

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VINÍCIUS MENEZES PONTES

Criação de arranjos para música ao vivo em eventos:

escrita musical direcionada à otimização do processo de interpretação.

São Paulo

2022

VINÍCIUS MENEZES PONTES

Criação de arranjos para música ao vivo em eventos:

escrita musical direcionada à otimização do processo de interpretação.

Versão corrigida

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Composição Musical.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Frederico de Andrade Teixeira.

São Paulo

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pontes, Vinícius Menezes

Criação de arranjos para música ao vivo em eventos:
escrita musical direcionada à otimização do processo de
interpretação. / Vinícius Menezes Pontes; orientador,
Paulo Frederico de Andrade Teixeira. - São Paulo, 2022.
151 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Comunicações e Artes / Escola de
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Criação de arranjos. 2. Música ao vivo para
eventos. 3. Otimização em música. 4. Processo de
interpretação. I. Teixeira, Paulo Frederico de Andrade.
II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: PONTES, Vinícius Menezes

Título: Criação de arranjos para música ao vivo em eventos: escrita musical direcionada à otimização do processo de interpretação.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Composição Musical.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Profª. Dra.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

*Dedico este trabalho a todos os alunos de
Composição Musical.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Paulo Frederico de Andrade Teixeira, pela orientação, apoio e confiança durante todo o trabalho, como também pelos anos de convivência e exemplo de profissionalismo.

A Roberto Rodrigues. Declaro aqui minha eterna gratidão pelo compartilhamento de seu conhecimento e tempo, bem como sua amizade. Obrigado também por sua importante contribuição para a realização desta pesquisa.

À professora Susana Cecilia Almeida Igayara de Souza pelos anos de convivência e por sua atenção e empenho durante as aulas e ensaios.

A Iury Cardoso, Pietro Correa e Danillo Del Chiaro pela grande contribuição para a realização desta pesquisa.

Ao professor Marco Antonio da Silva Ramos. Você teve um papel fundamental na minha graduação, me ensinou muito e me deu suporte em momentos difíceis. Minha eterna gratidão pelos anos de convivência e por sua amizade.

Ao Coro de Câmara Comunicantus, que foi essencial no meu processo de formação profissional. Obrigado pelos anos de aprendizado, vindos de concertos, viagens, ensaios e convívio com pessoas tão admiráveis.

À minha mãe, Núbia de Fátima Rosa de Menezes, e ao meu pai, Manuel de Melo Pontes, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

A todos os amigos que fiz durante a graduação. Obrigado pelos momentos que passamos juntos.

RESUMO

PONTES, Vinícius Menezes. *Criação de Arranjos para Música ao Vivo em Eventos: Escrita Musical Direcionada à Otimização do Processo de Interpretação*. 2022, 151p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Composição Musical) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho é um estudo sobre a criação de arranjos visando a coerência com a realidade dos grupos de música ao vivo para eventos, auxiliando a prevenir erros, otimizando a assimilação da partitura e contribuindo na maximização da qualidade musical através da adequação com as características do evento, do grupo musical, dos intérpretes e do tempo de preparo disponível. A fim de trilhar uma rota até o elaboração de arranjos com tal potencial, a pesquisa teve como objetivos: correlacionar "comunicação visual" e "editoração", com a finalidade de propor estratégias para auxiliar intérpretes na assimilação da partitura; analisar as percepções e concepções de arranjadores com experiência na área de eventos sobre a relação entre "arranjos" e "processo de interpretação"; agrupar estratégias utilizadas por arranjadores para auxiliar intérpretes através dos elementos musicais e editoração da partitura; e por fim criar um arranjo direcionado ao contexto “música ao vivo para eventos”, descrevendo o processo e aplicando os conhecimentos adquiridos. Essa monografia é de caráter exploratório, e está baseada em fontes secundárias extraídas de conteúdos online e no livro intitulado “Comunicação Visual, Design e Publicidade” do autor Francisco Mesquita. A monografia também está baseada em fontes primárias, amparadas na pesquisa de campo. A pesquisa de campo foi realizada através de entrevistas semi-estruturadas aplicadas a 4 arranjadores com anos de experiência em uma empresa ou grupo específico da área de música ao vivo para eventos, o que permitiu visualizar os impactos em um contexto delimitado. Os dados coletados de cada entrevista foram analisados de forma qualitativa. Os resultados da pesquisa apontaram que as características dos elementos musicais e editoração dos arranjos de fato possuem o potencial de maximizar a qualidade musical, mesmo em contextos com pouquíssimo tempo disponível para o preparo. Em relação aos elementos gráficos que compõem a partitura, os resultados mostram que os conceitos da comunicação visual são altamente eficazes em auxiliar na assimilação da partitura, disponibilizando aos arranjadores ferramentas para elaborar a editoração de forma a facilitar a localização entre os compassos, prevenir que detalhes potencialmente problemáticos passem despercebidos e viabilizar a rápida identificação de informações que exigem destreza do intérprete, como encontrar o início de ritornelos durante repetições. O estudo também mostrou que os principais problemas que costumam estar diretamente relacionados aos arranjos envolvem dificuldade técnica e editoração não coerente com o contexto. Quanto à elaboração de elementos musicais, a pesquisa gerou uma série de possibilidades para auxiliar nesta questão, indo desde estratégias mais abrangentes como “auxiliar o grupo a evitar a dessincronização enfatizando os tempos do compasso com a linha do baixo”, até estratégias para contextos específicos como “maneiras de lidar com a rítmica ao adaptar melodias cantadas para instrumental”. A pesquisa gerou uma série ainda maior de possibilidades para auxiliar nas questões ligadas à editoração, abordando temas como virada de página, ritornelos, marcas de ensaio, seções da música, distribuição dos compassos entre as pautas, formas de alertar o músicos quanto a detalhes potencialmente problemáticos e escrita rítmica.

Palavras-chave: Criação de arranjos. Música ao vivo para eventos. Otimização em música. Processo de interpretação.

ABSTRACT

PONTES, Vinícius Menezes. *Arrangements Creation for Live Music at Events: Musical Writing Aimed at Optimizing the Interpretation Process*. 2022, 151p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Composição Musical) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This monograph is a study on how to create arrangements aiming at coherence with the reality of live music groups for events, helping to prevent mistakes, optimize of the assimilation of the score and contributing to the maximization of musical quality through adapting to the characteristics of the event, the musical group, interpreters and available preparation time. In order to tread a route towards the elaboration of arrangements with such potential, the research had the following objectives: to correlate "visual communication" and "editing scores", in order to propose strategies to help interpreters in the assimilation of the score; to analyze the perceptions and conceptions of arrangers with experience in the area of events about the relationship between "arrangements" and "interpretation process"; to group strategies used by arrangers to help performers through musical elements and score editing; and finally to create an arrangement directed to the context "live music for events", describing the process and applying the acquired knowledge. This monograph is exploratory in nature, and is based on secondary sources extracted from online content and on the book entitled "Comunicação Visual, Design e Publicidade" by the author Francisco Mesquita. The monograph is also based on primary sources, supported by field research. Field research was carried out through semi-structured interviews applied to 4 arrangers with years of experience in a company or specific group in the area of live music for events, which allowed viewing the impacts in a delimited context. The data collected from each interview were analyzed qualitatively. The results of the research pointed out that the characteristics of the musical elements and editing of the score in fact have the potential to maximize the musical quality, even in contexts with very little time available for preparation. Regarding the graphic elements that make up the score, the results show that the concepts of visual communication are highly effective in helping to assimilate the score, providing arrangers with tools to elaborate the edition in order to facilitate the location between bars, to prevent potentially problematic details from not being seen while reading and to enable the rapid identification of information that requires the interpreter's dexterity, how to find the beginning of a repeat sign during repetitions. The study also showed that the main problems that are usually directly related to arrangements involve technical difficulty and editing that is not coherent with the context. As for the elaboration of musical elements, the research generated a series of possibilities to help in this matter, ranging from broader strategies such as "to assist the group to avoid desynchronization by emphasizing strong beats of the bar with the bass lines" to strategies for specific contexts such as "ways to deal with rhythm when adapting melodies originally sung to be played by instruments". The research generated an even greater series of possibilities to help with issues related to editing, addressing topics such as page turn, repeat sign, rehearsal marks, sections of the music, distribution of bars between staves, ways to alert musicians as to potentially problematic details and rhythmic writing.

