_u2eNg](https://www.youtube.com/watch?v=t2txO_u2eNg)>. Acesso em: 9 set. 2020.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Le musiche audiotattili: intervista a Vincenzo Caporaletti, grande musicologo - Impronte digitali - Blog - L'Espresso**. 2016. Disponível em: <<http://improntedigitali.blogautore.espresso.repubblica.it/2016/07/17/le-musiche-audio-tattili-intervista-a-vincenzo-caporaletti-grande-musicologo/>>. Acesso em: 11 jun. 2020.

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, [s. l.], n. 1, p. 1–17, 2018. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>>

CARDASSI, Luciane. Night Fantasies de Elliott Carter: estratégias de aprendizagem e performance. **Per Musi**, [s. l.], n. 21, p. 60–73, 2010.

CARVALHO, Alex; ET AL. **Aprendendo metodologia científica**. São Paulo: O Nome da Rosa, 2000. Disponível em: <[http://relin.letras.ufmg.br/shlee/Methodologia\\_pesquisa.pdf](http://relin.letras.ufmg.br/shlee/Methodologia_pesquisa.pdf)>. Acesso em: 8 ago. 2018.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística**. 2019. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), [s. l.], 2019. Disponível em: <[https://www.academia.edu/40236235/O\\_Piano\\_no\\_Maranhão\\_uma\\_pesquisa\\_artística](https://www.academia.edu/40236235/O_Piano_no_Maranhão_uma_pesquisa_artística)>

CHAGAS, Jonas; VALENTE, Lúcio. Algoritmos e Sites de Redes Sociais: uma discussão crítica sobre o caso do Facebook Jonas Chagas Lúcio Valente. [s. l.], v. 14, n. August, p. 87–113, 2019.

CHRYSSOULAKIS, Michael. **Resuming the narrative - The presence of Romantic Ideals in Modern Jazz Piano**. 2016. Thesis (Doctor of Philosophy) - Department of Contemporary Arts, Manchester Metropolitan University, [s. l.], 2016. Disponível em: <<https://e-space.mmu.ac.uk/617158/1/THESIS ELECTRONIC COPY.pdf>>

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. VI. Why artistic research matters. In: COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne (Eds.). **The Artistic Turn**. Leuven: Leuven University Press, 2009. p. 165–181.

COLLURA, Turi. **Improvisação, volume I: práticas criativas para a composição melódica na música popular**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto : música e/enquanto performance. **Per Musi**, [s. l.], n. 14, p. 5–22, 2006.

COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. **Per Musi**, [s. l.], n. 16, p. 7–20, 2007. Disponível em: <[http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/16/num16\\_cap\\_01.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/16/num16_cap_01.pdf)>

CORREA, Marcio Guedes. O conceito de gênero musical no repertório e nas áreas de antropologia, comunicação, etnomusicologia e musicologia. **Revista de Pesquisa em Arte**, [s. l.], v. 5, n. 2, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/download/17796/11750/>>

CÔRTEZ, Almir. **O estilo interpretativo de Jacob do bandolim**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas., [s. l.], 2006.

CÔRTEZ, Almir. **Improvizando em Música Popular Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. 2012. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, [s. l.], 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284407>>

COSTA, Nando. **E-Book Guia de Teoria de Áudio , Mixagem e Masterização**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<https://nandocostamusic.com/>>

CROOK, Hal. **How to improvise**. Boston: Advance Music gmbH, 2015.

DAMIAN, Jon. **The Guitarist`s Guide to Composing and Improvising**. Boston: Berklee Press, 2003.

DEAN, James. Pat Metheny`s finger routes: The role of muscle memory in guitar improvisation. **Jazz Perspectives**, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 45–71, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/17494060.2014.960070>>

DELGADO, Mário. **Repertório de Jazz para guitarra a solo**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música - Interpretação). Escola de Artes, Departamento de Música - Universidade de Évora,

[s. l.], 2014.

DEVEAUX, Scott. Constructing the Jazz Tradition : Jazz Historiography. **Black American Literature Forum**, [s. l.], v. 25, n. 3, p. 525–560, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3041812>>

DIORIO, Joe. **Jazz: REH Hotline Series. Music, tabletature, Analysis & Cassete**. [s.l.] : Hal Leonard, 1984.

ERICSSON, K. Anders et al. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. **Psychological Review**, [s. l.], v. 100, n. 3, p. 363–406, 1993.

EVANS, Bill. **Universal Mind of Bill Evans (1966 Documentary) - YouTube**. 1966. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqIaUahI>>. Acesso em: 3 jan. 2022.

FERNANDES, Vinícius; BRAMBILLA, Guto; IAZZETTA, Fernando. A Emergência do Sujeito na Narrativa do Prelúdio Op . 28 n o 14 de Chopin. **Musica Theorica**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 91–106, 2017.

FERRUCCI, Patrick. **“Point” of no return: Child prodigy Julian Lage finally steps out on his own**. 2009. Disponível em: <<https://www.nhregister.com/news/article/Point-of-no-return-Child-prodigy-Julian-Lage-11625075.php>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

FLOYD, Samuel A. Ring Shout! Literary Studies , Historical Studies , and Black Music Inquiry. **Black Music Research Journal**, [s. l.], v. 22, n. 2002, p. 49–70, 2002. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1519943>>

FRAYLING, Christopher. **Research in Art and Design**. London: Royal College of Art Research Papers, 1993. v. 1

FREITAS, Thiago Colombo De. **Latin Guitar Connections: Sobre um processo criativo autobiográfico**. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música - Universidade Federal da Bahia, [s. l.], 2017.

FRIELER, Klaus et al. “Telling a Story.” On the Dramaturgy of Monophonic Jazz Solos. **Empirical Musicology Review**, [s. l.], v. 11, n. SEPTEMBER, p. 68–82, 2015. Disponível em: <<http://emusicology.org/article/view/4959>>. Acesso em: 28 out. 2017.

FRIELER, Klaus et al. Midlevel analysis of monophonic jazz solos: A new approach to the study of improvisation. **Musicae Scientiae**, [s. l.], v. 20, n. 2, p. 143–162, 2016. Disponível

em:

<<http://journals.sagepub.com.ez25.periodicos.capes.gov.br/doi/pdf/10.1177/1029864916636440>>. Acesso em: 26 out. 2018.

GALBRAITH, Barry; LICHENS, Jim; PURSE, Jim. **Barry Galbraith Guitar Solos: Thirteen Standards compiled by Jim Lichens**. Pacific: Mel Bay Publications, Inc., 2002.

GALPER, Hal. Developing style. **Jazz Improv Magazine**, [s. l.], v. 2, n. 4, p. 1–4, 2000. Disponível em: <<http://www.halgalper.com/articles/developing-style-part-1>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

GANC, David. **Improvisação e Interpretação na Obra Autoral de Nivaldo Ornelas**. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), [s. l.], 2017. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B0shgT7zQqYMN1VnT09XUDNoUmM/view>>

GARCIA, Rodrigo; LIMA, Paulo Costa. A neo-narratividade na Abertura Baiana de Wellington Gomes. **Anais da ANPPOM**, [s. l.], n. Klein 2013, 2014.

GATES, Henry Louis. **The Signifyin(g) Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism**. Oxford: Oxford University Press, 1988.

GERLING, Cristina Capparelli. Intertextuality, Narrativity and Tradition : 8 Brazilian Piano Sonatas. **Musica Theorica**, [s. l.], p. 1–36, 2016. Disponível em: <<https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/viewFile/11/17>>

GONÇALVES, Pedro Loch; PINHEIRO, Ricardo Futre. Recursos idiomáticos no violão enquanto veículo para a composição: análise de compositores brasileiros seleccionados. **Per Musi**, [s. l.], v. 2021, n. 41, 2021.

GONÇALVES, Rafael. **Entre Amigos (CD)** Juiz de Fora Artista Independente, , 2015. Disponível em: <[www.rafaelgoncalves.net](http://www.rafaelgoncalves.net)>

GONÇALVES, Rafael. Análise do vocabulário melódico de dois improvisos do guitarrista Jonathan Kreisberg. **Anais do III Seminário de Pesquisas em Arte, Cultura e Linguagens**, [s. l.], p. 444–455, 2016. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/seminarioacl/iii-spacl/anais/>>. Acesso em: 7 set. 2017.

GONÇALVES, Rafael. **Individualidade , Narratividade e Interação em Música Popular Improvisada**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens). Universidade



Federal de Juiz de Fora., [s. l.], 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4660>>

GONÇALVES, Rafael. Revisão bibliográfica preliminar do conceito de Storytelling como parte de pesquisa em improvisação musical. **Anais do V SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música**, [s. l.], n. 5, p. 788–799, 2018. a. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7819>>

GONÇALVES, Rafael. Storytelling em música popular improvisada : revisão preliminar do conceito de arco narrativo musical ( ou tensão e relaxamento ou densidade e intensidade musical ) e sua aplicação em análise de dois improvisos do guitarrista Jonathan Kreisberg. **Anais do I SIM! - Primeiro Simpósio Internacional de Violão**, [s. l.], p. 70–80, 2018. b. Disponível em: <[https://www.dropbox.com/s/76lgar0nx48u4tl/Article\\_SIM\\_Narrative\\_arc.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/76lgar0nx48u4tl/Article_SIM_Narrative_arc.pdf?dl=0)>

GONÇALVES, Rafael; GOMES, Sylvio. **Musical Informal 03 Rafael Gonçalves. (entrevista e gravação da música Triste com o pianista Sylvio Gomes)**. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/SN08tOOyz1I>>. Acesso em: 22 set. 2020.

GREENE, Ted. **Chord Chemistry**. Van Nuys: Alfred Pub Co, 1971.

GUERRA-PEIXE. **Melos e Harmonia Acústica - Princípios de composição musical**. Opus ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1988.

HARKER, Brian. " Telling a story ": Louis Armstrong and coherence in early jazz. **Current Musicology**, [s. l.], n. 63, p. 46–83, 1997.

HATTEN, Robert. **Musical meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de Mixagem, Vol.1, 2 ed.** Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2007.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de Mixagem Vol. 2 - Os instrumentos. 1 ed.** Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2008.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de Microfonação**. 1. ed. Timburi: Cia do eBook, 2019.

HUBER, David Miles; RUNSTEIN, Robert E. **Modern recording techniques**. 9th ed. ed. New York: Routledge, 2017.

HÜHN, Peter et al. (EDS.). **Handbook of Narratology**. Berlin: Walter de Gruyter, 2010.

IYER, Vijay. Exploding the Narrative in Jazz Improvisation. In: **Uptown Conversation: The**

**New Jazz Studies.** New York: Columbia University Press, 2004. p. 394–403.

IZNAOLA, Ricardo. **Kitharologus, The Path to Virtuosity: A Technical Workout Manual for All Guitarists.** [s.l.] : Mel Bay Publications, Inc., 1997. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Kitharologus-Path-Virtuosity-Technical-Guitarists/dp/0786617748/ref=sr\\_1\\_1?crd=3OWCH9XIJ0YM3&keywords=ricardo+iznaola&qid=1576440763&srefix=iznaola%2Caps%2C146&sr=8-1](https://www.amazon.com/Kitharologus-Path-Virtuosity-Technical-Guitarists/dp/0786617748/ref=sr_1_1?crd=3OWCH9XIJ0YM3&keywords=ricardo+iznaola&qid=1576440763&srefix=iznaola%2Caps%2C146&sr=8-1)>

KARAM, Sérgio. **Guia do Jazz.** Porto Alegre: L&PM, 1993.

KERNFELD, Barry. **What to listen for in Jazz.** New York: Yale University Press, 1995.

KINGSTONE, Alan. **The Barry Harris Harmonic Method for Guitar** Jazzworkshop Productions, , 2006. Disponível em: <[www.barryharris.com](http://www.barryharris.com)>

KLEIN, Michael L. Musical Story. In: REYLAND, KLEIN and (Ed.). **Music and Narrative since 1900.** Bloomington: Indiana University Press, 2013. p. 3–28.

KRATUS, John. A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation. **International Journal of Music Education**, [s. l.], v. 26, n. 1, p. 27–38, 1995. Disponível em: <<http://ijm.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/025576149502600103>>

KREISBERG, Jonathan. **Jonathan Kreisberg - Live Setup | Guitarspot.Gr #6 - YouTube.** 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MkA7ogVXMGc&list=PLc3a1XFJGY-C6d30Fa2MOtTc7L-9mlekD&index=11>>. Acesso em: 23 nov. 2020.

KREISBERG, Jonathan. **ONE** New York New for Now Music, , 2013.

KREISBERG, Jonathan. **Offerings of note.** New York: New for Now Music, 2017.

KURT ROSENWINKEL. **Kurt Rosenwinkel Solos The Jazz Sessions ANDROS - YouTube.** 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=uqta\\_KCp5JY&t=530s](https://www.youtube.com/watch?v=uqta_KCp5JY&t=530s)>. Acesso em: 11 abr. 2019.

LAGE, Julian. **Julian Lage Lesson [vídeo em que Lage explica a superposição de acordes em II V I, para gerar tensão e relaxamento].** 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/sA4cbr69LwA>>. Acesso em: 7 set. 2021.

LAGE, Julian. **Guitar Etude #1 by Julian Lage.** 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/SdedBrenPsk>>. Acesso em: 18 out. 2020.

LAGE, Julian. **Gladwell** New York EmArcy, , 2011. a.