Key-words: Arrangement creation. Live music for events. Optimization in music. Interpretation process.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	EDITORACÃO DE PARTITURAS E OTIMIZAÇÃO DA ASSIMILAÇÃO DE INFORMAÇÕES	18
2.1	COMUNICAÇÃO VISUAL	20
2.1.1	Cor	21
2.1.2	Forma	22
2.1.3	Hierarquia Visual	23
2.1.3.1	Graus de Importância dos Elementos da Partitura	25
2.1.4	Contraste	29
2.2	ORDENANDO A PERCEPÇÃO DAS INFORMAÇÕES	31
2.2.1	Numeração dos Compassos e Páginas	31
2.2.2	Mudanças na Armadura de Clave e na Fórmula de Compasso	33
2.2.3	Marcas de Ensaio, Seções e Quadratura	35
2.2.3.1	Quadratura	36
2.2.3.2	Seções	38
2.2.3.3	Marcas de Ensaio	43
2.2.4	Ritornelos	46
2.3	PAPEL DO ARRANJADOR NA EDITORAÇÃO	48
3	IDENTIFICAÇÃO DE ESTRATÉGIAS PARA A CRIAÇÃO DE ARRANJOS EM PROL DA OTIMIZAÇÃO DO PROCESSO DE INTERPRETAÇÃO	50
3.1	APRESENTAÇÃO DOS ARRANJADORES ENTREVISTADOS E DOS GRUPOS MUSICAIS	50
3.1.1	Roberto Rodrigues	50
3.1.2	Pietro Correa	51
3.1.3	Iury Cardoso	52
3.1.4	Danillo Del Chiaro	53
3.2	PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS ARRANJADORES ENTREVISTADOS	54

3.3	COMPLEXIDADE VS SIMPLICIDADE	57
3.4	A IMPORTÂNCIA DE CONHECER O INTÉRPRETE	58
3.5	EXCELÊNCIA NA QUALIDADE MUSICAL NO MERCADO DE EVENTOS	59
3.6	SOLUÇÕES PRÁTICAS PARA A ELABORAÇÃO DE ELEMENTOS MUSICAIS	61
3.7	SOLUÇÕES PRÁTICAS PARA A EDITORAÇÃO	66
3.7.1	Virada de Página	66
3.7.2	Ritornelos	68
3.7.3	Marcas de Ensaio e Evidenciação das Seções	71
3.7.4	Distribuição Musicalmente Coerente dos Compassos	73
3.7.5	Formas de Alertar o Músico	75
3.7.6	Escrita Rítmica	76
3.7.7	Sugestões para Situações Específicas	77
4	APLICANDO OS CONCEITOS ESTUDADOS NA CRIAÇÃO DE UM ARRANJO	79
4.1	PROCESSO DE CRIAÇÃO	80
4.1.1	Adaptação e Elaboração dos Elementos Musicais	80
4.1.2	Editoração do Arranjo	86
5	CONCLUSÃO	94
	REFERÊNCIAS	98
	APÊNDICE A - Pela Luz dos Olhos Teus (arranjo)	100
	APÊNDICE B - Tema e Variações (composição)	106
	APÊNDICE C - Deus (composição)	115
	APÊNDICE D - Imagem (composição)	117
	APÊNDICE E - Flor da Pele (composição)	120
	APÊNDICE F - Sonho Final (composição)	122
	APÊNDICE G - Bruyères (orquestração)	125

APÊNDICE H - Cartas do Coração (composição)	134
APÊNDICE I - Behind the Mask (trilha sonora)	143
APÊNDICE J - Aura Marinha (trilha sonora)	143
APÊNDICE K - Solstício de Inverno (composição)	143
ANEXO A - Arranjo escrito pelo entrevistado Iury Cardoso	144
ANEXO B - Arranjo escrito pelo entrevistado Pietro Correa	145
ANEXO C - Orquestração escrita pelo entrevistado Roberto Rodrigues	147

1 INTRODUÇÃO

Ao se tratar de “arranjo musical” compreende-se que é necessário um pré alinhamento quanto ao significado adotado por este trabalho para o termo em questão. Tal necessidade se dá pela falta de consenso terminológico. Paulo Aragão, no artigo intitulado *Considerações sobre o Conceito de Arranjo na Música Popular*, evidência esta imprecisão conceitual comparando as definições dos dicionários *New Grove Dictionary* e *New Grove Dictionary of Jazz*:

Como vimos (nas definições dos dicionários), no universo clássico arranjo seria "a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original", enquanto no universo popular teríamos "a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original". Ora, temos aí conceitos relativamente parecidos. Aparentemente, a diferença maior estaria na inclusão, no arranjo popular, do processo de "recomposição" alternado ou somado ao de "reelaboração", encontrado em ambos os verbetes, além da possibilidade de serem utilizados no arranjo popular apenas alguns elementos do original, enquanto o arranjo clássico lidaria com o original na íntegra. (Aragão, 2007, p. 98).

Hermilson Garcia Nascimento em sua tese *Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e interpoética na música popular*, também fala da dificuldade de definir precisamente o termo:

A conceituação do termo arranjo relacionado a práticas musicais é um desafio que exige certo cuidado e clareza de posicionamento. Uma das dificuldades iniciais reside em considerar as distintas tarefas que a elaboração de um arranjo pode implicar. Em contextos diversos surgem as noções de orquestração, instrumentação, harmonização, acompanhamento, distribuição de vozes, reharmonização, variação, versão, adaptação, transcrição, redução, tradução, cópia, transporte, reelaboração ou recomposição, nova roupagem, entre outras, associadas à atividade de arranjar. Examinando os significados atribuídos a esses termos em variadas situações notamos que um mesmo termo pode ser empregado em referência a realizações distintas, ou ainda, que mais de um deles igualmente abriguem certa idéia ou ação específica. (Nascimento, 2011, p11).

Para que possamos delimitar o significado que adotamos, precisamos refletir sobre os objetivos práticos que frequentemente acompanham a criação de arranjos. Tais objetivos surgem do contexto ao qual ele será executado, como por exemplo expandir a música para ser tocada por uma banda com mais instrumentos que a original, tornar uma música cantada em instrumental para servir de trilha sonora de um filme e evitar que a letra se misture com as falas dos atores, simplificar uma peça para ser tocada por estudantes de uma escola para fins pedagógicos e etc.

Neste trabalho abordaremos a criação de arranjos no contexto “música ao vivo para eventos”, uma área que se mostra promissora para arranjadores devido a altíssima demanda, advinda da necessidade de adaptação das músicas à formação instrumental e ao fluxo de trabalho próprio de cada grupo musical.

Com este contexto em vista e buscando eliminar as multiplicidades de sentidos, limitaremos o significado do termo “arranjo” as partituras e cifras criadas através do processo de cópia ou adaptação de alguns elementos de uma música de referência, selecionados pelo arranjador com objetivo de manter a identidade musical da obra reconhecível aos ouvintes, seguido da criação e/ou adaptação dos demais elementos visando a estética e coerência com a formação musical pré definida.

A escolha do tema “criação de arranjos para música ao vivo em eventos” foi motivada por acontecimentos que marcaram minha trajetória na música entre os anos de 2020 e 2022. No final de 2019, apesar de estar trabalhando como professor de violão e intérprete freelancer, minha situação financeira estava instável. Em janeiro de 2020 decidi empreender e comecei uma empresa de música ao vivo voltada para cerimônias de casamento. A principal formação era violino, violoncelo e violão, e eu fui o responsável pela criação de arranjos, como também era o violonista e o produtor, selecionando os demais músicos e garantindo a qualidade musical nas apresentações. Durante os preparativos para o primeiro evento, realizado em julho de 2021, eu me deparei com sérios desafios:

- os arranjos que eu criei eram aparentemente “complexos demais”, pois estavam exigindo muito tempo de estudo dos intérpretes para serem executados com qualidade;
- os orçamentos dos contratos não previam ensaios remunerados;
- agendar ensaios não remunerados era muito difícil, pois os intérpretes priorizavam compromissos remunerados;
- não possuíamos um local adequado para ensaios;
- havia uma certa "resistência" dos intérpretes para a realização de ensaios. Muitos relatavam que nas demais empresas as músicas novas eram ensaiadas na passagem de som, horas antes do início do evento;
- eu estava sobrecarregado de tarefas, pois além de ter que encontrar soluções para garantir a qualidade deste evento, eu ainda precisava honrar minhas outras

responsabilidades profissionais.

Se os orçamentos dos contratos fechados previssem ensaios remunerados, o cenário talvez fosse outro. Contudo, o aumento de custos poderia ter grandes impactos, visto que além da remuneração pelo ensaio para cada músico, a empresa precisaria pagar pelas possíveis despesas como aluguel de espaço físico adequado para ensaio, transporte de equipamentos, alimentação e etc. Nesta conjuntura pelo menos uma das consequências ocorreria: ou a empresa teria uma margem de lucro menor, ou o valor seria passado para o cliente. Se o orçamento do evento fechado pela empresa não prevê ensaios e ela mesmo assim custeasse, haveria uma diminuição nos valores destinados para, por exemplo, pagar funcionários de outros setores como marketing e atendimento, financiar anúncios patrocinados em redes sociais, investimentos, reserva de emergência e etc. Caso o valor fosse passado para o cliente, provavelmente a empresa teria uma desvantagem competitiva, podendo ter dificuldades em fechar novos contratos.

Durante meu processo de adaptação a esse cenário observei muitos grupos de música ao vivo para eventos, e percebi que estas questões são recorrentes. Não é incomum, por exemplo, encontrarmos músicos de evento que também são professores, ou trabalhem com alguma outra atividade. Pietro Correa, músico entrevistado¹ durante a pesquisa de campo deste trabalho, disse que trabalhou como arranjador, violonista e como professor simultaneamente durante 18 anos:

Um pouquinho antes de começar a faculdade de música eu comecei com o Quartula [empresa de música ao vivo para eventos], que foi em 2003. [...] Aí em 2009 fiz uma pós em educação musical. [...] Dei aula na Faculdade Cantareira, dei aula no Projeto Guri... Eu fiquei 18 anos dando aula. (CORREA, 2022).

Essas características do mercado, somado à necessidade dos grupos musicais de atender a alta demanda de eventos, faz com que seja necessário eficiência no preparo dos músicos. Podemos observar essa realidade através das falas ditas por Pietro e Iury Cardoso (outro músico entrevistado²) sobre a questão do preparo dos músicos. Pietro disse:

¹ Pietro Correa foi entrevistado pelo autor no dia 05 de outubro de 2022. Todas as falas atribuídas ao Pietro foram extraídas desta entrevista.

² Iury Cardoso foi entrevistado pelo autor no dia 20 de outubro de 2022. Todas as falas atribuídas ao Iury foram extraídas desta entrevista.

[...] a gente tem uma rotina nos casamentos. Então, como funciona essa rotina? A equipe de montagem chega com 3 horas de antecedência. Dali uns 40 minutos chegam os músicos. Assim que eles chegam eu passo o som de cada um, deixo tudo equalizado, e aí a gente tem mais ou menos 1 hora pra passar todas as músicas [antes de começar o evento]. (CORREA, 2022).

Iury Cardoso é arranjador e violonista da cantora Lorenza Pozza (falaremos com detalhes sobre o trabalho dos músicos entrevistados no decorrer deste trabalho). Ao falar sobre o preparo do grupo para apresentações em eventos, Iury disse:

Uma característica do trabalho da Lorenza é um certo perfeccionismo. Então é muito curioso, porque é um perfeccionismo dentro de uma situação que tem que ser rápida. (CARDOSO, 2022).

Sendo assim, as circunstâncias dadas pelo mercado faz com que os músicos de evento frequentemente precisem estar aptos a tocar o repertório juntos e com qualidade o mais breve possível, às vezes tendo o primeiro contato com a formação completa horas ou minutos antes do evento, durante a passagem de som. Assim como a complexidade de uma composição e a editoração da partitura impactam diretamente no tempo em que um músico demora para compreendê-la, o arranjo musical, criado especificamente para esse contexto, tem o potencial de servir de ferramenta para elevar a qualidade musical das apresentações através da otimização de assimilação e clareza.

Interessado em trilhar uma rota lógica, prática e instrutiva em direção a construção de arranjos com tal potencial, o presente trabalho desenvolveu-se sob o seguinte problema de pesquisa: levando em conta o processo de interpretação da música ao vivo para eventos, desde a escrita dos arranjos até a execução no evento, de que modo o arranjo musical pode ser elaborado com o objetivo de contribuir na maximização da qualidade musical, na otimização do tempo de preparo e no auxílio da prevenção de erros?

Nosso objetivo geral será analisar o processo de interpretação da música ao vivo para eventos, a fim de propor, identificar e reunir conceitos e estratégias para a elaboração de arranjos que contribuam na maximização da qualidade musical, na otimização do tempo de preparo e no auxílio da prevenção de erros. Teremos como objetivos específicos:

- Correlacionar "comunicação visual" e "editoração" com o objetivo de propor estratégias para auxiliar intérpretes na assimilação da partitura;

- Analisar as percepções e concepções de arranjadores com anos de experiência em “criação de arranjos para música ao vivo em eventos” sobre a relação entre "arranjos" e "processo de interpretação";
- Agrupar estratégias utilizadas por arranjadores para auxiliar intérpretes durante o processo de interpretação através dos elementos musicais e editoração;
- Criar um arranjo direcionado ao contexto “música ao vivo para eventos”, descrevendo o processo e aplicando os conhecimentos adquiridos.

Essa monografia é de caráter exploratório, e está baseada em fontes secundárias extraídas de conteúdos online e no livro intitulado “Comunicação Visual, Design e Publicidade” do autor Francisco Mesquita. A monografia também está baseada em fontes primárias, amparadas na pesquisa de campo.

A pesquisa de campo foi realizada através de entrevistas semi-estruturadas aplicadas a 4 arranjadores com anos de experiência atuando em uma empresa ou grupo específico da área de música ao vivo para eventos, o que permitiu visualizar os impactos em um contexto delimitado.

Os dados coletados de cada entrevista foram analisados de forma qualitativa, resultando em um relatório com a descrição da relação entre os arranjadores e seus grupos de atuação, análise dos processos de criação dos entrevistados, descrição dos processos de preparo dos músicos até a execução no evento, dos problemas envolvendo interpretação e soluções encontradas por meio da escrita de arranjos.

Por fim, com o objetivo de materializar os conceitos e estratégias que foram estudadas durante a pesquisa, elaboramos um arranjo musical, descrevendo o processo de criação e aplicando o maior número possível de ideias abordadas, produzindo assim uma espécie arranjo “exemplar” para o contexto “música ao vivo para eventos”.

Com o objetivo de cumprir os pré-requisitos para a obtenção do título de bacharel, foi anexado aos *Apêndices* deste trabalho partituras e material audiovisual das minhas composições criadas durante a graduação.

2 EDITORAÇÃO DE PARTITURAS E OTIMIZAÇÃO DA ASSIMILAÇÃO DE INFORMAÇÕES

Neste capítulo abordaremos a “edição de partituras”. A relevância deste assunto para o nosso tema se dá pela grande influência que ele possui sobre o processo de interpretação. A edição influencia no tempo que o músico demorará para localizar as informações que ele precisa, o que por sua vez pode comprometer a preparação dependendo do tempo que o músico/grupo tiver disponível, e a apresentação em última instância. Mesmo que o arranjo seja aparentemente "fácil", não podemos esquecer que estamos trabalhando com o contexto “música ao vivo em eventos”, o que significa que precisamos considerar até a possibilidade de que o intérprete precise ler à primeira vista. Seria o caso, por exemplo, se um dos músicos tivesse algum problema no dia do evento, e fosse necessário substituí-lo de última hora.

Portanto, para alcançarmos nosso objetivo de otimizar o processo de interpretação, é importante que durante a leitura da partitura o intérprete consiga assimilar as informações do arranjo com o mínimo de esforço possível. Ou seja, é preciso que a edição da partitura, formada por símbolos, linhas, textos e etc, consiga comunicar de modo visual a localização do que ele precise a cada momento de forma quase instantânea, como também traga uma compreensão lógica de como os compassos estão distribuídos na partitura apenas com alguns segundos de observação. Assim a probabilidade do resultado final ser positivo é potencializada, já que a facilidade de encontrar as informações relevantes permite que o músico disponha mais energia para a sua interpretação, e possibilita que, caso o intérprete eventualmente se perca, ele seja capaz de se encontrar rapidamente.

E quais seriam as informações mais relevantes para o contexto música ao vivo em eventos? A resposta para essa pergunta pode variar de acordo com a formação, o evento, repertório e outros fatores, mas existem alguns elementos gerais, que costumam ser importantes para a maioria dos casos. As informações são:

- ritornelos;
- marcas de ensaio;
- mudanças na armadura de clave e na fórmula de compasso;
- numeração da página;
- numeração dos compassos.

Esses elementos foram selecionados porque possuem informações que quase inevitavelmente o músico irá precisar em algum momento do processo. Além disso, quando ele necessita dessas informações, geralmente o tempo para encontrá-las é curto, e se houver atrasos provavelmente haverá consequências diretas ou indiretas na qualidade musical. As observações específicas sobre o papel de cada elemento para o processo de interpretação, como também as suas possíveis consequências caso haja demora ou dificuldade na sua localização, serão discutidas mais adiante no capítulo *2.1.3.1 Graus de Importância dos Elementos da Partitura*.

Além dessas informações, há mais duas complementares importantes, que são a **quadratura** e a divisão da música nas suas **seções**. Claro, há músicas em que a quadratura é evitada, e que não existe uma divisão explícita em seções. Todavia, é notória a forte presença desses dois itens nos repertórios comumente executados em eventos. É o caso de muitas canções que possuem seções como verso e refrão, geralmente construídas seguindo a quadratura, ou seja, possuindo uma lógica de construção dos elementos musicais como harmonia, ritmo e melodia, que se desenvolvem de 4 em 4 compassos ou algum múltiplo desse valor. A compreensão de como esses dois itens se expressam na partitura pode otimizar o entendimento do todo, como também auxiliar, durante a execução, a encontrar o compasso que o grupo está tocando de forma mais intuitiva, utilizando a audição e a lógica da estrutura da música.

Agora, como podemos fazer nossa editoração de modo que a identificação de cada um dos elementos citados na superfície da partitura seja feita do jeito mais simples e eficiente possível? Para começarmos a responder essa questão, precisamos entender como funciona a comunicação visual, que é a área que estuda os processos de transmissão e recepção de informações por meio de recursos visuais (CASAROTTO, 2021). A comunicação visual é amplamente estudada no design e publicidade, e compreender os fundamentos que a regem aumenta as chances de obtermos respostas para como a editoração pode ser mais eficiente na transmissão de informação. Investigaremos a seguir alguns de seus princípios, buscando relacionar com a questão abordada, e sugerindo soluções embasadas na pesquisa.