LAGE, Julian. **Julian Lage Autumn Leaves Solo Guitar Concert at Denison University**. 2011b. Disponível em: <<https://youtu.be/OuQ4hETyVSg>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

LAGE, Julian. **Digging Deeper: Learning Tunes in Three Dimensions**. 2011c. Disponível em: <[https://www.premierguitar.com/articles/Digging\\_Deeper\\_Learning\\_Tunes\\_in\\_Three\\_Dimensions](https://www.premierguitar.com/articles/Digging_Deeper_Learning_Tunes_in_Three_Dimensions)>. Acesso em: 26 fev. 2019.

LAGE, Julian. **Julian Lage New CD “Gladwell” EPK (entrevista promocional para o álbum)**. 2011d. Disponível em: <<https://youtu.be/KqbkslC7ozU>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

LAGE, Julian. **Julian Lage Clinic @ Anne Arundel Community College 2/22/13**. 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/sJPiCEmX7sw>>. Acesso em: 18 out. 2020.

LAGE, Julian. **World’s Fair** New York Modern Lore, , 2015. a.

LAGE, Julian. **Acoustic Guitar Sessions Presents Julian Lage**. 2015b. Disponível em: <<https://youtu.be/GoLK4Gq3wMA>>. Acesso em: 2 mar. 2020.

LAGE, Julian. **Julian Lage Discusses His New Solo Guitar Album, “World’s Fair” | Guitarworld**. 2015c. Disponível em: <<https://www.guitarworld.com/features/acoustic-nation-julian-lage-discusses-new-solo-guitar-album-worlds-fair>>. Acesso em: 23 maio. 2019.

LAGE, Julian. Twelve observations about the guitar. In: ZORN, John (Ed.). **Arcana VIII: Musicians on Music: 20th Anniversary Edition**. [s.l.] : Hips Road, 2017. p. 194–206.

LAGE, Julian. **10 questions for Julian Lage: “A lot of tension and related issues can be connected to how we breathe as guitarists” | MusicRadar**. 2018. Disponível em: <<https://www.musicradar.com/news/10-questions-for-julian-lage-a-lot-of-tension-and-related-issues-can-be-connected-to-how-we-breathe-as-guitarists>>. Acesso em: 8 dez. 2021.

LEAVITT, William. **Reading Studies for Guitar: Positions One Through Seven and Multi-Position Studies in All Keys**. [s.l.] : Berklee Press, 1986. a. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Reading-Studies-Guitar-Positions-Multi-Position/dp/0634013351/ref=pd\\_lutyp\\_crtyp\\_cxhsh\\_1\\_1/140-5246673-3682817?\\_encoding=UTF8&pd\\_rd\\_i=0634013351&pd\\_rd\\_r=ea9cff8d-c90a-4997-8a1e-99b2d1be469f&pd\\_rd\\_w=gEwJ9&pd\\_rd\\_wg=AbnmG&pf\\_rd\\_p=7be52c](https://www.amazon.com/Reading-Studies-Guitar-Positions-Multi-Position/dp/0634013351/ref=pd_lutyp_crtyp_cxhsh_1_1/140-5246673-3682817?_encoding=UTF8&pd_rd_i=0634013351&pd_rd_r=ea9cff8d-c90a-4997-8a1e-99b2d1be469f&pd_rd_w=gEwJ9&pd_rd_wg=AbnmG&pf_rd_p=7be52c)>

LEAVITT, William. **Melodic Rhythms for Guitar**. sétima edi ed. [s.l.] : Berklee Press, 1986. b. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Melodic-Rhythms-Guitar-William-Leavitt/dp/0634013327/ref=sr\\_1\\_5?crd=3UAWS9N1AQ53X&keywords=william+leavitt&q](https://www.amazon.com/Melodic-Rhythms-Guitar-William-Leavitt/dp/0634013327/ref=sr_1_5?crd=3UAWS9N1AQ53X&keywords=william+leavitt&q)>

id=1576397825&sprefix=william+leavitt%2Caps%2C148&sr=8-5>

LEAVITT, William. **A Modern Method for Guitar - Volumes 1, 2, 3 Complete**. [s.l.] : Berklee Press, 1999. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Modern-Method-Guitar-Volumes-Complete/dp/0876390114/ref=pd\\_lutyp\\_crty\\_cxhsh\\_1\\_4/140-5246673-3682817?\\_encoding=UTF8&pd\\_rd\\_i=0876390114&pd\\_rd\\_r=ea9cff8d-c90a-4997-8a1e-99b2d1be469f&pd\\_rd\\_w=gEwJ9&pd\\_rd\\_wg=AbnmG&pf\\_rd\\_p=7be52ccc-ac4f-4c](https://www.amazon.com/Modern-Method-Guitar-Volumes-Complete/dp/0876390114/ref=pd_lutyp_crty_cxhsh_1_4/140-5246673-3682817?_encoding=UTF8&pd_rd_i=0876390114&pd_rd_r=ea9cff8d-c90a-4997-8a1e-99b2d1be469f&pd_rd_w=gEwJ9&pd_rd_wg=AbnmG&pf_rd_p=7be52ccc-ac4f-4c)>

LEITE, Luis. **Música Viva: Novas perspectivas sobre a prática da improvisação musical**. 2015. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), [s. l.], 2015. Disponível em: <[https://www.academia.edu/32027885/Música\\_Viva\\_Luis\\_Leite\\_.pdf](https://www.academia.edu/32027885/Música_Viva_Luis_Leite_.pdf)>

LEWIS, George E. Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives. **Black Music Research Journal**, [s. l.], v. 16, n. 1, p. 91–122, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779379>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Investigación artística en tránsito. **Resonancias**, [s. l.], v. 24, n. 46, p. 135–140, 2020.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos**. México e Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes et ESMuC, 2014. Disponível em: <<http://www.esmuc.cat/spa/La-Escuela/Servicios/Biblioteca/Publicaciones/Libros/Investigacion-artistica-en-musica-problemas-experiencias-y-propuestas>>

LOVISI, Daniel Menezes. **A construção do violão mineiro: singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte**. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), [s. l.], 2017. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-ANKHWZ>>

MANICA, Solon Santana. **Interpretação musical e narratividade: estudo aplicado à peça Aboio Op. 65 para flauta solo de Paulo Costa Lima**. 2016. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, [s. l.], 2016.

MANICA, Solon Santana. Análise Narrativa no processo de interpretação musical : um estudo teórico- interpretativo. **SIMPOM - SIMPOSIO BRASILEIRO de POS GRADUANDOS EM MÚSICA**, [s. l.], 2018. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7803/6742>>

MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. *An Exploratory Study of Narrative Experiences of Music*. [s. l.], 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1525/MP.2017.35.2.235>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MARIANO, Anderson. **Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de guitarra elétrica no Brasil**. 2018. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, [s. l.], 2018. Disponível em: <[https://www.academia.edu/38047033/DIRETRIZES\\_E\\_PERSPECTIVAS\\_PARA\\_O\\_ENSI\\_NO\\_SUPERIOR\\_DE\\_GUITARRA\\_ELETRICA\\_NO\\_BRASIL\\_TESE\\_ANDERSON\\_MARIANO](https://www.academia.edu/38047033/DIRETRIZES_E_PERSPECTIVAS_PARA_O_ENSI_NO_SUPERIOR_DE_GUITARRA_ELETRICA_NO_BRASIL_TESE_ANDERSON_MARIANO)>. Acesso em: 29 jan. 2019.

MARSALIS, Wynton; HINDS, Selwyn Seyfu. **To a young jazz musician: letters from the road**. New York: Random House, 2005.

MARSALIS, Wynton; WARD, Geoffrey C. **Moving to higher ground: how jazz can change your life**. New York: Random House, 2008.

MARTIN, Henry. **Charlie Parker and Thematic Improvisation**. USA: Scarecrow Press, 1996.

MARTIN, Henry; WATERS, Keith. **Essential Jazz - The First 100 Years, 2nd Ed**. Boston: Schirmer, 2009.

MASSOUD, Gerald. **Wayne Sorter's Pegasus - A Mythical Jazz Narrative**. 2019. Thesis (Doctoral of Musical Arts) - Moores School of Music, University of Houston, [s. l.], 2019. Disponível em: <<https://uh-ir.tdl.org/handle/10657/4461>>

MAUS, Fred Everett. Music As Narrative. **Indiana Theory Review**, [s. l.], v. 12, 1991. Disponível em: <<https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3432/MausMusicAsNarrativeV12.pdf;sequence=1>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

MAUS, Fred Everett. Narratology, narrativity. **Grove Music Online**, [s. l.], 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40607>>. Acesso em: 16 set. 2019.

MEELBERG:, Vincent. Sounds Like a Story : Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond. In: S. HEINEN, & R. Sommer (Ed.). **Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research**. Berlin & New York: de Gruyter, 2009.

MEELBERG, Vincent. **New Sounds, New Stories - Narrativity in Contemporary Music**. [s.l.] : Leiden University Press, 2006. Disponível em: <[https://www.academia.edu/196590/New\\_Sounds\\_New\\_Stories\\_Narrativity\\_in\\_Contemporary\\_Music](https://www.academia.edu/196590/New_Sounds_New_Stories_Narrativity_in_Contemporary_Music)>

METHENY, Pat. **Pat Metheny - Road to the Sun (About the Album)**. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/Tqs2tBzdLQE>>.

METHENY, Pat; BEATO, Rick. **The Pat Metheny Interview**. 2021. Disponível em: <[https://youtu.be/QEgalcH\\_-b4](https://youtu.be/QEgalcH_-b4)>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MONSON, Ingrid. **Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. **Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, [s. l.], 2011.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino; SILVA, Alberto Ferreira. O discurso polifônico de um contemporâneo: Romantismo, improvisação e narrativa em Brad Mehldau. **Anais do I Encontro Brasileiro de Música popular na Universidade**, [s. l.], p. 140–151, 2015. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/216085/000982671.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

MORGEN, Howard. **Through Chord-Melody & Beyond: A Comprehensive, Hands-on Guide to Playing & Arranging Solo Jazz Guitar Based on 11 Classic Standards from the Great American Songbook**. Second ed. Van Nuys: Alfred Music, 2008. Disponível em: <<https://www.alfred.com/howard-morgen-through-chord-melody-beyond/p/00-29037/>>

NACHMANOVICH, Stephen. **Free Play: Improvisation in Life and Art**. New York: Tarcher / Penguin, 1990.

NASCIMENTO, Bruno Rosa Do. Música em isolamento social: colaborações e reflexões em lives como espaço de performance e crítica musical. **Música Popular em Revista**, [s. l.], v. 7, p. 1–26, 2020. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/issue/view/703>>

NATTIEZ, Jean-Jacques. Can One Speak of Narrativity in Music? **Journal of the Royal Musical Association**, [s. l.], v. 115, n. 2, p. 240–257, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite da semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. **Debates, cadernos do programa de pós-graduação em música da UNIRIO**, [s. l.], n. 6, p. 7–39, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extra-moral [texto de 1873]. **Comum - Rio de Janeiro**, [s. l.], v. 6, n. 17, p. 5–23, 2001. Disponível em: <[http://imediata.org/asav/nietzsche\\_verdade\\_mentira.pdf](http://imediata.org/asav/nietzsche_verdade_mentira.pdf)>. Acesso em: 28 ago. 2017.

NILES, Richard. **The Pat Metheny Interviews: the inner workings of his creativity revealed**. 1. ed. [s.l.] : Hal Leonard, 2009.

NOBLAT, Ricardo. **A literatura que inspira a guitarra de Julian Lage (Flávio de Mattos)**. 2021. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/blog-do-noblat/artigos/a-literatura-que-inspira-a-guitarra-de-julian-lage-flavio-de-mattos>>. Acesso em: 8 dez. 2021.

NOGUEIRA, Ilza. Sertania - Sinfonia do Sertão de Ernst Widmer : um Discurso Narrativo Ernst Widmer ' s “ Sertania - Sinfonia do Sertão ”: a Narrative Discourse Ilza Nogueira. **Musica Theorica**, [s. l.], p. 180–214, 2017. Disponível em: <<https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/viewFile/57/56>>

NORGAARD, Martin. Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians. **Journal of Research in Music Education**, [s. l.], v. 59, n. 2, p. 109–127, 2011. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0022429411405669>>

OAKES. **Music Reading for Guitar (The Complete Method)**. [s.l.] : Musicians Institute Press, 1998. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Music-Reading-Guitar-Complete-Method/dp/0793581885/ref=sr\\_1\\_10?keywords=sight+reading+for+guitar&qid=1576397767&sr=8-10](https://www.amazon.com/Music-Reading-Guitar-Complete-Method/dp/0793581885/ref=sr_1_10?keywords=sight+reading+for+guitar&qid=1576397767&sr=8-10)>

OKAZAKI, Miles. **Work (2018) | MILES OKAZAKI (entrevista e informações sobre o álbum)**. 2018. Disponível em: <<http://www.milesokazaki.com/albums/work-2018/>>. Acesso em: 8 jun. 2019.

OWSINSKI, B. **The Recording Engineers Handbook**. Boston: artistpro, 2005. v. 54

OWSINSKI, Bobby. **The Mixing Engineer's Handbook - Fourth Edition**. Burbank: BOMG, 2017.

PACE, Ian. **Ian Pace: Autoethnography [handout] - (4. Methodology 4.4 Tools and methods )**. 2019. Disponível em: <

v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019/courseware/4948a9a08e1b448f842e6d0ed5733b40/1de8ad03592b43e79ed6638fc985d881/2?activate\_block\_id=block-v1%3AKULeuvenX%2BMUSRESx%2B1T2019%2Btype%40vertical%2Bblock%405c0b4d7768174a44b2ba5bd>. Acesso em: 3 abr. 2019.