2.1 COMUNICAÇÃO VISUAL

Assim como a notação musical possui regras que determinam como as partituras devem ser escritas, a comunicação visual possui regras próprias, que definem a organização do espaço gráfico. Essas regras incidem sobre os elementos da comunicação visual. Fazem parte dos elementos da comunicação visual o “plano”, o “ponto”, a “linha”, a “cor” e a “forma”. (MESQUITA, 2019).

“O plano é o espaço confinado ao trabalho gráfico, constituído por duas linhas horizontais e duas linhas verticais, formando quatro lados” (MESQUITA, 2019, p.14). No contexto dos arranjos, poderia ser a folha A4. “O ponto pode ser definido como sendo o elemento mínimo da comunicação visual, que marca presença em todos os objetos gráficos” (MESQUITA, 2019, p.14). No meio digital é “designado por pixel” (MESQUITA, 2019, p.16). “A linha é um ponto em deslocação no espaço, [...]. É, neste sentido, uma infinidade de pontos, resultando da conexão entre dois pontos separados entre si. A linha pode ter múltiplas formas, [...], sendo que as duas mais básicas são a linha reta e a linha curva” (MESQUITA, 2019, p.17). Falaremos com detalhes sobre a “cor” e a “forma” mais adiante.

Ao falar sobre os elementos, Francisco Mesquita, no livro *Comunicação Visual, Design e Publicidade*, diz que essa forma de comunicação, além de ser comparável com a musical, também pode ser com a verbal:

De algum modo, estes elementos são comparáveis ao texto na comunicação verbal e às notas de música na comunicação musical. São a base, “o alfabeto”, as ferramentas para se criar. Porém, para produzirmos determinada obra, utilizando esse “alfabeto”, temos que lhe dar uma ordem inteligível, que faça sentido, tal como estas palavras que estamos a ler se fundamentam num pensamento e numa estrutura léxico-sintática corrente para os conhecedores da língua portuguesa. As regras que são aplicadas, quer na construção da obra musical, quer na obra literária, são equivalentes aos princípios que o designer tem para construir a sua obra visual. (MESQUITA, 2019, p. 13).

Tais regras da comunicação visual, entre outras citadas pelo Mesquita, são a “hierarquia visual” e o “contraste” (2019, p. 38) que serão abordadas mais adiante. Ao continuar, Mesquita fala sobre a função das regras:

Essas regras, que na comunicação gráfica podemos definir por princípios da comunicação visual [...] têm a função de nos orientar na elaboração de uma melhor comunicação visual. Ou, se quisermos, são regras de comunicação que permitem cumprir cabalmente o objetivo principal: uma descodificação da mensagem pelo receptor que vá de encontro ao que o emissor quis dizer. (MESQUITA, 2019, p. 13).

Podemos concluir, portanto, que se fizermos um bom uso dos princípios da comunicação visual sob seus elementos, haverá uma alta probabilidade do receptor descodificar a mensagem de forma condizente com o que tentamos transmitir. Mas afinal, qual é a mensagem que queremos transmitir através da nossa editoração de partitura, que possibilitará ao receptor/músico localizar as informações relevantes do arranjo com o mínimo de esforço possível? A mensagem seria exatamente a localização de cada informação no plano da partitura, organizado de modo que o receptor compreenda intuitivamente. Estudaremos agora os conceitos apresentados, e refletiremos sobre como cada um pode nos auxiliar na editoração musical.

2.1.1 Cor

A cor é constituída por três parâmetros: matiz, saturação e brilho. Em termos simples, a matiz significa a própria cor, abrangendo todas as cores do espectro: vermelho, azul, amarelo, etc. A saturação está relacionada com a pureza da cor, enquanto que o brilho define a intensidade luminosa da cor, ou seja, se a cor é mais ou menos clara (WOLF³, 2014: 30 apud MESQUITA, 2019, p. 19).

Não é muito comum encontrarmos partituras que utilizam as cores (matizes) com mais profundidade que a simples distinção entre o branco do plano e o preto dos elementos gráficos. É compreensível, portanto, que o uso de diferentes cores deve ser cauteloso e ponderado. Mesmo assim, é válido considerar este elemento, visto que uma cor como vermelho ou verde salta aos olhos em um plano monocromático, podendo ser usado em algum elemento que exija agilidade na identificação por parte do músico, como por exemplo o começo de um ritornelo.

³ Wolf, Peter. *Dictionnaire graphique*. 4.ed. Paris: Pyramyd, 2014.

2.1.2 Forma

A forma tem comprimento e largura, manifestando o que podemos considerar as duas dimensões (2D) do espaço gráfico. Podemos considerar, a este nível, existirem três formas básicas: o quadrado, o triângulo equilátero e o círculo. Importante é referir que a forma serve, antes de mais, para informar a natureza das coisas, através do seu aspeto exterior. (ARNHEIM⁴, 2000: 105 apud MESQUITA, 2019, p. 26).

Considerando a ideia de que a forma serve para “informar a natureza das coisas, através do seu aspeto exterior”, podemos utilizar esse recurso relacionando cada forma a uma informação específica. Se, por exemplo, utilizarmos um losango em volta da numeração da página, reservando o uso de losangos apenas para essa informação, é provável que o leitor tenha mais facilidade de encontrá-la, visto que, ao olhar para o cabeçalho ou o rodapé da página, o leitor buscará uma figura que não está presente no resto da partitura, e que, ao mesmo tempo, padroniza sua busca, pois ao invés de procurar caracteres numéricos que variam a cada contexto, ele antes buscará um losango, um elemento genérico e invariável. A seguir nós temos um exemplo de como isso ficaria, onde na Figura 1 não possui nenhuma forma geométrica relacionada a numeração da página, enquanto que na Figura 2 temos o losango envolvendo o número.

Figura 1 - Numeração da página sem forma geométrica relacionada



Fonte: autoria própria.

⁴ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 2000.

Figura 2 - Numeração da página com forma geométrica relacionada



Fonte: autoria própria.

2.1.3 Hierarquia Visual

Segundo Mesquita (2019, p. 38) a hierarquia visual “indica-nos determinado caminho para a leitura de uma composição [visual], de acordo com a importância que o emissor lhe quis atribuir”. Para exemplificar sua colocação, ele apresenta a Figura 3, relacionando-a em seguida com o conceito.

Figura 3 - Hierarquia com a tipografia



Fonte: Mesquita (2019, p 38).

Na Figura [...], podemos verificar que há elementos gráficos que nos captam o olhar, uns de forma mais rápida do que outros. Neste caso, estamos a utilizar apenas a tipografia, mas a hierarquia visual pode ser efetuada a outros níveis, utilizando diferentes elementos, tais como a cor e a forma. (MESQUITA, 2019, p. 38).

Compreendemos aqui que, ao olharmos para uma composição visual, a nossa percepção capta alguns elementos mais rápido do que outros, e a regra da comunicação visual chamada de “hierarquia visual” tem como finalidade induzir a percepção do receptor para que ele identifique os elementos em uma sequência, utilizando para isso recursos como tipografia, cores e formas. A Figura 4 exemplifica a aplicação da hierarquia visual:

Figura 4 - Exemplo de hierarquia visual



Fonte: SEIS PRINCÍPIOS (2019).

Mesquita continua, e reflete sobre a importância da ordenação dos elementos para a comunicação visual:

Os níveis de leitura constituem um dos princípios fundamentais que deve nortear toda a comunicação visual, quer seja um jornal, um cartaz, uma página de internet ou um catálogo de produtos. Atribuir importância diferente aos elementos, através, por exemplo, da tipografia, da cor e da imagem, é uma forma de hierarquia visual, no sentido de se ordenar a informação, ou valorizar uma em detrimento de outra. (MESQUITA, 2019, p. 39).

De acordo com o conceito de hierarquia visual, para nortear a comunicação precisamos ordenar a informação atribuindo importância diferente aos elementos. No início do capítulo 2 *Editoração de partituras e otimização da assimilação de informações* nós refletimos sobre quais seriam os elementos mais relevantes do arranjo musical para o contexto música ao vivo para eventos. Agora a próxima pergunta que precisamos responder

é: como podemos ordenar os elementos citados anteriormente de acordo com o grau de importância?

2.1.3.1 Graus de Importância dos Elementos da Partitura

O foco de nossa atenção aqui está em atender as necessidades do intérprete durante todo o processo de interpretação. No decorrer de ensaios, estudo individual, apresentação e etc, o intérprete precisará localizar informações, como a localização do ritornelo e numeração da página. Naturalmente, cada informação será buscada em uma situação específica, com características próprias. Encontrar o começo do ritornelo durante uma apresentação tem um nível de urgência muito maior do que encontrar a numeração da página durante a organização de todas as partituras um dia antes do evento. Sabemos que não é possível prever todas as situações que podem acontecer, como também não dá para prever todas as consequências que a demora/dificuldade de localizar uma informação podem causar na apresentação, mas podemos refletir sobre as situações mais comuns, inerentes à informação de cada elemento (como por exemplo as do “ritornelo” e “numeração da página” que mencionamos). Fazendo isso podemos visualizar a probabilidade de situações problemáticas que a não identificação de cada elemento podem trazer, e a partir daí definir o grau de importância do elemento baseado na prioridade de prevenção da situação problemática relacionada. Para realizar nossa reflexão precisamos pensar sobre como cada elemento interfere nas respostas dessas 3 perguntas:

- Normalmente, em quais momentos o intérprete precisará dessa informação?
- Geralmente, qual é o nível de urgência⁵ para encontrar essa informação?
- Quais são os possíveis impactos se o intérprete demorar para encontrar essa informação?