PARKER, Charlie. **Charlie Parker Interviewed by Paul Desmond (1954)**. 1954. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=UvsqYo9r\\_dE](https://www.youtube.com/watch?v=UvsqYo9r_dE)>. Acesso em: 12 abr. 2019.

PASS, Joe. **Joe Pass Guitar Style** Mel Bay Publications, Inc., , 1986.

PASS, Joe; LEONE, Roland. **Joe Pass - Virtuoso Standards - Songbook collection transcribed by Roland Leone**. Miami: Warner Bros. Publications, 1998.

PASSINI, Pablo. **A Improvisação e o momento: Abordagens de três performances de Misterioso de Thelonious Monk, pelo Paul Motian Trio**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, [s. l.], 2013.

PATTY, Austin T. Pacing scenarios: How harmonic rhythm and melodic pacing influence our experience of musical climax. **Music Theory Spectrum**, [s. l.], v. 31, n. 2, p. 325–367, 2009.

PEASE, Ted. **Jazz composition : theory and practice**. Boston: Berklee Press, 2003. Disponível em: <<http://berkleepress.com/arranging-composing/jazz-composition-theory-and-practice/>>

PERKS, Richard. Fretless Architecture: Towards the Development of Original Techniques and Musical Notation Specific to the Fretless Electric Guitar. **Music & Practice**, [s. l.], v. 4, 2019. Disponível em: <[https://www.musicandpractice.org/volume-4/fretless-architecture-towards-the-development-of-original-techniques-and-musical-notation-specific-to-the-fretless-electric-guitar/#\\_ftnref20](https://www.musicandpractice.org/volume-4/fretless-architecture-towards-the-development-of-original-techniques-and-musical-notation-specific-to-the-fretless-electric-guitar/#_ftnref20)>

PIEIDADE, Acácio Tadeu De Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo , musicalidade e tópicos. **Per Musi**, [s. l.], n. 23, p. 103–112, 2011.

PIEIDADE, Acácio Tadeu De Camargo. The City and the Country in Villa-Lobos's Prelude to the Bachianas Brasileiras no. 2: Musical Topics, Rhetoricity and Narrativity. **Revista Portuguesa de Musicologia**, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 83–100, 2017. Disponível em: <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/313/534>>

PRINCE, Gerald. **A Dictionary of Narratology**. [s.l.] : University of Nebraska Press, 1989.

QUEIROZ, Luiz Ricardo da Silva. **Luis Ricardo: Pesquisa e produção de conhecimento**



**científico em música no Brasil.** 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JWFahBILJRw&t=3446s>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

RAABE, Joan Esther. **Motivations for Interpretation in Recorded Performances of Villa-Lobos 's Five Preludes for Solo Guitar.** 2019. [s. l.], 2019. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/2152/75771>>

RATNER, Leonard G. Topical content in mozart's keyboard sonatas. **Early Music**, [s. l.], v. 19, n. 4, p. 615–619, 1991.

RAY, Sonia. Ações, interações e transformações da Performance musical no confinamento. **Revista Música**, [s. l.], v. 20, n. 2, p. 283–296, 2020.

RAY, Sonia; ZANINI, Claudia; AGUIAR, Werner. **Concentração na Performance Musical: Conceitos e Aplicações.** Goiânia: ABRAPEM, 2020. Disponível em: <<https://abrapem.org/wp-content/uploads/2020/11/Concentracao-na-Performance-Musical-Ebook.pdf>>

RINK, John. Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds.). **Rethinking music.** Oxford: Oxford University Press, 1999.

RINK, John. Analise e (ou?) performance. **Cognição & Artes Musicais**, [s. l.], v. 2, p. 25–43, 2007.

RUSCH, René; SALLEY, Keith; STOVER, Chris. Capturing the Innefable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins. **Music Theory Online**, [s. l.], v. 22, n. 3, p. 1–20, 2016. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.rusch.php>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

SADIE, Stanley (ED.). **Dicionário Grove de Música: edição concisa.** Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten. **Revista Portuguesa de Musicologia**, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 67–82, 2017. Disponível em: <<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/312>>

SANTIAGO, Gabriel. **Improvisação musical - técnicas de composição aplicadas à performance musical.** 2006. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, [s. l.], 2006.

SANTOS, Daniel Zanella Dos. **Narratividade e Tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor**

**Villa-Lobos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes - Universidade do Estado de Santa Catarina, [s. l.], 2015. Disponível em: <<http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006a/00006a51.pdf>>

SANTOS, Daniel Zanella Dos. Níveis de significação musical em Uirapuru de Heitor Villa-Lobos. **SIMPOM - SIMPOSIO BRASILEIRO de PÓS GRADUANDOS EM MÚSICA**, [s. l.], 2016. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/5782/5219>>

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Musical Composition**. London: Faber and Faber, 1970.

SCHULLER, Gunther. Sonny Rollins and the challenge of thematic improvisation. **The Jazz Review**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 6- 9,19-21, 1958.

SHORTER, Wayne. **Batiste Sessions with Wayne Shorter**. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=42BQKfODNf0&feature=youtu.be&t=397>>. Acesso em: 9 jul. 2020.

SMALL, Christopher. Prelude. In: **Musicking**. [s.l.] : Wesleyan, 1998. a. p. 1–18.

SMALL, Christopher. Postlude - What is a good performance and how do you know? In: **Musicking**. [s.l.] : Wesleyan, 1998. b. p. 207–239.

SOARES, Leandro Taveira. Aprendizagem autorregulada: uma revisão bibliográfica. **Anais do SIMPOM**, [s. l.], p. 731–741, 2018. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7774/6716>>. Acesso em: 9 set. 2018.

SOLSTAD, Stein. **Strategies in jazz guitar improvisation**. 2015. Tese (Doutorado em Música) - Norwegian Academy of Music, Oslo, [s. l.], 2015.

SOUZA, Bruna Caroline De. A prática deliberada e a preparação técnico-interpretativa dos alunos do curso de bacharelado em música da UFJF. **II Congresso da Associação Brasileira de Performace Musical**, [s. l.], p. 21–28, 2014.

SUDNOW, David. **Ways of the Hand: a Rewritten Account**. [s.l.] : MIT Press, 2001. Disponível em: <<https://mitpress.mit.edu/books/ways-hand>>

TANGANELLI DA SILVA, Ricardo. Narrativity and Topics in Guerra-Peixe : An analysis of Quarteto Misto. **Musica Theorica**, [s. l.], p. 107–124, 2017. Disponível em:

<<http://tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica/article/view/50/49>>

TARASTI, Eero. **A Theory of Musical Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

TARASTI, Eero. A música como arte narrativa. In: CHUEKE, Zelia (Ed.). **Leitura, escuta e interpretação**. traduzido ed. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2017. p. 49–80.

TARUSKIN, Richard. Tradition and Authority. **Early Music**, [s. l.], v. 20, n. 2, p. 311–314, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3127887>>

TENNANT, Scott. **Pumping Nylon -- Complete: The Classical Guitarist's Technique Handbook, Book & Online Video/Audio**. [s.l.] : Alfred Music, 2016. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Pumping-Nylon-Complete-Classical-Guitarists/dp/1470635178/ref=sr\\_1\\_1?crid=JMZ3YPVHCWGD&keywords=scott+tennant&qid=1576442544&s=books&sprefix=scott+te%2Cstripbooks%2C144&sr=1-1](https://www.amazon.com/Pumping-Nylon-Complete-Classical-Guitarists/dp/1470635178/ref=sr_1_1?crid=JMZ3YPVHCWGD&keywords=scott+tennant&qid=1576442544&s=books&sprefix=scott+te%2Cstripbooks%2C144&sr=1-1)>

**The Real Book - Volume I: C Edition**. [s.l.] : Hal Leonard, 2004. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Real-Book-I-C/dp/B0073C3UVE/ref=sr\\_1\\_1?keywords=the+real+book&qid=1576441079&sr=8-1](https://www.amazon.com/Real-Book-I-C/dp/B0073C3UVE/ref=sr_1_1?keywords=the+real+book&qid=1576441079&sr=8-1)>

**THE REAL BOOK – VOLUME I – SIXTH EDITION USB Flash Drive Play-Along**. Hal Leonard, , 2012. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Real-Book-Flash-Drive-Leonard/dp/1476877262/ref=sr\\_1\\_3?dchild=1&keywords=THE+REAL+BOOK+-+VOLUME+I+-+SIXTH+EDITION+USB+Flash+Drive+Play-Along&qid=1602827175&sr=8-3](https://www.amazon.com/Real-Book-Flash-Drive-Leonard/dp/1476877262/ref=sr_1_3?dchild=1&keywords=THE+REAL+BOOK+-+VOLUME+I+-+SIXTH+EDITION+USB+Flash+Drive+Play-Along&qid=1602827175&sr=8-3)>

THOMAZ, Rafael. **O ensino do violão popular nas universidades públicas brasileiras: um estudo sobre a oferta e a demanda no país**. 2018. Tese (Doutorado em Música) - UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas, [s. l.], 2018. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/331416/1/Thomaz\\_Rafael\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/331416/1/Thomaz_Rafael_D.pdf)>. Acesso em: 29 jan. 2019.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VAD, Mikkel. Signifyin(g) Carl Nielsen's Music in the Jazz Repertoire. **Carl Nielsen Studies**, [s. l.], v. 5, p. 347–365, 2012. Disponível em: <<https://tidsskrift.dk/carlnielsenstudies/article/view/27776>>

VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. Simetrias e Palíndromos no Estudo No 1 para violão de Villa-Lobos. **XXIII CONGRESSO DA ANPPOM**, [s. l.], n. 1, p. 1–8, 2013.

Disponível em:

<<http://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2250>>.

Acesso em: 17 nov. 2016.

WALSER, Robert. Out of notes: Signification, interpretation, and the problem of Miles Davis.

**Musical Quarterly**, [s. l.], v. 77, n. 2, p. 343–365, 1993. Disponível em:

<<http://www.jstor.org/stable/742559>>

WEIJIE, Jiang. **The 100 Most Essential Etudes for Classical Guitar**. Pommelsbrunn: Hage Musikverlag GmbH & Co. KG, 2012.

WISE, Les. **Bebop Licks for Guitar: A Dictionary of Melodic Ideas for Improvisation (REH Pro Licks)**. [s.l.] : Hal Leonard, 2002.

YANOW, Scott. **The Great Jazz Guitarists: The Ultimate Guide**. Milwaukee: Backbeat Books, 2013.

## 7 APÊNDICE

Os materiais completos de anexo e apêndice foram enviados ao PPGM da UNIRIO e disponibilizados para a banca de defesa. No arquivo de texto da tese estão disponibilizados a maioria dos exemplos que se encontram em formatos de imagem, textos e partituras. Os vídeos constantes do anexo e apêndice e outros materiais complementares estão disponíveis na pasta que acompanha a tese, disponíveis no link na nota de rodapé<sup>264</sup>. No decorrer no texto da tese são disponibilizados links em que alguns destes materiais podem ser acessados em diferentes plataformas online.

---

<sup>264</sup> Os materiais complementares de apêndice e anexo podem ser acessados no link a seguir: <https://drive.google.com/drive/folders/1FJQ6qWtPCWQEKSyDj-hggSBO1swZv3nI?usp=sharing>.

## 7.1 Apêndice - Transcrições

7.1.1 *My Favorite Things* - Jonathan Kreisberg

## My Favorite Things

(interpretado por Jonathan Kreisberg no CD One, de 2013)

## Medium Jazz

Richard Rodgers / Oscar Hammerstein

(transcrito por Rafael Gonçalves)

**A1**

1  $Em^6(\text{add}9)$   $C^{\text{maj}7}(\#11)$

*solo começa em [1:21]*

7 C Bm Am Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>maj7</sup>

12  $C^{\text{maj}7}$  G<sup>6/9</sup>  $C^{\text{maj}7}$   $F\#m^7(\text{b}5)$  B<sup>7</sup> **A2**  $Em^6/9$

18  $Em^6/9$   $C^{\text{maj}7}$  C<sup>6/G</sup>

25 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>maj7</sup> C<sup>6</sup> G<sup>6/B</sup> C<sup>6/9</sup>

31  $F\#m^7(\text{b}5)$  B<sup>7(\#9)</sup> **B1**  $Em^{\text{maj}9}$

37 A<sup>6</sup> Am<sup>11</sup>

42 D<sup>7alt.</sup> G<sup>maj7</sup> C<sup>6/9</sup> G<sup>maj7</sup> C<sup>6</sup>  $F\#m^7(\text{b}5)$

C - interlúdio      My Favorite Things (cont.)