Vale a pena lembrar que, assim como a seleção dos elementos “mais relevantes” para o contexto música ao vivo para eventos pode variar de acordo como a formação, o evento, repertório e outros fatores, as respostas dessas perguntas também podem variar de caso a caso. Em uma situação real, caberá ao arranjador avaliar e fazer essas definições observando o contexto do grupo musical e suas características. Este trabalho buscará respondê-las de forma generalista, buscando atender as necessidades mais comuns da maioria dos casos. Os

⁵ Nível de urgência refere-se ao quão curto é o tempo disponível para encontrar a informação antes que haja uma consequência indesejada. Quanto mais alto o nível, mais curto o tempo.

elementos citados anteriormente como os mais relevantes para o contexto música ao vivo em eventos, ordenados agora conforme o grau de importância que vamos propor, são:

- Grau de importância 1
 - ritornelos
 - marcas de ensaio, seções e quadratura
- Grau de importância 2
 - mudanças na armadura de clave e na fórmula de compasso
- Grau de importância 3
 - numeração da página
 - numeração dos compassos

O intérprete precisará encontrar o **ritornelo** normalmente durante a execução em ensaios e principalmente durante a apresentação. O nível de urgência é um dos mais altos, visto que o foco de atenção do músico durante a leitura precisará se deslocar do fim do ritornelo para o começo sem interferir no fluxo da música, ou seja, de forma quase instantânea. Caso ele demore para encontrar ou confunda com algum outro ritornelo, as consequências são imediatas, podendo gerar erros de nota, desafinação, problemas rítmicos, e ainda confundir os demais membros do grupo, sendo capaz de produzir uma sequência de situações problemáticas.

Agrupamos as **marcas de ensaio, seções e quadratura** no mesmo item porque elas costumam trabalhar em conjunto no fornecimento da informação. Há dois casos principais onde o músico busca as marcas de ensaio: em ensaios para iniciar a leitura em um compasso específico, e durante apresentações para, dependendo das necessidades do contexto, saltar ou repetir partes da música sem interrompê-la, agindo de forma parecida como o início de um ritornelo. Em ambos os casos elas são usadas para facilitar a comunicação do grupo quando todos os músicos precisam encontrar um compasso específico, substituindo parcialmente o uso da numeração dos compassos.

Frequentemente as marcas de ensaio são posicionadas no primeiro compasso de cada seção. Essa relação ajuda o músico a se localizar na partitura, pois relaciona as marcas de ensaio com as mudanças que ele escuta quando muda a seção. Essa relação também pode

auxiliá-lo a encontrar o compasso que o grupo está tocando, caso ele tenha se perdido, através da audição e compreensão da estrutura da música, o que geraria uma terceira situação de uso das marcas de ensaio.

A quadratura, outro elemento auditivamente reconhecível, surge aqui como uma facilitadora de todas as situações, pois o primeiro compasso de cada seção costuma coincidir com o seu início, como também a quadratura pode ser usada pelo músico para se localizar e encontrar o compasso tocado pelo grupo através da audição e lógica da música.

O nível de urgência para encontrar as marcas de ensaio pode ser muito alto, principalmente em apresentações, quando usadas para saltar ou repetir seções sem interromper a música, herdando as mesmas características e possíveis impactos descritas sobre os ritornelos. Quando o músico se perde na partitura, o nível de urgência para encontrar o compasso que o grupo está é obviamente muito alto, e os impactos se ele demorar para encontrar pode ser erro de nota, o músico não entrar numa frase e etc. Evidentemente, não dá para indicar o compasso que o grupo está tocando através da editoração, mas sabemos que as marcas de ensaio, seções e quadratura auxiliam a encontrá-lo, como também ajudam a não se perder. Tendo isso em mente, podemos considerar que o nível de urgência para que o músico consiga compreender como esses 3 itens se expressam na superfície da partitura também é alto, pois quanto antes ele compreender, mais rápido ele estará munido de ferramentas para solucionar essas adversidades.

As **mudanças na armadura de clave e na fórmula de compasso** são um caso diferente. O intérprete também precisará dessas informações na execução em ensaios e na apresentação, mas normalmente não haverá um “momento de buscar” assim como acontece nos ritornelos e marcas de ensaio, sendo mais necessário que o músico simplesmente perceba-as durante a leitura. O nível de urgência é alto, pois se o músico não estiver antecipando sua leitura e identificando as informações que virão nos próximos compassos, essas mudanças precisarão ser identificadas durante sua leitura do compasso onde elas estão, restando a ele apenas alguns instantes para assimilá-las. Os possíveis impactos são erros de nota e rítmicos, todavia, as consequências neste caso normalmente são mais brandas pois é mais fácil o músico perceber o erro e corrigir, visto que a armadura de clave sempre está presente no começo de cada pauta, e a notação rítmica da partitura normalmente demonstra qual a fórmula de compasso que está em vigor. De qualquer forma, prevenir que as mudanças

passem despercebidas pelo intérprete é importante para evitar erros e garantir a qualidade da apresentação.

A **numeração da página** é buscada normalmente em duas situações: durante a organização das partituras para o evento, e em ensaios para auxiliar na comunicação do grupo quando é necessário localizar um compasso específico em uma página diferente da atual, principalmente em casos que a partitura tem várias páginas. Essa segunda situação acaba sendo mais restrita, pois a distribuição dos compassos entre as páginas facilmente se alteram entre instrumentos diferentes, sendo mais comum a utilização desse recurso como ferramenta de comunicação para corais e ensaios de naipe, por exemplo.

O nível de urgência é relativamente moderado, pois em ambas as situações o tempo disponível para encontrar a informação antes que haja uma consequência negativa na apresentação acaba sendo um pouco maior do que nos elementos anteriores.

Tendo em mente o contexto “se localizar em ensaios”, os possíveis impactos que a demora em encontrar a numeração da página pode trazer são desperdício de tempo de ensaio e queda na produtividade. Durante a organização das partituras o impacto pode ser também desperdício de tempo, o que é capaz de se tornar um problema sério caso esses “minutos perdidos” sejam em um momento crucial, como ensaios únicos com condições restritas de tempo e passagem de som.

A **numeração dos compassos** é buscada principalmente em ensaios, na comunicação do grupo para localização de compassos. Normalmente, as marcas de ensaio substituem completamente seu uso em apresentações e parcialmente em ensaios. Todavia, isso não diminui sua utilidade nos ensaios, sendo uma importante ferramenta devido a sua clareza em informar uma localização específica. O nível de urgência também é moderado, pois, da mesma forma que a numeração da página, o tempo disponível para encontrar a informação é um pouco maior. Desperdício de tempo de ensaio e queda na produtividade são os principais impactos se o intérprete demorar para encontrar essa informação.

Agora que atribuímos importâncias diferentes a cada elemento, a fim de atender as recomendações da regra "hierarquia visual", precisamos pensar em como efetivamente expressar essas diferenças, ordenando assim as informações para o receptor durante sua

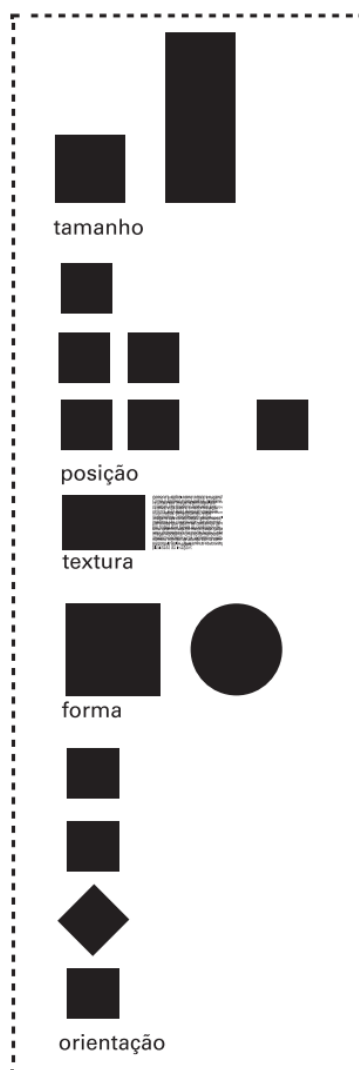
leitura. Para isso, estudaremos a seguir outra regra da comunicação visual, conhecida como "contraste".

2.1.4 Contraste

O contraste existe quando dois elementos gráficos são diferentes. Trata-se de um atributo importante da comunicação visual, na medida em que nos acentua determinado aspecto, em detrimento de outro, permitindo estabelecer ordens de importância na mensagem visual. (MESQUITA, 2019, p. 38).