2  
48      B7      Em7      Em<sup>11</sup>

54      C(add9)/E      A(add9)/C#      D<sup>9</sup>(sus4)

62      3      INTRO?      C%      G(add9)

68      C(add9)      G(add9)      C(add9)      B7(b9)

A4  
73      Em(maj7)      C#7(#9)      C%

80      Am7      D7      Gmaj7

84      C%      F#m7(b5)      B7

A5  
89      Em<sup>11</sup>

93      C%

## My Favorite Things (cont.)

97 Am<sup>9</sup> D7(b13) G<sup>6</sup> C<sup>6</sup> Gmaj<sup>9</sup> 3

102 F#m7(b5) B7

105 B2 Emaj7

109 Amaj7

113 Am7 D7 G<sup>6</sup> C(add9)/E

obs: harmonia subentendida

fim do solo em [3:01], volta ao interlúdio

118 Cmaj7 B7



## 7.1.2 Caravan – Jonathan Kreisberg

## Caravan

(interpretado por Jonathan Kreisberg no CD One, de 2013)

Duke Ellington / Juan Tizol  
(transcrito por Rafael Gonçalves)

## Fast Jazz

C1

♩ = 245

C7(#9) Db7(#9) C7(#9) C7(#9) Db7(#9)

solo começa em [2:10]

7 C7(#9) C7(#9) Db7(#9)

12 Fm<sup>6</sup> Ebm<sup>6</sup> Dbm<sup>6</sup> Bm<sup>6</sup>

17 C7(#9) Db<sup>o</sup>maj7 Eb7(#9) E<sup>o</sup>maj7 Eb7(#9)

21 C7(#9) Db<sup>o</sup>maj7 Eb7(#9) E<sup>o</sup>maj7 Eb7(#9) Db<sup>o</sup>maj7

25 C7(#9) Db<sup>o</sup>maj7 C7(#9) Db<sup>o</sup>maj7 C7(#9)

29 Fm<sup>6</sup>

C2

33 F7 F7(13)

escala alterada

## Caravan (cont.)

2

37  $Bb7(\text{add}9)/D$

*escala alterada* *escala alterada*

41  $Bb7(\text{sus}4)$   $Eb7(\text{sus}4)$

45  $Ab9(\#11)$   $Ab9(\#11)$   $G7(\#11)$

49  $C7(\#11)$   $Db7(\#11)$   $C7(\#11)$   $Db7(\#11)$

54 (padrão de 2 arpeggios baseados na escala dominante diminuta)

57  $G^{\circ}7$   $Db^6$

61  $Fm^6$   $Fm7/Ab$   $C3$

*deixa notas soarem a partir daqui*

65 "polirritmia"  $C\text{sus}$  e  $Db7(\text{alt})$ ;  
notas Sol e Mi com corda solta

69

## Caravan (cont.)

3

73

77

"Fm(maj9)"

81

C4

"sequência C7sus, Db7sus, D7sus, Eb7sus, E7sus,  
com nota pedal Mi aguda (corda solta)"

86

90

93

C5

rall. . . . .

Fm<sup>9</sup>

96

Fm(maj9)

bem lento

fim do solo em [3:45] -  
volta o tema na seção B

7.1.1 *Summertime* - Jonathan Kreisberg

## Summertime

(solo do arr. de Jonathan Kreisberg, do CD One, de 2013)

Medium Jazz, Swing

George Gershwin  
(transcrição - Rafael Gonçalves)

♩ = 100

1 *Em* *Dm<sup>9</sup>* *Cm<sup>6</sup>* solo começa em [01:49]

3 *Em<sup>9</sup>* *Dm<sup>6</sup>/A* *E7(<sup>b</sup>13)*

7 *Am<sup>11</sup>* *Gm<sup>7</sup>* *F#m(<sup>b</sup>5)*

10 *B7(<sup>#</sup>9)* *Dm<sup>6</sup>*

12 *Em<sup>6</sup>* *Em<sup>9</sup>* *Dm<sup>9</sup>* *Em<sup>9</sup>* *D7(<sup>b</sup>13)*

15 *G(add9)* *F#m7(<sup>b</sup>5)* *B7(<sup>#</sup>11)*

17 *Em<sup>11</sup>* *Dm<sup>9</sup>* *Cm<sup>6</sup>* *B7(<sup>#</sup>9)*

## Summertime arr. Kreisberg (cont.)

2  
19 *segundo chorus, [02:35]**trecho com nota pedal G (corda solta), com double stops usando cordas A e D*

## Summertime arr. Kreisberg (cont.)

3

41  $Gm^9$   $C^7$   $B^7$   $Em^6$   $Dm^6$

44  $Em^6$   $Em^{11}$   $Dm^{11}$   $Em^{11}$   $Am^{11}$

47  $Gmaj^7$   $Cmaj^7$   $Em$   $Dm^6$   $Cm^6$   $B^7alt.$

volta  
ao tema

51  $Em^6$   $Dm^6$   $Em^6$   $Dm^6$   $Em^6$   $Dm^6$   $Em^6$

55  $Am^{11}$

*sustentar os acordes*

58  $Em^9$

*B7 [escala Em harmônica com cromatismos],  
escala bebop*

60  $Em^{11}$   $Dm/F$   $Em^9$   $Am^{11}$

## Summertime arr. Kreisberg (cont.)

4  
63 Gmaj7 Cmaj7 B7

65 Em<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Cm<sup>6/9</sup> B7<sup>alt.</sup> Em<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Cm<sup>6/9</sup> B7<sup>alt.</sup>

69 Em<sup>9</sup> Dm<sup>13</sup> Cm<sup>6</sup> B7<sup>alt.</sup>

71 Em<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup> B7(#9)

73 Em<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup> B7(#9)

75 Em<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup> B7(#9)

77 Em<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup> B7(#9)

79 Em<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup> B7(#9)

## Summertime arr. Kreisberg (cont.)

5

81 Em<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup> Ebm<sup>9</sup> B7(#9)

83 Em<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup> Ebm<sup>9</sup> B7(#9)

85 Em<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup> Em Dm<sup>9</sup>

88 Cm<sup>6</sup> Gmaj7 G7(add13)/F Cm<sup>13</sup>/G

harmônicos artificiais,  
no estilo Lenny Breau,  
XV posição



## Summertime

(perf. de Jonathan Kreisberg na Masterclass USC)

<https://youtu.be/v-U5aTMf1Ew>

George Gershwin

(transcrição - Rafael Gonçalves)

### Slow Jazz, Swing

♩ = 80 [04:39]

1 Cmaj7(#9)

3 B7 Em

[5:26] triades ascendentes, com passagens cromáticas

5

7 Gm9 Dm9 Em9 Bm9 Gm9

[0:29] - sequência de arpeggios rápidos com sweep picking

9 Dm9 Em9

Figura 107: Transcrição de trechos da performance de Jonathan Kreisberg em masterclass em 2012. Podem ser observados aspectos recorrentes do estilo do intérprete, e arranjo com estratégias narrativas similares à da gravação do CD ONE (KREISBERG, 2013). Link para o vídeo: <https://youtu.be/v-U5aTMf1Ew>

7.1.1 *Freight Train* - Julian Lage

Freight Train, impr. J. Lage @ BB King 2012

(Medium) Country

Elizabeth Cotten

[2:07]

5

10

14

[2:27]

18

23

28

31

35

Copyright © www.rafaelgoncalves.net

2

## Freight Train, impr. J. Lage @ BB King 2012 (cont.)

41

E  
*triades abertas*

F

F#°

46

C

G7(<sup>b</sup>13)

F#°7

Fm7

Em7 Ebm7 Dm7 Db/Ab C/G

3

3

*volta ao tema*

## 7.1.1 You Are All The Things - Frank Gambale

## You are all the things

(versão do standard All the things you are)

Medium Swing

Frank Gambale, album Natural High

(transcrição - Rafael Gonçalves)

1  $Fm7$   $Bbm7$   $Eb7alt.$   
*F#m sobre  $Eb7$*

4  $Abmaj7(\#5)$   $Dbmaj7$   $G7alt.$   $Cmaj7$   $Cmaj7$   
*pentatônica Bbm sobre G7*

9  $Cm7$   $Fm7$   $Bb7alt.$   $Ebmaj7$   
*Gm sobre Cm7* *Db sobre Bb7*

13  $Abmaj7$   $D13(b9)$   $Gmaj7$   $Gmaj7$   $Am7$   
*Ab sobre D7*

18  $D7$   $Gmaj7$   $F\#m7$

22  $B7$   $Emaj7$   $C13(b9)$

25  $Fm7$   $Bbm7$   $Eb7(\#11)$   $Abmaj7(\#5)$

29  $Dbmaj7$   $Dbm7$   $Cm7$   $B^\circ$

33  $Bbm7$   $Eb7$

35  $Ab6$   $G7(sus4)$   $C7$

## 7.2 Apêndice – Estudos de técnica, improvisação

### 7.2.1 Estudos de técnica, diversos

#### Técnica Violão, Iznola e outros (Tópicos)

- Pumping Nylon (variar com Iznola)
- Carlevaro, 12 variações M.D.
- Carlevaro com palheta e dedos (usando dedo mindinho)
- Estudo 1 Villa
- est. 48 (arpeggios Aguado, livro 100 estudos)

21, 29 - right hand warming up

-M.D. - com cordas soltas, c/ e sem apoio; fazer flexor e extensor  
ma (principalmente)

pi, im, ia -

pim, pia

30 - left hand warming up

(exercício M.E. Assad, livro Tennant p.21)

32-35 L.H. slurs one string

1434 2434;

4342 4341

1242 1343

4212 4313

42-45 left hand slurs one one string (misturado)

1423; 1324; 1234; 121314

Ligados Rafael ao longo do braço

meus dedos fortes são 1 e 3, concentrar em

14 / 41

24 / 42

23 / 32

34 / 43

praticar escalas e padrões com (tocando

1<sup>24</sup> / 42<sup>1</sup>

1<sup>34</sup> / 43<sup>1</sup>

**Figura 108: Lista de exercícios de técnica de mão direita e esquerda, e técnica híbrida, usados como base para prática diária ao longo da pesquisa. Menção a diferentes fontes bibliográficas como os livros de Scott Tennant (2016) e Gustavo Assis-Brasil (2007).**

# Arpejos Carlevaro

Abel Carlevaro  
(1916-2001)

Técnica de mão direita - violão

## 1. a m i m "Ebdim"

*p* a m i m a m i m ....



1. a m i m 5. m a m i 9. i m a m

2. a i m i 6. m i m a 10. i a m a

3. a m a i 7. m a i a 11. i m i a

4. a i a m 8. m i a i 12. i a i m

"Edim"



## 2. a i m i

*p* a i m i a i m i ....



Praticar todas as combinações abaixo.

Sugestão: subir até a casa 12 e voltar.

Metrônomo: comece em 50 bpm e suba aos poucos (de 5 em 5bpm) até 100 bpm

## Variações do polegar



## 7.2.2 Estudo de tríades abertas - figurações para acordes m, M, e frases de ligação

## Estudo de tríades - figurações

Acordes em quartas diatônicas (com I dom sec. adicional)

Rafael Gonçalves

1) mov. descendente ou estático, começando no est. fund - indo para i64

A Dm/A G C/G F B°/F E Am/E

2) mov. acorde menor com pentatônica - explorando registro extenso

Am

2) mov. acorde maior com pentatônica - explorando registro extenso

A

3.1) tríade aberta + arpeggio 5 acima

G E7 Am<sup>9</sup> D7

3.2) tríade aberta + arpeggio + pequena frase escalar

G E7 Am<sup>9</sup> D7

## Estudo tríades abertas - figurações (cont.)

2

## 3.3) tríade aberta + pequena frase escalar (apojatura na 11 do acorde)

Musical notation for exercise 3.3.1, showing a sequence of four chords: G, E7, Am9, and D7. Each chord is followed by a short scalar phrase starting on the 11th fret of the chord's root.

## 3.3) tríade aberta intercalando shapes

Musical notation for exercise 3.3.2, showing a sequence of four chords: G, E7, Am9, and D7. Each chord is followed by a short scalar phrase that incorporates the shape of the next chord in the sequence.

## 4) exemplo de Julian Lage, explicando sua abordagem com tríades abertas para II V I; [13:07]

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=980&v=sJPiCEmX7sw](https://www.youtube.com/watch?time_continue=980&v=sJPiCEmX7sw)

Julian Lage Clinic @ Anne Arundel Community College 2/22/13.

Musical notation for exercise 4, showing a sequence of three chords: Am, D7, and G. Each chord is followed by a short scalar phrase.

## 5) tríades fechadas em quartas diatônicas (deslocamento vertical nas posições)

Musical notation for exercise 5, showing a sequence of eight chords: B°, Em, Am, Dm, Em, B°, F, and C. The first four chords are labeled "V pos. asc." and the last four are labeled "VII pos. desc."

## 6) Walking bass em blues menor (Em)

Musical notation for exercise 6, showing two staves of walking bass. The first staff starts with Em7 and ends with E7. The second staff starts with Am7.

Ideias de estudo:

- Aplicar figurações em músicas do meu repertório, Blue in Green
- Aplicar para alguma música standard, como All the things you are



## 7.2.1 Modelos de arpejos

## Modelos de Arpejos

(baseado em Kreisberg, Lage e outros, com adaptações)

Rafael Gonçalves

modelo 1 - começando na 7 do acorde; salto cordas e para G

1

T  
A  
B

modelo 2 - começando na 5; salto cordas e para G (modelo de Kreisberg de My Fav. Things)

3

T  
A  
B

modelo 3 - arp. em 3 oitavas, duas notas por corda, palhetada alternada (Kiko Loureiro, Guitar Hacks)

A<sup>7</sup>

T  
A  
B

Modelos de Arpeggios  
(Cont.)

2

modelo 4 - tríades em longa extensão, (Julian Lage em Freight Train, Live at BB King, 2012)

4 G<sup>7</sup>

T  
A  
B

modelo 5 - baseado nos arpeggios de Dm<sup>6</sup> em Summertime e Caravan, de Kreisberg, CD One, 2013

7 Dm<sup>6</sup> C<sup>7</sup>(#11) Dm<sup>6</sup>

T  
A  
B

Modelos de Arpeggios  
(Cont.)