Após essa afirmação do Mesquita sobre o que seria o "contraste", ele diz que "além da cor, o contraste pode ser conferido pelo tamanho, posição, textura, forma e orientação", exemplificando com a Figura 5:

Figura 5 - Contraste: composições



Fonte: Mesquita (2019, p 38).

Vimos aqui que o “contraste” permite estabelecer ordens de importância na mensagem visual, utilizando para isso a manipulação de atributos dos elementos gráficos, como tamanho, forma e posição, o que possibilita acentuar determinados aspectos de um elemento em detrimento de outro. Seguindo essa lógica, podemos utilizar o contraste para ordenar os elementos da partitura de acordo com os graus de importância que estabelecemos anteriormente. Vamos começar a ordenação pelo grau de importância 3, composto pela “numeração da página” e “numeração dos compassos”.

2.2 ORDENANDO A PERCEPÇÃO DAS INFORMAÇÕES

2.2.1 Numeração dos Compassos e Páginas

Determinamos que a numeração dos compassos e páginas estariam no grau de importância 3. Isso significa que estes elementos não devem atrair mais a atenção do receptor do que os elementos de grau 2 e 1. Para isso, vamos manipular apenas um atributo destes elementos, reservando a manipulação de múltiplos atributos de um único elemento para os graus mais altos.

Na Figura 6 está um exemplo da **numeração dos compassos** sem nenhuma manipulação de seus atributos gráficos (além das pré definidas pelo programa de criação de partituras).

Figura 6 - Numeração dos compassos sem manipulação dos atributos gráficos



Fonte: autoria própria.

Com exceção do atributo “posição”, normalmente não há diferenças nos atributos gráficos da numeração dos compassos e da numeração das páginas, possuindo a mesma fonte, tamanho e etc. Na Figura 7 está representada a parte inferior esquerda de uma partitura, onde a única diferença entre as duas numerações é que a numeração da página está no rodapé, enquanto a numeração dos compassos está ao lado da clave.

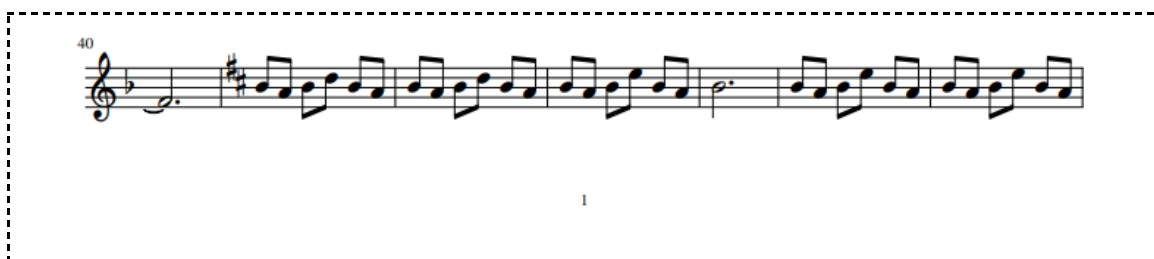
Figura 7 - Comparação entre numeração dos compassos e numeração das páginas



Fonte: autoria própria.

Além disso, muitas vezes a **numeração das páginas** varia de posição, podendo estar no cabeçalho ou no rodapé, no centro, na esquerda, na direita, ou ainda alternando de esquerda para páginas ímpares e direita para páginas pares. Vamos padronizar o uso da numeração das páginas no centro do rodapé, pois assim a informação estará sempre no mesmo local, independente se a página é ímpar ou par, ou se as páginas (folhas) forem organizadas numa pasta de formas diversas. Na figura 8 está como ficaria a numeração no centro do rodapé.

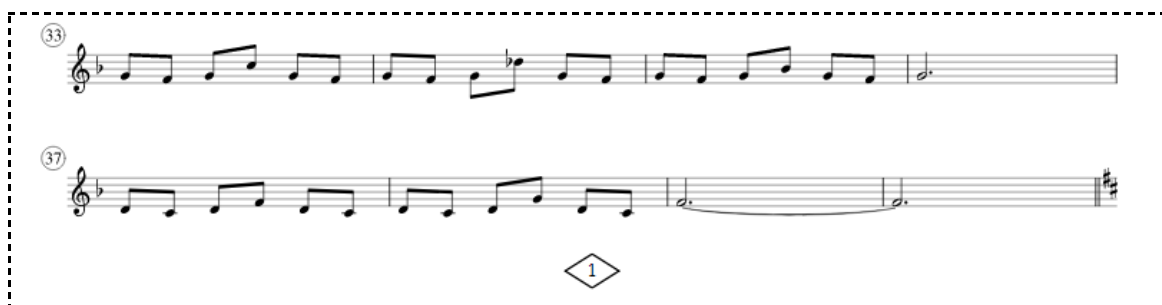
Figura 8 - Numeração das páginas no centro do rodapé



Fonte: autoria própria.

Para aumentar o contraste entre esses dois elementos (e entre qualquer outro número na partitura em relação a eles), decidimos manipular o atributo “forma”, envolvendo a numeração dos compassos com um círculo, e das páginas com um losango (reservando o uso dessas formas geométricas apenas para estes elementos). O resultado está representado na Figura 9:

Figura 9 - Numeração das páginas e compassos envolvidos por formas geométricas



Fonte: autoria própria.

Com essas implementações é esperado que as informações discutidas sejam encontradas de forma mais rápida e prática, o que pode gerar melhora no aproveitamento do tempo em ensaios e otimização na organização das partituras.

2.2.2 Mudanças na Armadura de Clave e na Fórmula de Compasso

Determinamos anteriormente que as mudanças na armadura de clave e na fórmula de compasso estariam no grau de importância 2. Essas informações possuem formas de notação já bem estabelecidas, e tentar alterá-las não faz muito sentido, visto que seus atributos como tamanho, posição e orientação, estão intimamente conectados com o pentagrama. Todavia, podemos relacionar essas informações com algum outro elemento gráfico, algo que destoe completamente da notação musical tradicional. Um bom exemplo é a “Sinalização de Alerta Geral”, representado na Figura 10 por um triângulo com um ponto de exclamação no centro (CORPO DE BOMBEIROS MILITAR MINAS GERAIS, [2015]):

Figura 10 - Sinalização de Alerta Geral



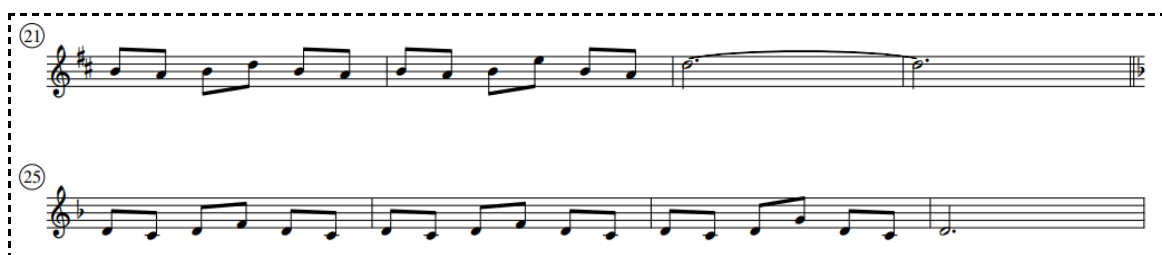
Fonte: CORPO DE BOMBEIROS MILITAR MINAS GERAIS, [2015].

O interessante de utilizar este símbolo é que, além dele ser amplamente conhecido, por ser um sinal de alerta "genérico", já esperasse que ele esteja atrelado a alguma outra

informação. Esta ideia é descrita na IT - 15 (CORPO DE BOMBEIROS MILITAR MINAS GERAIS, [2015]) do corpo de bombeiros com a frase “...deve sempre estar acompanhado de mensagem escrita específica”.

Assim sendo, podemos utilizar esse símbolo logo acima das mudanças na partitura, como sendo “a mensagem escrita específica”. Todavia, é importante considerar que ao usar um elemento gráfico extra musical é importante informar o intérprete sobre ele e seu significado para o contexto da partitura, para que não haja dúvidas. Removeremos a cor amarelo do elemento pois utilizaremos cores diferentes do preto e branco no grau de importância 1. Também vamos manipular o atributo tamanho, deixando um pouco maior que a altura do pentagrama. Abaixo temos um exemplo de mudança de clave sem essa sinalização (representado pela Figura 11), seguido do mesmo exemplo com o símbolo acima da mudança (representado pela Figura 12).

Figura 11 - Mudança na armadura de clave sem sinalização extra



Fonte: autoria própria.

Figura 12 - Mudança na armadura de clave com sinalização extra



Fonte: autoria própria.

Para complementar o cuidado com as mudanças de armadura de clave é possível incluir também acidentes de precaução após a mudança.

Na Figura 13 está representado um exemplo de mudança de fórmula de compasso, seguido pela Figura 14 onde podemos observar o mesmo exemplo com o auxílio da "sinalização de alerta".

Figura 13 - Mudança na fórmula de compasso sem sinalização extra



Fonte: autoria própria.

Figura 14 - Mudança na fórmula de compasso com sinalização extra



Fonte: autoria própria.