3

modelo 6 - baseado nas sequências de arpeggios de tríades/tétrades usado as 3 cordas, de Kreisberg  
<http://mmckmusic.com/lessons/jonathan-kreisberg-sequences/#products1>

OBS: pelas pesquisas que fiz, os modelos com a nota mais aguda começando na TERÇA ou FUND do acorde não resultam em boas digitações, se pensarmos em desenhos de TRÍADES. (2019 05 02)

Ou seja, ao tocar tríades pensar nestes desenhos, começando na SÉTIMA ou QUINTA dos acordes.

Obs: relativizar observação acima. Realmente começando na 5 do acorde é mais fácil a digitação, mas as outras também funcionam... (2019 06 02)

Para téttrade, muitos desenhos acabam resultando em duas notas por corda, ficando boas digitações; Estes desenhos acima também funcionam (Digitação boa), adaptando as notas, para G7 e Gmaj7

7.2.2 *Sweep picking*

## Sweep Picking

fragmentos melódicos e frases para expandir aplicação  
 -estudar estes fragmentos em diferentes acordes e em progressões típicas  
 (ciclo de quartas, II V, etc)

## 1) pares de tríades maiores, 3 cordas adjacentes

DUAS POSSIBILIDADES DE DIGITAÇÃO:

a) sweep apenas nas duas últimas notas do grupo de 3, ou b) ou sweep nas 3 notas;  
 Particularmente, eu prefiro usar a digitação a)

Praticar também os pares de tríades MAIORES sobre os outros grupos de 3 cordas;

-Fazer o mesmo modelo acima adaptando para as tríades do Campo harmônico de C: F, G Am, Bm7b5, C, Dm, Em, F, G

Usar sobre progressão harmônica de qualquer acorde do campo harmônico de C, ex: Cmaj7 | Am | Dm7 | G |

Usar sobre B7alt; F e G como IV e V graus da escala Cm melódica

## 1.1) pares de tríades maiores, 3 cordas adjacentes; sobe e desce

## 2) pares de tríades menores, 3 cordas adjacentes

Praticar também os pares de tríades MENORES sobre os outros grupos de 3 cordas;

Praticar também o que seria o exemplo 2.1 - sobe e desce, modelo similar ao 1.1

Usar sobre qualquer acorde do campo harmônico de Bb, ex: Cm7, Ebmaj7;

Usar sobre B7alt; Cm e Dm como I e II graus da escala Cm melódica

## Sweep picking, fragmentos e frases (cont.)

2

3) quartas / quintas em 3 cordas adjacentes (cordas D A B); som meio "fraco" harmonicamente

-Esse padrão (3) tem uma digitação bem ergonômica. Eu penso na nota mais aguda ou mais grave como "guia" para digitação, que é tocada com dedo 4 (nota marcada com quadrado em volta), ou dedo 1 se for pensada a nota grave como guia

-Eu gosto de "pular" aonde seria a nota B (casa XII) e não colocar ela no padrão - pois muda a digitação e confunde. Em vez de tocar isso, eu vou da nota lá para a nota dó

3.1) quartas / quintas em 3 cordas adjacentes (cordas G B E aguda); som meio "fraco" harmonicamente

4) quartas justas em 3 cordas adjacentes (cordas D A B); som mais "forte" harmonicamente  
(ex. Am dórico ou C lídio)

### 7.3 Apêndice das Composições, arranjos, estudos e gravações desenvolvidos ao longo da pesquisa

#### 7.3.1 *Proguto* (versão demo de 2016)

Medium Groove  
Even eights

## Proguto

Rafael Gonçalves

♩ = 122

intro Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup>(sus4)

5 A/C# C<sup>6</sup>(add9) Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup> (melodia)

tema

9 Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup>(sus4)

13 1. A/C# C<sup>6</sup>(add9) Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

17 2. A/C# C<sup>6</sup>(add9) Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

21 Am<sup>7</sup> F<sup>maj7</sup> Am<sup>7</sup>

25 Am<sup>7</sup> F<sup>maj7</sup>

27 F<sup>#m</sup>7(b5) B<sup>7</sup> /

30 Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup>(sus4)

34 A/C# C<sup>6</sup>(add9) Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

## 7.3.2 Tema pro Guto (versão solo, 2019)

Violão solo

## Tema pro Guto

(dedicado a Guto Gomes)

Rafael Gonçalves

♩ = 122

intro Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup> XII Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup>(sus4)

*groove violão*

5 A/C<sup>#</sup> C<sup>6</sup> Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup> (melodia)

A §

9 Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup>(sus4)

*segue o groove no acompanhamento*

13 1. A/C<sup>#</sup> C<sup>6</sup>(add9) Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

17 2. A/C<sup>#</sup> C<sup>6</sup>(add9) Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

B

XII Am<sup>7</sup> Fmaj7(#11) Am<sup>7</sup> Abmaj9

25 F<sup>#</sup>o7 A<sup>o7</sup> C<sup>#</sup>m7 D<sup>9</sup>

27 N.C. B<sup>7</sup> To Coda na seg. vez p/ improvisos

2

## Tema pro Guto (cont.)

A

30 Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup>(sus4)

34 A/C# C6(add9) Em<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

*forma arranjo violão solo:*  
 AABA BA,  
 solo 6 chorus,  
 A c. rep., B, Coda

38

B<sup>7</sup>(b9) D Em



solo - tempo desdoblado

Tema pro Guto (cont.)

3

1 chorus

39 Em<sup>9</sup> G#m<sup>9</sup>

42 Bm<sup>11</sup>

2 ch

45 Em<sup>9</sup> G#m<sup>9</sup>

49 Bm<sup>11</sup>

3 ch

51 Em<sup>9</sup> G#m<sup>9</sup>

55 Bm<sup>11</sup>

4 ch

57 Em<sup>9</sup> G#m<sup>9</sup>

61 Bm<sup>11</sup>

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in a single system with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 39-41) starts with a '1 chorus' box and features a melodic line with a slur and a slash, and a chord change from Em<sup>9</sup> to G#m<sup>9</sup>. The second staff (measures 42-44) has a '2 ch' box and a Bm<sup>11</sup> chord. The third staff (measures 45-48) has a '3 ch' box and features a melodic line with a slur and a slash, and a chord change from Em<sup>9</sup> to G#m<sup>9</sup>. The fourth staff (measures 49-50) has a '3 ch' box and features a melodic line with a slur and a slash, and a triplet of eighth notes. The fifth staff (measures 51-54) has a '3 ch' box and features a melodic line with a slur and a slash, and a chord change from Em<sup>9</sup> to G#m<sup>9</sup>. The sixth staff (measures 55-56) has a '3 ch' box and features a melodic line with a slur and a slash. The seventh staff (measures 57-60) has a '4 ch' box and features a melodic line with a slur and a slash, and a chord change from Em<sup>9</sup> to G#m<sup>9</sup>. The eighth staff (measures 61-63) has a '4 ch' box and features a melodic line with a slur and a slash, and a chord change from Bm<sup>11</sup> to G#m<sup>9</sup>. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and ends with a final chord.

4 5 ch Tema pro Guto (cont.)  
Em<sup>6/9</sup>

63

65 G<sup>#m</sup><sup>9</sup> /

67 B<sup>m</sup><sup>11</sup> /

69 6 ch Em<sup>6/9</sup> G<sup>#m</sup><sup>9</sup>

73 B<sup>m</sup><sup>7</sup> rit.

77 D.S. al Coda

*anacruse do groove*



Figura 109: Imagem de divulgação da música *Tema pro Guto* nas plataformas digitais de *streaming*.

7.3.3 *My Favorite Things* - solo Rafael Gonçalves

## My Favorite Things

(improviso inspirado na versão de Jonathan Kreisberg do CD One, de 2013)

Medium Jazz

Richard Rodgers / Oscar Hammerstein

(improviso - Rafael Gonçalves)

$\text{♩} = 160$

1  $\text{Em}^6(\text{add}9)$   $\text{C}^{\text{maj}7}(\#\text{11})$

7  $\text{C}$   $\text{Am}^7$   $\text{D}^7$   $\text{G}^{\text{maj}7}$   $\text{C}^{\text{maj}7}$   $\text{Am}^9$

14  $\text{B}^7\text{alt.}$   $\text{Em}^6\%$   $\text{Em}/\text{B}$

21  $\text{C}^{\text{maj}7}$   $\text{Am}^7$   $\text{D}^7/\text{F}\#$   $\text{G}^{\text{maj}7}$   $\text{C}^6$

29  $\text{G}^6/\text{B}$   $\text{C}^6\%$   $\text{F}\#\text{m}^7(\text{b}5)$   $\text{B}^7(\#\text{9})$   $\text{Em}^{\text{maj}9}$

36  $\text{A}^6$   $\text{Am}^{\text{11}}$   $\text{D}^7\text{alt.}$

43  $\text{G}^{\text{maj}7}$   $\text{C}^6\%$   $\text{G}^{\text{maj}7}/\text{D}$   $\text{C}(\text{add}9)/\text{E}$   $\text{F}\#\text{m}^7(\text{b}5)$   $\text{A}^{\text{o}7}$   $\text{Em}^7$

50  $\text{F}\#\text{o}^7/\text{E}$

## My Favorite Things (cont.)

2

57 Em<sup>7</sup> A/C<sup>#</sup> D<sup>7</sup> <sup>①</sup> <sup>②</sup> B<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>)

63 Em(maj<sup>9</sup>) Cmaj7(#<sup>5</sup>)

70 Am(maj<sup>7</sup>) D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) Gmaj7(#<sup>5</sup>)

76 Cmaj7(#<sup>5</sup>)

*volta ao interlúdio*

7.3.4 Estudo 1

Guitarra

Estudo 1

Rafael Gonçalves

♩ = 180

intro

G Am G/B C G/B Am G D/F# G

Harm.---

T	4	2	5	5	3	5	3	2	5	2	4	2	0	12
A													0	12
B	3	5	5	2	5	3	5	2	5	3	2	2	3	12

5

Harm.-|

T	4	2	5	5	3	5	3	2	5	2	4	2	0	12
A													0	12
B	3	5	5	2	5	3	5	2	5	3	2	2	3	12

9

T	4	2	5	5	3	5	8	8	7	5	7	10	8	10
A														
B	3	5	5	2	5	3	7	7	6	9	9	7	7	7

To Coda

13

T	4	2	5	5	3	5	3	2	5	4	0	2	0	0
A														
B	3	5	5	2	5	3	7	2	5	5	3	5	3	2

Estudo 1 (cont.)

2

17

arpejado

T	10	10	13	12	10	12	9	7	10	9	7	10	9	8	7	10	7	8	7	10	7
A	9																				
B	8																				

21

arpejado

T	10	10	13	12	10	12	10	12	13	15	17	19	17	19	19	17	17	17	17	16	17	19	17	19	20
A	9																								
B	8												0												

25

*m a m m a m m a m a m a m m*

T	20	18	20	19	17	19	17	15	15	13	13	13	10	13	12	10	12	10	9	8	7	5	8
A																							
B	19		17					15	14			12		10					9	8	9	7	

D.C. al Coda

29

T	7	5	7	5	7	8	7	8	10	8	10	12	14	12	15	14	12	10	10			
A																						
B	0	7																11	11	11	11	11

33

T		2	5		4		0	2		0	7	4
A											5	5
B	5	5	3	5	3	2	0	2	0	2	7	3

7.3.5 *Estudo narrativo sobre Blue in Green*

## Blue in Green

Narrative Etude 1 (model 2)

Jazz ballad

Rafael Gonçalves)

1 chorus 1 - single lines, a tempo  
♩ = 55

*continues...*

11 chorus 2 - two lines, counterpoint

Gm<sup>6</sup> A<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(#11)

A<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>

16 *harm. XII*

21 chorus 3 - open triads

Gm<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(#11) A<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>

25 *bebop scale, JK model*

28 *bebop scale, JK model*

31 chorus 4 - theme with chord melody

*continues...*



7.3.6 *Lamentos do morro*

(Variação com caráter improvisatório elaborado, intercalado com a segunda exposição do tema, como variação. Arranjo utilizado na apresentação do PERFORMUS 2020).

Samba

## Lamentos do morro

Garoto (arr. Rafael Gonçalves)

intro D7 / Gm<sup>6</sup>/D / D7 / D<sup>o</sup>7 /

9 **A** Cm<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> / Am<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) / D<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>)/A /

17 D<sup>9</sup>(#5) / D<sup>9</sup>(#5) / G/D / G<sup>o</sup>/D / Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

27 **B** Gmaj<sup>7</sup> / G#<sup>o</sup> /

31 Am<sup>7</sup> / A#<sup>o</sup> /

35 G/B B<sup>b</sup><sup>o</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> / Bm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)

42 E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> / F<sup>7</sup> / Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

51 Gmaj<sup>7</sup> / G#<sup>o</sup> /

55 Am<sup>7</sup> / A#<sup>o</sup> /

59 G/B B<sup>b</sup><sup>o</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) Gmaj<sup>7</sup>

2

## Lamentos do morro (cont.)

64

Bm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) E<sup>7</sup><sub>o</sub>

67 Am<sup>7</sup> / F<sup>7</sup> / G/B B<sup>b</sup>° Am<sup>7</sup> / E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>/B<sup>b</sup> D<sup>7</sup>

D.S. ; Repete Intro  
para terminar

Frase Final

77 D<sup>7</sup> G<sup>6</sup>

7.3.7 *Esperança***Esperança**

arranjo para violão solo

Rafael Gonçalves

**Ballad****A**

♩ = 104

Acoustic Guitar

5 Am Em Am B7

9 Em7 Bm C G

13 Am Em Am B7

**B**

17 C Em A.H.-----

21 C Em A.H.-----

25 C C#° G/D D#°

2

## Esperança (cont.)

29

Em<sup>7</sup> C<sup>#m</sup>7(b<sup>5</sup>) C B<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

**C**

33

Am<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

37

C B<sup>7</sup> F<sup>#m</sup>7(b<sup>5</sup>)/E Em E<sup>7</sup>

41

Am<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

45

C B<sup>7</sup> F<sup>#m</sup>7(b<sup>5</sup>)/E Em

**Improvisos no A,  
volta ao tema no B e segue p/ Fim**

### 7.3.8 Tidt Er Jeg Glad (*Often I'm happy*)

Uma peça que gravei e experimentei uma afinação alternativa (em relação à mais comum no violão e guitarra, que é afinada com as cordas EADGBE, da mais grave para a mais aguda) ao longo da pesquisa e fiz um arranjo foi *Tidt Er Jeg Glad*, do compositor dinamarquês Carl Nielsen, título traduzido livremente como “Às vezes me sinto feliz”. Conheci essa peça ao ler um artigo acadêmico de Mikkel Vad (2012), no qual o autor analisa as releituras feitas por músicos dinamarqueses em estilo de jazz (originalmente o estilo de Nielsen é mais ligado à música de concerto) à luz dos conceitos do tema *signifying*, do Henry Louis Gates (1988).



Figura 110: Gravação da peça *Tidt Er Jeg Glad* (*Often I'm happy*), do compositor Carl Nielsen, realizada em 03/02/2021, Link para o vídeo: [https://youtu.be/W\\_V\\_U25sls](https://youtu.be/W_V_U25sls)

Para a gravação dessa peça, utilizei a afinação desenvolvida pelo guitarrista australiano Frank Gambale. Basicamente esta afinação utiliza a mesma relação de afinação padrão da guitarra elétrica, só que soando um intervalo de quarta justa acima, pela recomendação de Gambale. Além disso, as duas cordas que seriam as mais agudas na guitarra (B e E) são substituídas por uma corda A e D de um segundo jogo de cordas. Estas cordas A e D, posicionadas como as duas mais agudas do instrumento, são afinadas também uma quarta acima, em E e A, respectivamente, e acabam soando uma oitava abaixo do que se esperaria em relação à afinação tradicional. Assim, usa-se como corda mais grave a corda A (colocando-se na sexta corda uma corda A, e não afinando-se uma corda E uma quarta acima). O resultado é

que as cordas ficam assim: A D G B [A D] – das mais graves para as mais agudas, cordas graves de um segundo jogo de cordas entre colchetes, afinadas dessa forma: A D G C E A.

Desta forma, pode-se utilizar as mesmas posições de acordes e digitações de escalas, que as notas soarão as mesmas, mas em oitavas diferentes. Nesta afinação, é possível produzir formações de acordes (*voicings*) que praticamente não poderiam ser executados com uma afinação padrão na guitarra, principalmente acordes que contêm intervalos curtos em sua formação (segundas maiores e menores).

Pratiquei e experimentei com essa afinação e elaborei um arranjo para a peça citada. Ao mesmo tempo, utilizei um pedal de *loop* no arranjo (pedal HX Stomp da empresa Line 6), para criar uma seção de acompanhamento e fazer um pequeno improviso no meio do arranjo. Ao mesmo tempo, para esta gravação experimentei técnicas de iluminação (tentando criar uma separação entre o músico que toca e o fundo), misturar duas câmeras diferentes na gravação do vídeo, e aspectos de gravação e mixagem da guitarra, para obter o melhor resultado possível, e exercitar técnicas de produção musical.

## 7.4 Apêndice das apresentações artísticas

### 7.4.1 Apresentação no Museu Villa-Lobos, Quintas Concertantes (2019)

MUSEU VILLA-LOBOS E  
INSTITUTO VILLA-LOBOS/CLA/UNIRIO  
APRESENTAM

**QUINTAS CONCERTANTES**

Rafael Gonçalves  
Violão

Guilherme Veroneze  
Piano

25 de abril de 2019 / 14h00

INGRESSO R\$ 1

MUSEU VILLA-LOBOS - SALA DE EXPOSIÇÃO  
RUA SOROCABA, 200 - BOTAFOGO

The poster features a background of musical notation on a staff. It is divided into several colored rectangular sections: orange at the top, green on the right, red in the middle, and green at the bottom. The text is white and black. Two photographs are included: one of Rafael Gonçalves playing an acoustic guitar and another of Guilherme Veroneze sitting at a piano.

Figura 111: Cartaz Recital Rafael Gonçalves convida Guilherme Veroneze, Museu Villa-Lobos, RJ (2019 04 25)

## ☰ Técnica vlão gtr - DIÁRIO



☑ 26 18 months Ago, 2019/03/26

Add Task to "Técnica vlão gtr - DIÁRIO" on "Today"

- ☑ Técnica + repertório, sexta 29 mar; total hoje 2h40m 📅 Mar 30, 2019 ...
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 2h10m 📅 Mar 28, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 2h10m 📅 Mar 27, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 2h 40m 📅 Mar 26, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 2h40m (tec + rep) 📅 Mar 25, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 1h20m 📅 Mar 23, 2019
- ☑ Killer Hybrid Legato Lick Lesson - Tom Quayle - YouTube 📅 Mar 24, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje (40m tec, 40m rep) 📅 Mar 21, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 40m tec, + 1h20m repertório 📅 Mar 18, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 1h 📅 Mar 16, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 1h 📅 Mar 15, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 40m 📅 Mar 14, 2019
- ☑ Assista a "11 Triad pairs" no YouTube 📅 Mar 14, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 50m 📅 Mar 13, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 40m 📅 Mar 11, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 40m 📅 Mar 08, 2019
- ☑ Técnica guitarra, total hoje 1h20m 📅 Mar 07, 2019
- ☑ Técnica guitarra, (guitar hacks), dia 7 total hoje 1h 📅 Feb 26, 2019
- ☑ Técnica guitarra, (guitar hacks) total hoje 1h 10m 📅 Feb 25, 2019
- ☑ Técnica guitarra, (guitar hacks) total hoje 1h 📅 Feb 23, 2019
- ☑ Técnica guitarra, (guitar hacks) total hoje 1h 📅 Feb 22, 2019
- ☑ Técnica violão, Iznola e outros 📅 Feb 19, 2019

### Técnica guitarra, total hoje 2h 40m

26 março

40m

AQUECIMENTO 2x5

MD, ME

impr. Pro Guto

40m

Gardens

07:03  
Focusing



40m

my fav / summertime

--

40m

a leaves

trechos problemáticos:

my fav: final, interlúdio my fav, final solo

a leaves: trecho rápido impr.

summer: trecho rápido começando Dm6

-----FIM----

**\*\* (PRÁTICA ACIMA DESTA DIA 26 de março, anotações abaixo de exercícios praticados em dias próximos) \*\***

40m

10m experimentando pickslanting

GST, variados

-arpeggios Hybrid picking, acomp. Autumn leaves

40m

-GST, exercícios diversos

-drills GST, economy picking 3 notas por corda com escala diminuta ultimas 4 cordas

-pares de tríades

-Eb e F sobre A alt - para Dm

📅 Técnica vlão gtr - DIÁRIO

**Figura 112: 2019 03 25 - Registro diário de estudos *TickTick* do dia, e contabilização de fevereiro a março de 2019; período de preparação para apresentação no Museu Villa-Lobos na série Quintas Concertantes (em 2019 04 25).**



## ☰ Técnica vlão gtr - DIÁRIO

📅 ...

Add Task to "Técnica vlão gtr - DIÁRIO" on "Today"

✓ Técnica + repertório, ter 23 abril, total 3h	📅 Apr 24, 2019
✓ Técnica + repertório, seg 22 abril, total 2h	📅 Apr 23, 2019
✓ Técnica + repertório, dom 21 abril, total 1h	📅 Apr 22, 2019
✓ Técnica + repertório, sex 19 abril, total 1h	📅 Apr 19, 2019
✓ Técnica + repertório, qui 18 abril, total 3h15m	📅 Apr 18, 2019
✓ Técnica + repertório, quar 17 abril, total 1h30m	📅 Apr 17, 2019
✓ Técnica + repertório, ter 16 abril, total 2h	📅 Apr 16, 2019
✓ Técnica + repertório, seg 15 abril, total 2h	📅 Apr 15, 2019
✓ Técnica + repertório, sex 12 abril; total 2h10m	📅 Apr 12, 2019
✓ Técnica + repertório, qui 11 abril; total 2h	📅 Apr 11, 2019
✓ Técnica + repertório, quar 10 abril; total 1h30m	📅 Apr 09, 2019
✓ Técnica + repertório, seg 08 abril; total 2h	📅 Apr 08, 2019
✓ Técnica + repertório, dom 07 abril; total 1h	📅 Apr 07, 2019
✓ Técnica + repertório, sáb 06 abril; total 2h	📅 Apr 06, 2019
✓ Técnica + repertório, sex 05 abril; total 2h40m	📅 Apr 06, 2019
✓ Técnica + repertório, qui 04 abril; total 1h30m	📅 Apr 05, 2019
✓ Técnica + repertório, quar 03 abril; total 1h30m	📅 Apr 04, 2019
✓ Técnica + repertório, ter 02 abril; total 1h30m	📅 Apr 03, 2019
✓ Técnica + repertório, seg 01 abril; total 1h 30m	📅 Mar 31, 2019
✓ Técnica + repertório, sexta 29 mar; total hoje 2h40m	📅 Mar 30, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 2h10m	📅 Mar 28, 2019
✓ Técnica guitarra, total hoje 2h10m	📅 Mar 27, 2019

📅 17 months Ago, 2019/04/18

Focused for 🕒 6 🕒 2h30m

### Técnica + repertório, qui 18 abril, total 3h15m

qui 18 abril, total

25m

AQUECIMENTO

gardens

25m

trechos problemáticos, 3 min cada

pro guto até 96 bpm impr

-----25m

um tom p jobim

----25m

summertime

---25m

my fav things

a leaves

----35m

improvisavao

um tom p jpbim c Ditto x4

---FIM---

solo e tema voo rasante

GST, playbacks all the things

-levada baião c dedo mínimo (106 bpm)

performance todas solo

---25m x 2

-walk bass All the things (88 / 94 bpm, média 90 bpm? ; play é 107 bpm)

40m


performance LENTO as difíceis, no tempo as tranquilas

todas na ordem

📅 Técnica vlão gtr - DIÁRIO

**Figura 113: 2019 04 18 - Registro diário de estudos *TickTick* do dia, e contabilização do mês abril de 2019; período de preparação para apresentação no Museu Villa-Lobos, Quintas Concertantes (em 2019 04 25).**

## 7.4.2 Recital na Série Villa-Lobos Aplaude; Ensaio I, na UNIRIO (2019)

  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
 UNIRIO  
 Reitor  
 Luiz Pedro San Gil Jutuca  
 Vice-Reitor  
 Ricardo Cardoso  
 Pró-Reitora de Extensão e Cultura  
 Cláudia Alessandra Fortes Aiub  
 Pró-Reitora de Assuntos Estudantis  
 Monica Valle  
 Decana do CLA  
 Carole Gubernikoff  
 Diretor do IVL  
 Sérgio Barrenechea  
**Série Villa-Lobos Aplaude**  
 Divulgação Cultural do IVL  
 Júlio Cesar C Lopes  
 Curadoria  
 Maria Luisa Lundberg  
[www.unirio.br/cla/ivl](http://www.unirio.br/cla/ivl)

  
 UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
**Instituto Villa-Lobos**  
 Série Villa-Lobos Aplaude

### Recital de guitarra e violão solo no Jazz



**Rafael Gonçalves**  
 Dia 6 de junho, 19:30h,  
 Sala Alberto Nepomuceno

(Av. Pasteur, 436 – fundos, Urca – Rio de Janeiro)

Recital de guitarra e violão solo no Jazz: apresentação do repertório e da pesquisa acadêmica em andamento

#### Descrição da apresentação:

O formato desta apresentação será de um recital com comentários analíticos sobre o repertório – mesclando apresentação artística e acadêmica, mostrando o atual estágio da pesquisa de doutorado em andamento na UNIRIO de Rafael Gonçalves. O repertório será apresentado no formato de violão e guitarra solo, com peças e arranjos de Julian Lage e Jonathan Kreisberg, além de composições autorais e arranjos próprios. Na exposição oral, o repertório será analisado através de conceitos como *storytelling* e arco narrativo em improvisação.