Com a implementação deste símbolo acima das mudanças de armadura de clave e fórmula de compasso é esperado que erros de nota e rítmicos, decorrentes da não percepção das mudanças por parte do intérprete, sejam evitadas, favorecendo a qualidade das apresentações.

2.2.3 Marcas de Ensaio, Seções e Quadratura

Chegamos aos elementos de grau de importância 1. Neste caso específico, os três elementos (marcas de ensaio, seções e quadratura) foram agrupados, pois trabalharam juntos

na transmissão da informação, assim como discutimos no capítulo 2.1.3.1 *Graus de Importância dos Elementos da Partitura*, contudo, por se tratarem de elementos com atributos diferentes, vamos abordá-los separadamente.

2.2.3.1 Quadratura

A quadratura da música pode ser evidenciada através do atributo “posição” do elemento “compasso”. Obviamente, cada música escrita pelo arranjador deverá ser avaliada, a fim de se compreender como a quadratura foi utilizada, e de que maneira as posições dos compassos na partitura podem expressá-la. Para exemplificar, vamos avaliar as 4 primeiras frases da música “Pela Luz dos Olhos Teus”, dos compositores Vinícius de Moraes e Toquinho. Na Figura 15 está o recorde da partitura de um arranjo desta música, onde podemos encontrar as 4 primeiras frases.

Figura 15 - Distribuição dos compassos sem critérios pré definidos



Fonte: autoria própria.

Agora, numeramos cada um dos compassos seguindo a quadratura, diferenciando cada frase com uma cor diferente.

Figura 16 - Análise da quadratura

Figure 16 displays a musical score with three staves, illustrating the analysis of the quadratura. The first staff begins with a tempo marking of 115. The second staff starts at measure 12, and the third staff starts at measure 19. The measures are labeled with numbers indicating the quadratura analysis: measures 1-4 (red), measures 12-18 (blue), and measures 19-24 (green).

Fonte: autoria própria.

Por fim, reorganizamos a distribuição dos compassos de modo que cada pauta inicie com o compasso nº 1 da quadratura, e finalize com o compasso nº 4.

Figura 17 - Distribuição dos compassos seguindo a quadratura

Figure 17 displays a musical score with four staves, illustrating the distribution of measures following the quadratura. The measures are grouped by quadratura: measures 9-12, 13-16, 17-20, and 21-24. Each staff ends with a double bar line and a warning triangle symbol.

Fonte: autoria própria.

2.2.3.2 Seções

Assim como a quadratura, o arranjador também precisará avaliar a música para compreender suas seções. Uma vez delimitadas, poderíamos evidenciá-las de várias formas, mas a que adotamos aqui é através do atributo “posição” do elemento “pauta”. Continuando com o exemplo da música “Pela Luz dos Olhos Teus”, na Figura 18 está a primeira página do arranjo.

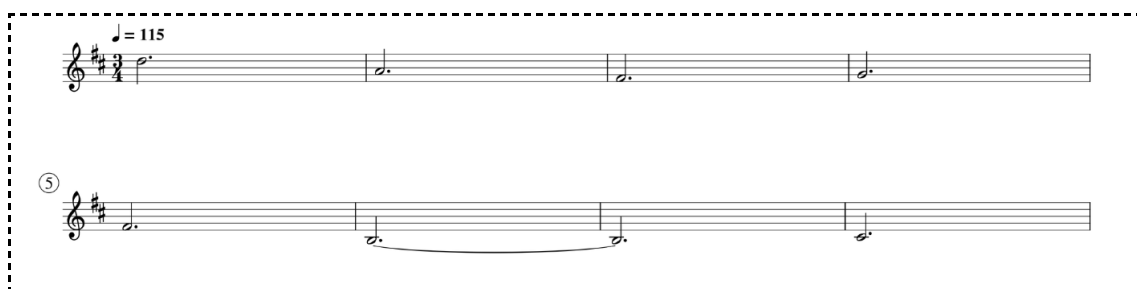
Figura 18 - Seções não evidenciadas

The musical score consists of 10 staves, each containing four measures of music. The first staff is in D major (two sharps) and 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 115. The subsequent staves are numbered 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37. The key signature changes from D major to B minor (two flats) at staff 25. There are warning symbols (exclamation marks in triangles) at the end of staves 21 and 37. A diamond symbol with the number 1 is located at the bottom center of the dashed box.

Fonte: autoria própria.

Se observarmos atentamente, perceberemos que há 3 seções nesta página. A primeira entre os compassos 1 e 8.

Figura 19 - Primeira seção do exemplo



Fonte: autoria própria.

A segunda seção entre os compassos 9 e 24.

Figura 20 - Segunda seção do exemplo

Figure 20 shows the second section of the example, measures 9 through 24. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The section is divided into four staves, each starting with a measure number in a circle: 9, 13, 17, and 21. Measures 9-12, 13-16, and 17-20 are eighth notes. Measures 21-24 are half notes. A warning symbol (a triangle with an exclamation mark) is placed at the end of the fourth staff, indicating the end of the section.

Fonte: autoria própria.

E a terceira entre os compassos 25 e 40.

Figura 21 - Terceira seção do exemplo

The image displays four staves of musical notation, each starting with a circled measure number: 25, 29, 33, and 37. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first three staves (25, 29, 33) show a sequence of eighth and quarter notes. The fourth staff (37) features a long, sweeping line that spans across the staff, ending with a warning symbol (a triangle with an exclamation mark) and a double bar line. The entire set of staves is enclosed in a dashed rectangular border.

Fonte: autoria própria.

Para evidenciar essas seções em nossa editoração, alteramos o espaçamento das pautas de forma a aproximar as pautas da mesma seção e afastar as pautas de seções diferentes, utilizando as posições para criar um contraste visual entre elas.

Figura 22 - Seções evidenciadas através do afastamento das pautas

The musical score is presented within a dashed rectangular border. It consists of ten staves of music, each beginning with a circled measure number. The first staff starts with a tempo marking of $\text{♩} = 115$. The key signature is D major (two sharps). The first five staves (measures 1-21) are in 3/4 time. The sixth staff (measures 21-25) is in 4/4 time. The seventh staff (measures 25-29) is in 4/4 time. The eighth staff (measures 29-33) is in 4/4 time. The ninth staff (measures 33-37) is in 4/4 time. The tenth staff (measures 37-41) is in 4/4 time. The score includes various musical notations such as quarter notes, eighth notes, and rests. There are two warning symbols (exclamation marks inside triangles) at the end of the fifth and ninth staves. A diamond-shaped box containing the number '1' is located below the tenth staff.

Fonte: autoria própria.

2.2.3.3 Marcas de Ensaio

É comum encontrarmos partituras com marcas de ensaio na forma de um quadrado, geralmente com uma letra no centro. Na Figura 23 está representada a sua utilização sem nenhuma manipulação de seus atributos gráficos (além das pré- definidas pelo programa de criação de partituras) e sem nenhuma das sugestões propostas anteriormente.

Figura 23 - Marcas de ensaio sem manipulação dos atributos gráficos



Fonte: autoria própria.

Reservaremos o uso de quadrados apenas para as marcas de ensaio, tornando esse atributo algo significativo para contrastar com os demais elementos da partitura. Já as letras, substituiremos por números romanos pois alguns grupos musicais utilizam as marcas de ensaio com números para que a comunicação entre os membros da formação possa ser feita de forma silenciosa e visual, utilizando gestos com as mãos para expressar o número da marca de ensaio específica. Também vamos manipular o atributo tamanho, deixando-o um

pouco maior que a altura da pauta, ampliando assim o seu contraste com os demais elementos da partitura.

Se mantivermos a sugestão de afastamento das pautas para evidenciar as seções e distribuição dos compassos seguindo a quadratura, as marcas de ensaio, quando posicionadas no primeiro compasso de cada seção, podem ser encontradas pelo músico com mais facilidade devido a padronização de suas posições, permanecendo sempre à esquerda do plano da partitura e sobre as pautas com maior espaçamento na parte superior. Além disso, a própria distância entre as marcas de ensaio e os demais elementos gráficos acima delas contribui para que elas fiquem mais destacadas. Na Figura 24 podemos ver como ficaria o resultado de todas as sugestões anteriormente propostas somadas com as que definimos agora sobre as marcas de ensaio.

Figura 24 - Marcas de ensaio com manipulação dos atributos gráficos

The figure displays a musical score with three rehearsal sections, each enclosed in a dashed box. Section I (measures 1-4) is marked with a large 'I' and a tempo of 115. Section II (measures 9-21) is marked with a large 'II' and includes a warning symbol at the end. Section III (measures 25-37) is marked with a large 'III' and includes a warning symbol at the end. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A diamond-shaped rehearsal mark '1' is located at the bottom center of the dashed box.

Fonte: autoria própria.

Com as sugestões propostas para as marcas de ensaio e para evidenciar as seções e a quadratura, é esperado que o músico tenha mais facilidade em se localizar na partitura e em

encontrar o compasso que o grupo está tocando (caso ele tenha se perdido). Também é esperado que a comunicação geral do grupo seja mais simples e assertiva, tanto em ensaios quanto em apresentações.