**Figura 114: Imagens de divulgação e programa do 7.2.2 Recital na Série Villa-Lobos Aplaude; Ensaio I, na UNIRIO (2019)**

### 7.4.3 Apresentação online pela Série Na Carreira, da Bituca (2020)



Figura 115: Uma das imagens de divulgação da apresentação online pela Série Na Carreira, da Bituca (2020)



Figura 116: Captura de tela da gravação da apresentação online pela Série “Na carreira”, da Bituca (2020)

#### 7.4.4 Apresentação no evento online PERFORMUS 2020

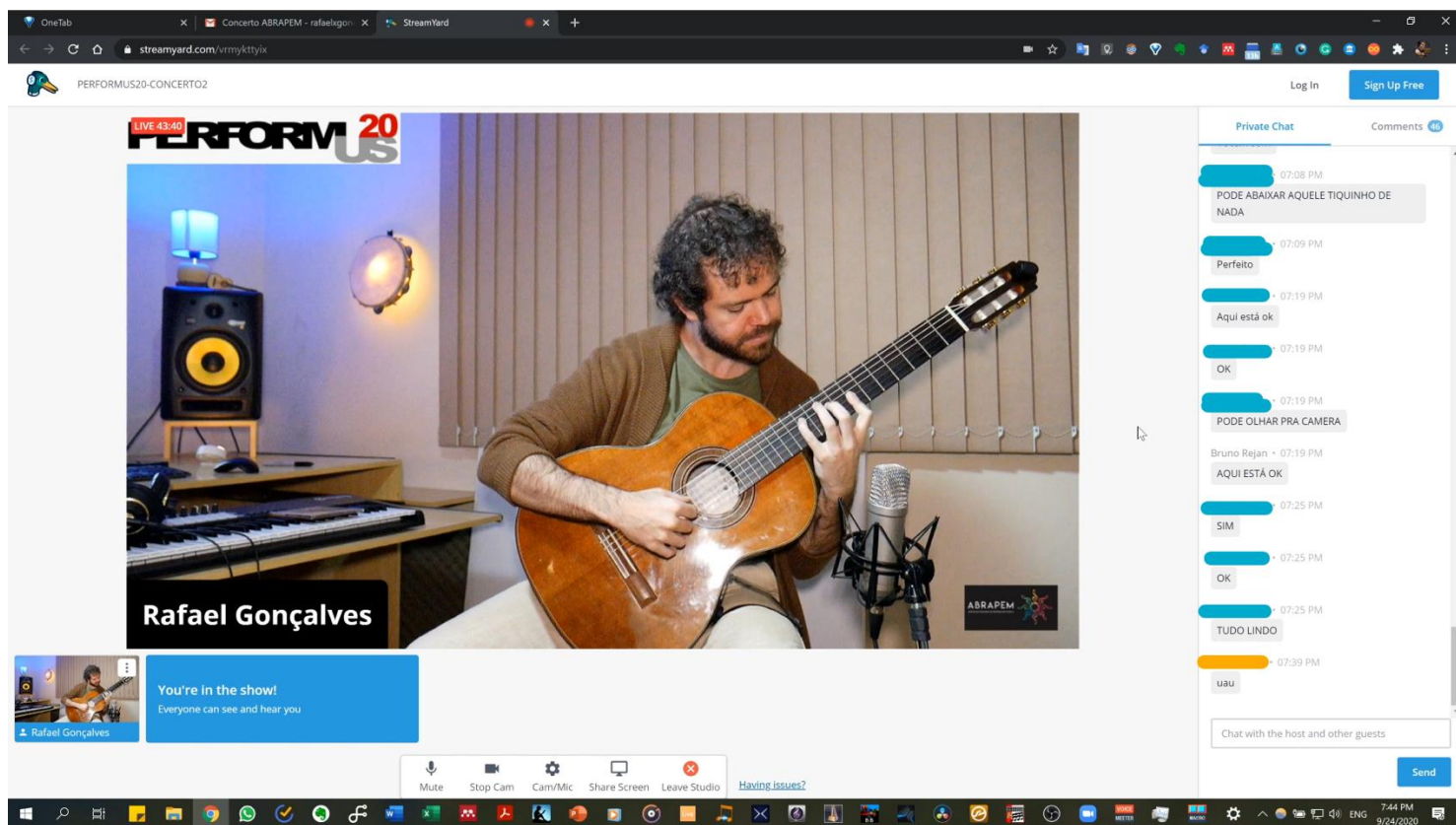


Figura 117: Tela do computador durante a apresentação do PERFORMUS 2020, transmissão pelo website *Streamyard*.



**Rafael Goncalves**  
August 26 at 11:52 PM · 🌐

[english below] Boa notícia! Tive um trabalho aprovado, vou fazer uma apresentação artística de violão e guitarra solo no Performus 2020 (@performusabrapem), evento acadêmico da Associação Brasileira de Performance Musical, no final de setembro! Vou ter um pouco menos de um mês para preparar o repertório. Para quem quiser saber um pouco do meu processo de preparação e estudo do violão, fiquem ligados nos meus stories e posts aqui no Instagram e na minha página do Facebook (@rafaelgoncalvesguitar) que eu sempre coloco alguma coisa do que estou fazendo, e vamos trocando uma ideia! Um abraço!!

...

Good news! I had an approved work, I will make an artistic presentation of solo guitar at Performus 2020 (@performusabrapem), an academic event of the Brazilian Association of Musical Performance, at the end of September! I will have a little less than a month to prepare the repertoire. For those who want to know a little about my guitar preparation and study process, stay tuned in my stories and posts here on Instagram and on my Facebook page (@rafaelgoncalvesguitar) that I always post something of what I'm doing, and let's keep in touch! All the best!!

#rafaelgoncalves #rafaelgoncalvesguitar  
#performus  
#abrapem  
#musica #jazz #mpb #musicabrasileira #brazilianmusic #samba  
#música,#cultura,  
#nycmusicians #nycmusician #pickupjazz  
#jazzguitar #guitarra #guitar #guitarist  
#live #concert #livemusic #show  
#recording #recordingstudio #mixing #studiolife  
#musicainstrumental

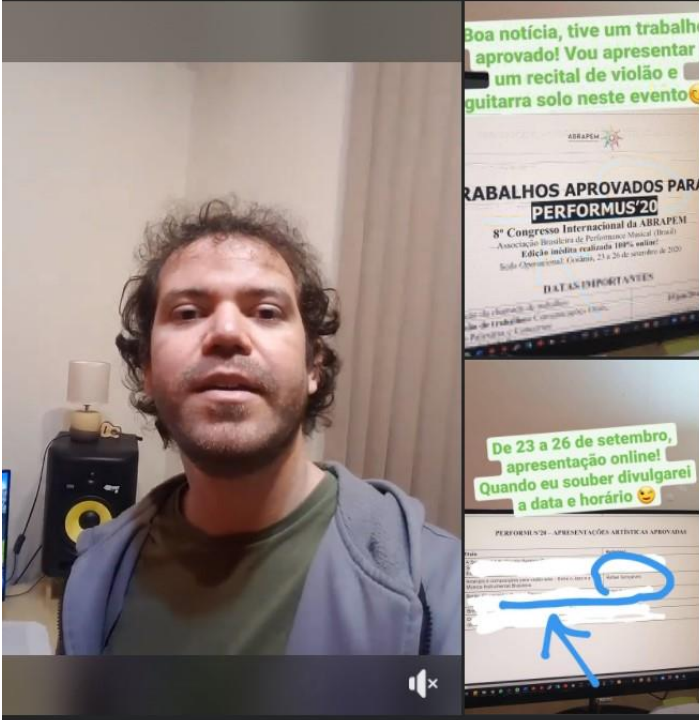


Figura 118: Post de divulgação da aprovação da proposta no PERFORMUS 2020, que trouxe alto engajamento nas redes sociais

**\*\*2020 09 21\*\***

-recado Veroneze que estrou escrevendo autoenotrafia co nome dele...  
Guilherme respondeu, disse que está ok usar o nome dele...

-PERFORMUS,  
aquecimento violão / guitarra, passar repertório lento  
-registrar algo no tick tick sobre estudo

1 pomo aquecimento (gravei vídeo da pratica)  
2 pomos repertório  
-1p Lamentos do morro, c base percussao, estudando lento (gravei vídeo da pratica)  
1p My fav / Voo rasante

1p - tocando todas lento, gravei c camera

My fav things, Ruby, Lamentos morro, Pro Guto, Voo Rasante  
detalhes: frase sobre Gm do Voo Rasante  
Lamentos do Morro: frase final, secao improvisada

-post instagram performus  
-correr

-escrever mais tarde

Mandar perguntas Museu villa lobos pro Guilherme?  
escrita, terminar Museu villa Lobos, ou escrever 1 pag Performus?

**Figura 119: Registro de estudos no software *TickTick* no dia 21/09/2020, próximo à apresentação no PERFORMUS 2020**



**Figura 120:** Vídeo de explicação resumida dos equipamentos utilizados no PERFORMUS 2020, gravado logo após a realização da performance (outros vídeos mais extensos estão na pasta Apêndice que acompanha a tese). Link para o vídeo: <https://youtu.be/XK-ftDys--g>



**Figura 121:** Registro da preparação de iluminação e ajustes de som no dia 22/09/2020, dois dias antes da apresentação do PERFORMUS 2020.





Figura 122: Registro de ajuste de efeito equalizador adicionado ao microfone que captou os violões, pelo software Studio One 4 – passagem de som no dia 22/09/2020, dois dias antes da apresentação do PERFORMUS 2020.

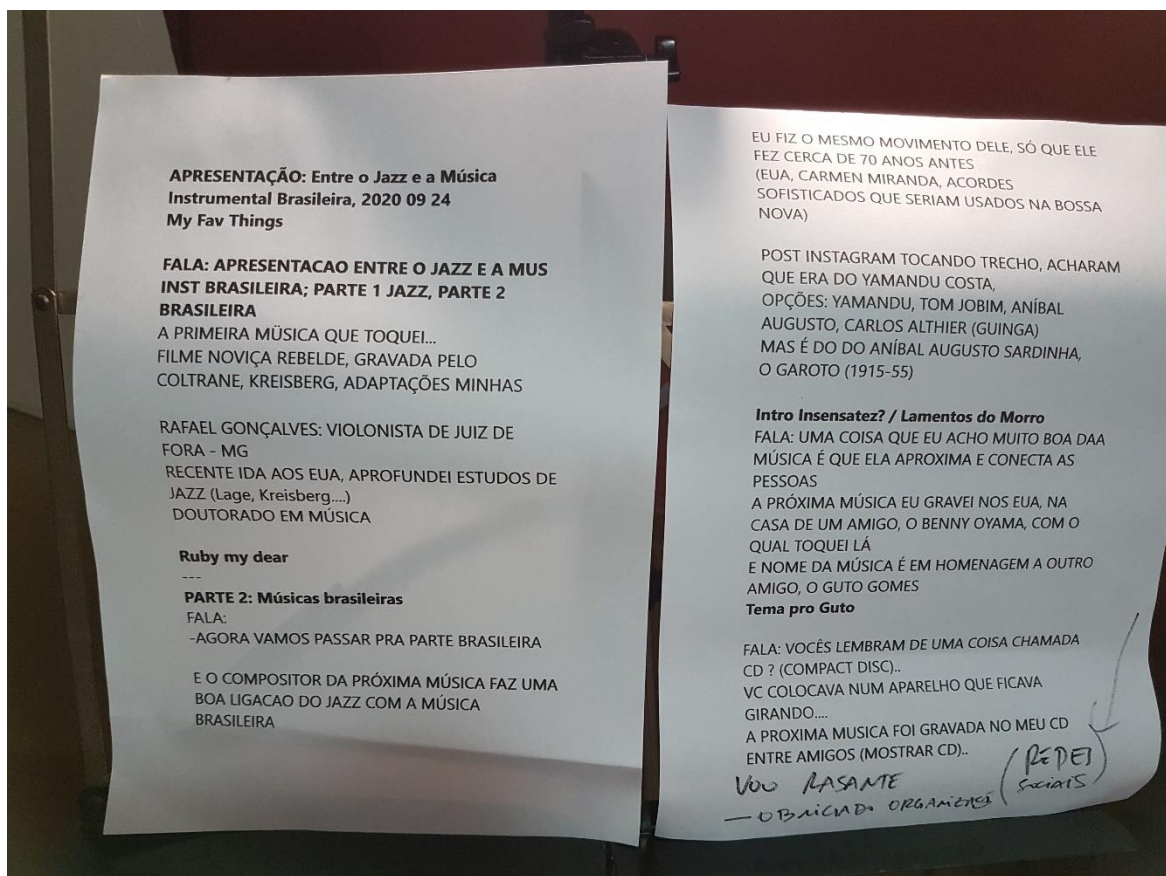


Figura 123: Roteiro de falas e apresentação das músicas no PERFORMUS 2020. Folhas posicionadas em uma estante de partitura, de frente para mim, abaixo da lente da câmera que captou a imagem.



## 8 ANEXO

Os materiais completos de anexo e apêndice foram enviados ao PPGM da UNIRIO e disponibilizados para a banca de defesa. No arquivo de texto da tese estão disponibilizados a maioria dos exemplos que se encontram em formatos de imagem, textos e partituras. Os vídeos constantes do anexo e apêndice e outros materiais complementares estão disponíveis na pasta que acompanha a tese, disponíveis no link na nota de rodapé<sup>265</sup>. No decorrer no texto da tese são disponibilizados links em que alguns destes materiais podem ser acessados em diferentes plataformas online.

---

<sup>265</sup> Os materiais complementares de apêndice e anexo podem ser acessados no link a seguir: <https://drive.google.com/drive/folders/1FJQ6qWtPCWQEKSyDj-hggSBO1swZv3nI?usp=sharing>.

8.1.1 *Autumn Leaves* – (perf. D<sup>266</sup>), transcrição**AUTUMN LEAVES**JULIAN LAGE  
GLADWELLMUSIC BY JOSEPH KOSMA  
TRANSCRIPTION BY FRANÇOIS LEDUC

♩ = 120

The musical score for 'Autumn Leaves' is presented in a single system with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 120. The score is divided into measures 1 through 29. The notation includes a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and triplets. Chord symbols are placed above the staff, and dynamic markings like 'mf' are included. Measure numbers 1, 5, 9, 15, 17, 21, 25, and 29 are indicated at the start of their respective lines.

Chord symbols: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Am7(b5), Gm, D7, Fm7, Bb7.

Dynamic marking: mf

Measure numbers: 1, 5, 9, 15, 17, 21, 25, 29

1/4

<sup>266</sup> Transcrição realizada por François Leduc.

This musical score is written for guitar in a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music, each with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 2/4. The chords used throughout the piece are: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Am7(b5), D7, Gm, Fm7, and Bb7. The score includes several triplet markings, indicated by a '3' over a group of notes. The first staff (measures 33-36) features Cm7, F7, Bbmaj7, and Ebmaj7. The second staff (measures 37-40) features Am7(b5), D7, and Gm. The third staff (measures 41-44) features Cm7, F7, Bbmaj7, and Ebmaj7. The fourth staff (measures 45-48) features Am7(b5), D7, and Gm. The fifth staff (measures 49-52) features D7 and includes a triplet. The sixth staff (measures 53-56) features Cm7, F7, Bbmaj7, and Ebmaj7, with a triplet in measure 54. The seventh staff (measures 57-60) features Am7(b5), D7, Gm, Fm7, and Bb7, with a triplet in measure 57. The eighth staff (measures 61-64) features Ebmaj7, D7, and Gm. The ninth staff (measures 65-68) features Cm7, F7, Bbmaj7, and Ebmaj7. The tenth staff (measures 69-72) features Am7(b5), D7, Gm, and includes several triplet markings.

This musical score is for guitar and consists of seven systems of music. Each system includes a staff with notes and a corresponding chord diagram above it. The chords are: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Am7(b5), D7, and Gm. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents. Fret numbers are indicated by small numbers below the notes. The systems are numbered 73, 81, 85, 89, 93, 97, and 104.

Cm7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7

105

Am7(b5) D7 Gm

109

Am7(b5) D7 Gm

115

Cm7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7

117

Am7(b5) D7 Gm Fm7 Bb7

121

Ebmaj7 D7 Gm

125

Ebmaj7 D7 Gm

129

Ebmaj7 Am7(b5) D7(b9) Gm

133

D7(b9) Gm6(maj7b5)

136

### 8.1.1 *Autumn Leaves* – (perf. E<sup>267</sup>), transcrição

Autumn Leaves  
Julian Lage (Live Denison University)

*Rubato*

Cm(b13) G7(b13) Fm/Ab D♭maj7#11 Cm(b13) G7(b13) A♭maj7 D♭maj13 Cm G7(b13) A♭maj7 Eb+

4 Cm Cm11/Eb A♭maj13 G Cm Cm/Eb A♭maj13 G Cm Eb7 D7/A A♭maj13

7 Cm Eb7/B♭ D7(add4)/A Ab G G/B Cm

9 Gm Gm11/B♭ F#m11/A D7(b9) B♭/A C#m6/A# A♭maj13 F#m/G Gm Eb7/B♭ D7/A Fm/Ab Gm

<sup>267</sup> Transcrição obtida do canal do YouTube #11. O arquivo de vídeo em que a transcrição completa é mostrada pode ser acessado no Apêndice desta tese, e foi acessado no YouTube em 27/05/2021, disponível no link: <https://youtu.be/RIMMLvyvMDY>

Miles Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

12 Gm7/F Em7(b5) Ebm6 Gm/D C7(#11)/E Gm/D C7(#11)/E Ebmaj7

3

00:14 06:20

Miles Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

2 17

21 Cm9 F7(b9)

3

let ring-----

3

01:34 05:10

Mike Leavitt - Auburn Leavitt - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (7/20p).mp4 - Reprodutor de Mídias VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

24 Bbmaj7 Ebmaj7 Am7(b5)  
Harm. Tap w/ right hand Fret octave below (3rd fret)  
let ring-----

27 D7 Gm7  
let ring-----

01:14 05:30

Mike Leavitt - Auburn Leavitt - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (7/20p).mp4 - Reprodutor de Mídias VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

30 Cm7 F7  
let ring-----

01:28 05:16





Mikn Laga - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VCC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

45 Cm<sup>9</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

48 E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>m</sup>7(b<sup>5</sup>) D<sup>7</sup>

02:24 01:10

Mikn Laga - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VCC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

51 G<sup>m</sup>7 F<sup>7</sup>(#<sup>9</sup>) F<sup>m</sup>7 E<sup>7</sup>(#<sup>9</sup>) E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

let ring-----| tr

55 G<sup>m</sup>6 tr

02:14 01:30

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

58 *tr* *tr* 5

60 3 3 3 3 3 3

02:24 01:20

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

62 Double time Cm7 F7

66 Bbmaj7 Ebmaj7 Am7(b5) D7

02:34 01:10

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

62 Double time

Cm7 F7

66 B♭maj7 E♭maj7 Am7(b5) D7

02:34 01:10

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

70 Gm(maj7) Cm7 F7 5

74 B♭maj7 E♭maj7 Am7(b5) D7

02:44 01:20

Video player interface showing guitar notation for measures 78-81. The notation includes a treble clef staff with notes and accidentals, and a guitar staff with fret numbers and string indicators (T, A, B). Chord labels Gm7, Am7(b5), and D7 are present above the staff. A progress bar at the bottom shows the video is at 02:54 of a 03:30 duration.

Video player interface showing guitar notation for measures 82-85. The notation includes a treble clef staff with notes and accidentals, and a guitar staff with fret numbers and string indicators (T, A, B). Chord labels Gm6, Cm7, and F7 are present above the staff. A progress bar at the bottom shows the video is at 02:54 of a 03:30 duration.

Mitch Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídia Vlc

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

86  $B\flat$ maj7  $E\flat$ maj7  $A$ m7( $b$ 5)  $D$ 7

Tap w/ right hand

90  $G$ m7  $F\sharp$ m7  $F$ m7  $E$ °  $E\flat$ maj7  $D$ 7

03:31 03:10

Mitch Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídia Vlc

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

86  $B\flat$ maj7  $E\flat$ maj7  $A$ m7( $b$ 5)  $D$ 7

Tap w/ right hand

90  $G$ m7  $F\sharp$ m7  $F$ m7  $E$ °  $E\flat$ maj7  $D$ 7

03:31 03:10

6  
94 Gm<sup>6</sup> C#m<sup>7</sup> Cm

97 F<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup>

03:14 03:30

100 Am<sup>7</sup>(b5) D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>

104 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bbmaj<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup>

03:21 03:20

Mikn Lager - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

116 Cm7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7 7

120 Am7(b5) D7 Gm7 F#m7 Fm7 Eo tr

let ring-----|

03:31 03:10

Mikn Lager - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

124 Ebmaj7 D7 C/G C#m9 Cm9

128 Rubato In time F7 Ebmaj7 Am7(b5) tr

03:44 03:20



Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

132 D7 Gm Cm7

8-6-5 8-7-6-5 6 5-3 5-6 5-7 8-7 8-9-8-7-8 15-10 13-11 13-12

03:34 02:50

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

8 136 F7b9 Bbmaj7 Ebmaj7 Am7(b5)

11-16 15-18-17-15 16 15 14-17-14-15 13-15-10 13-11 12-10 13-12-10-8 11-12-11-12

140 D7 Gm7 A7

8 9-10-11 7-12 11-12-11 7-12 7-11-12-7 8 6-5 6-5 6-5

05:34 02:10

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

144 D7 Gm7

147 Cm7 F7 Bbmaj7

01:14 02:30

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

157 Gm7 Cm7 9

160 F7 Bbmaj7 Ebmaj7 Am7(b5)

01:21 02:20

Mitch Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (7/20).mp4 - Reprodutor de Mídias VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

164 D7 Gm6 Cm7

168 F7(b9) Bbmaj7 Ebmaj7 A7

01:31 02:10

Mitch Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (7/20).mp4 - Reprodutor de Mídias VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

172 D7 Gm Am7(b5)

176 D7 Gm7 Cm7

01:44 02:20

Miles Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

172 D7 Gm Am7(b5)

T	3	3	3	3	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	6	5	7	8	9	
A	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	6	7	8
B	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	6	5	7	8	9

176 D7 Gm7 Cm7

T	10	8	9	10	11	12	10	9	9	11	12	11	9	8	7	8	8	9	9
A	9	7	8	9	10	11	9	8	8	11	11	10	8	7	6	7	7	8	7
B	10	7	8	9	10	11	9	9	9	11	11	10	9	8	7	8	8	9	9

01:14 02:20

Miles Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Sobre Ajuda

10 180 F7 Bbmaj7 Ebmaj7 Am7(b5)

T	9	8	9	9	9	8	8	8	6	5	6	6	5	5	X	11	12	12	12
A	8	7	7	7	7	7	7	7	5	4	5	X	6	5	X	X	12	13	13
B	9	7	7	7	7	8	7	7	6	5	6	X	6	5	X	X	11	12	13

184 D7 Gm7 F#m7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

T	11	10	11	12	11	15	14	13	13	14	13	13	12	13	11	10	10	10	9
A	12	11	12	11	10	14	13	12	13	14	13	13	12	12	10	10	10	10	9
B	10	9	10	11	10	14	13	12	13	14	13	13	12	11	11	10	10	10	9

01:34 01:30

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídia VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

188 D7 Gm7 Cm7

T 8 9 7 6 4 4 2 7 8 9 10  
 A 7 8 6 6 3 3 1 1 2 7 8 8 8  
 B 7 7 5 5 3 1 1 2 7 8 7 8 9

192 F7 B♭maj7 E♭maj7 Am7(b5)

T 8 8 X 8 8 7 7 X 7 7 8 8 6 6 5 5 5 5  
 A 7 7 X 6 6 5 5 X 5 5 6 6 5 5 4 4 4 4  
 B 8 8 X 7 7 6 6 X 5 5 6 6 6 6 5 5 6 6

05:01 01:10

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídia VFC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

196 D7 Gm6 Cm7

T 5 5 4 4 3 3 5 5 6 6 7 7 8 8 10 10  
 A 4 4 3 3 2 2 3 3 5 5 5 5 5 5 8 8  
 B 6 5 4 4 3 3 5 5 6 6 7 7 8 8 10 10

200 F7 B♭maj7 E♭maj7 Am7(b5)

T 9 9 8 8 7 7 7 7 7 7 6 6 5 5 6 6  
 A 8 8 7 7 5 5 6 6 5 5 5 5 4 4 5 5  
 B 9 9 8 8 6 6 7 7 6 6 6 6 5 5 6 6

05:14 01:30

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Músicas VLC

Música Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

11

204 D7 Gm6 Eb/G Eb7/Db

208 Gm6 Eb/G Eb7/Db Bbm6 Am6 Bbm6 Bm6 Cm6 D7

05:21 01:20

Milton Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Músicas VLC

Música Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

212 Cm9

216 B(add4) Bbmaj7 Ebmaj7 A7 Rubato

05:31 01:10

Mike Laga - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (7/20).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

220

D7 Gm7 F#m7 Fm7 E9(#11)

223

Ebmaj7 D7 Gm9 F#m9 Fm9 E7(#9)

let ring-----| let ring-----|

05:14 01:20

Mike Laga - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-09) Transcription (7/20).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

230

Fm7 Bb7 Ebmaj7

05:31 05:10

John Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

Am7(b5) D7(b9) Gm6

233

8 6 5 4 6 3 3 3 3 3 3 3 5 5

06:14 09:30

John Lage - Auburn Leves - Solo Guitar Concert at Denison University (2011-11-06) Transcription (720p).mp4 - Reprodutor de Mídias VLC

Mídia Reprodução Audio Vídeo Legendas Ferramentas Editar Ajuda

C/G Gm

236

3 3 3 5 8 10 10 9 8 10 1 13 3 0 12 3 2 14 5 5 5 3 3 3 3 3 3 3

Harm.I Harm.I

06:21 09:20



8.1.2 *Etude 1* – Julian Lage<sup>268</sup>**ETUDE NUMBER 1**

JULIAN LAGE

The musical score for "Etude Number 1" by Julian Lage is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of eight staves of music, each starting with a measure number. The time signatures and rhythmic patterns are as follows:

- Staff 1 (measures 1-4): 9/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with accents.
- Staff 2 (measures 5-8): 4/4 time signature. The melody features quarter notes and eighth notes with accents.
- Staff 3 (measures 9-12): 4/4 time signature. The melody continues with quarter notes and eighth notes, including a double bar line and repeat sign.
- Staff 4 (measures 13-16): 6/8 time signature. The melody features eighth and quarter notes with accents.
- Staff 5 (measures 17-20): 6/8 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, including a double bar line and repeat sign.
- Staff 6 (measures 21-24): 6/8 time signature. The melody features eighth and quarter notes with accents.
- Staff 7 (measures 25-28): 6/8 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, including a double bar line and repeat sign.
- Staff 8 (measures 29-32): 6/8 time signature. The melody features eighth and quarter notes with accents.
- Staff 9 (measures 33-36): 4/4 time signature. The melody features quarter notes and eighth notes with accents.

<sup>268</sup> Tive acesso a esta transcrição no início da pesquisa, encontrando-a na internet. O arquivo não contém a referência de quem realizou esta transcrição. Por uma pesquisa simples na internet em websites de busca, atualmente (início de 2022) é possível encontrar diversas transcrições de este Estudo.

2  
42

4

49

54

58

63

69

72

GRADUAL RALL.

74

RIT.