2.2.4 Ritornelos

Classificamos os ritornelos como grau de importância 1. Isso significa que esse elemento deve atrair mais a atenção do receptor do que os elementos de grau 2 e 3. Todavia, como podemos observar na Figura 24, as sugestões que fizemos para a editoração deste exemplo tornaram, até o momento, mais simples encontrar a localização dos elementos de grau 2 e 3 do que perceber que existe um ritornelo no compasso 9, logo abaixo da marca de ensaio “II”.

Assim como as mudanças na armadura de clave e na fórmula de compasso, as manipulações nos ritornelos são mais restritas, visto que a maior parte dos seus atributos, como tamanho, posição e orientação, estão intimamente conectados com o pentagrama. Para resolver esta questão, resolvemos incluir um elemento extra musical à nossa partitura: uma seta, apontada em direção ao ritornelo. Dessa forma podemos aumentar o nível de contraste para os ritornelos manipulando os atributos deste elemento auxiliar. Faremos isso ampliando o seu tamanho de forma relativamente acentuada, como também vamos manipular finalmente o atributo “cor”, alterando-a para o vermelho, provocando um grande contraste com o monocromático da partitura. Por fim, repetiremos a manipulação da cor no próprio ritornelo, criando uma conexão visual entre os dois elementos. Na Figura 25 podemos observar o resultado final de todas as alterações propostas.

Figura 25 - Ritornelo com manipulação dos atributos gráficos

The musical score is presented within a dashed rectangular border. It consists of three distinct ritornels, each marked with a Roman numeral in a box. Ritornel I (measures 1-4) is marked with a tempo of 115. Ritornel II (measures 9-24) is marked with a red arrow pointing to measure 9 and a red double bar line. Ritornel III (measures 25-38) is marked with a diamond symbol containing the number 1. The score includes measure numbers in circles (5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37) and warning symbols (exclamation marks in triangles) at the end of measures 21 and 37.

Fonte: autoria própria.

O interessante da utilização do recurso “setas e cores” para aumentar o contraste entre os ritornelos e os demais elementos gráficos é que, caso a partitura possua mais de um

ritornelo, esse recurso pode ser utilizado diferenciando os ritornelos através de cores distintas como verde, azul e etc.

Com as sugestões propostas para os ritornelos é esperado que o músico tenha mais facilidade em visualizar suas localizações de forma rápida e assertiva, auxiliando na prevenção de erros e contribuindo na qualidade das apresentações.

2.3 PAPEL DO ARRANJADOR NA EDITORAÇÃO

Nossas sugestões geraram um efeito colateral que pode impactar negativamente na interpretação, dependendo do contexto. A distribuição dos compassos seguindo a quadratura diminuiu a quantidade de compassos por página, o que por sua vez pode aumentar a quantidade de folhas (no caso de partituras impressas). Isso poderia criar a necessidade de virada de página, o que abre a possibilidade de erros na performance que simplesmente não existiriam se não houvesse tal necessidade.

O que percebemos através dessa avaliação é que, ao produzir um novo arranjo, essa espécie de “cobertor curto da editoração” cria a necessidade uma análise detalhada do contexto, com o objetivo de compreender quais são suas demandas, e como a editoração pode auxiliar sem criar novos problemas.

Além disso, com o advento de novas tecnologias, como a substituição do papel por tablets somados ao uso de acessórios como pedais que facilitam na mudança de página, é provável que haja alterações na experiência e o manuseio do intérprete com a partitura, exigindo novas propostas de editoração para que o processo de interpretação flua com eficiência.

Neste capítulo construímos um conjunto de recursos para aprimorar a comunicação visual das partituras através da editoração, favorecendo a otimização do processo de interpretação da música ao vivo em eventos. Apesar do foco deste trabalho ser o contexto “música ao vivo em eventos”, os recursos que foram trabalhados aqui são amplamente flexíveis, podendo facilmente se adaptar a outros contextos. Todavia, concluímos que para a editoração contribuir ao máximo na otimização do processo de interpretação, o arranjador deverá analisar o grupo musical, suas características, modo de trabalho, e demais aspectos

que constituem o contexto no qual o processo ocorrerá, para então criar uma partitura “personalizada”, coerente com os músicos e suas necessidades.

3 IDENTIFICAÇÃO DE ESTRATÉGIAS PARA A CRIAÇÃO DE ARRANJOS EM PROL DA OTIMIZAÇÃO DO PROCESSO DE INTERPRETAÇÃO

Neste capítulo estudaremos as entrevistas realizadas com arranjadores que possuem anos de experiência em criação de arranjos para música ao vivo em eventos. Buscaremos em um primeiro momento compreender o contexto do arranjador, seu método de trabalho e as características principais de um do grupo musical que ele atua ou atuou, selecionado previamente considerando a relevância para a sua carreira e com o objetivo de criar contraste entre as formações musicais estudadas. Logo após, identificaremos quais foram as estratégias adotadas para superar os desafios particulares de cada grupo, e que resultaram em atendimento da demanda de eventos do conjunto e qualidade musical.

3.1 APRESENTAÇÃO DOS ARRANJADORES ENTREVISTADOS E DOS GRUPOS MUSICAIS

3.1.1 Roberto Rodrigues

Roberto Rodrigues é arranjador e regente, e fez bacharelado em regência pela Universidade de São Paulo (USP). Seu primeiro arranjo foi criado em 1982, dando-lhe 40 anos de experiência até hoje. Ele trabalhou durante 12 anos como regente e arranjador no Coral Itaú Unibanco. Na entrevista⁶ Roberto descreveu algumas características do grupo:

O coral era um grupo de cantores amadores que trabalhavam no Itaú Unibanco, de vários setores diferentes. Só que eu tinha auxiliando também 4 monitores profissionais, um cantor de cada naipe. Eles faziam os ensaios de naipe e também cantavam nos naipes, então eles eram garantia, e quando tinha coisas mais difíceis eles faziam os solos. [...] Então assim, era muito tranquilo fazer coisas mais ousadas. (RODRIGUES, 2022).

Segundo o arranjador, todo final de ano o coral agregava uma orquestra de câmara para realizar concertos de natal. Os ensaios com o coro eram periódicos. Já os ensaios com coro e orquestra eram poucos, o que exigia uma excelente organização:

⁶ Roberto Rodrigues foi entrevistado pelo autor no dia 05 de outubro de 2022. Todas as falas atribuídas ao Roberto foram extraídas desta entrevista.

No aspecto de organização eu era extremamente organizado, fabulosamente organizado. Porque? Porque é um momento muito precioso, você não tem tanto tempo com os músicos... O Itaú Unibanco pagava um bom cachê, então tinha bons músicos, mas a gente não tinha como ter muitos ensaios porque, por serem bons músicos, eram poucos os momentos que eles tinham com todas as possibilidades de presença, e muitas vezes era assim, faltava um, faltava outro... São realidades... (RODRIGUES, 2022).

3.1.2 Pietro Correa

Pietro Correa é arranjador e violonista. Fez violão popular pela Universidade Livre de Música Tom Jobim (ULM), bacharelado em violão e pós graduação em educação musical pela UNICSUL. Ele atua como arranjador, diretor e violonista no grupo musical Quartula. Só para a formação principal do Quartula o arranjador já criou cerca de 500 arranjos. Na entrevista⁷ essa informação foi mencionada durante sua descrição das características principais do grupo:

Um pouquinho antes de começar a faculdade de música eu comecei com o Quartula, que foi em 2003.[...] Aí eu tinha um casal de amigos, e a gente montou esse quarteto, dois violões, flauta e cello. E aí eu sempre fui responsável por todos os arranjos. Hoje eu tenho mais ou menos 500 arranjos escritos para essa formação. E agora a gente tem um quinto instrumento que é o violino. [...] O Quartula é uma empresa voltada para música ao vivo: para eventos corporativos, cerimônias... Ela começou com essa formação, 2 violões, flauta e cello. E o nosso diferencial é a formação. A gente não muda a formação e é sempre com os mesmos músicos. (CORREA, 2022).

Ao ser questionado se “as partituras são entregues com antecedência para os músicos”, Pietro respondeu que normalmente, se não houver motivos para isso, elas são entregues apenas no dia do evento:

Eu costumo entregar [com antecedência] somente quando é coisa nova. Como a gente já tá muitos anos na estrada, e tem músicas que a gente acaba tocando várias vezes, aí eu não vejo necessidade. Aí por exemplo, tem música que é só bolacha [notas longas] pro violino, coisa simples pro cello... eu nem perco tempo em mandar pra eles porque eles têm a leitura boa. Enfim, eu acabo conhecendo o meu músico. E aí, por exemplo, se tem um arranjo que realmente precisa estudar, eu tento sempre entregar quase uma semana antes. (CORREA, 2022).

Pietro disse que o grupo realiza ensaios de acordo com a demanda e necessidade, e descreveu como eles normalmente se preparam para tocar em cerimônias de casamento:

⁷ Pietro Correa foi entrevistado pelo autor no dia 05 de outubro de 2022. Todas as falas atribuídas ao Pietro foram extraídas desta entrevista.

A gente já ensaiou bastante. Inclusive quando a gente tem esses concertos de natal exige bastante, mas a gente tem uma rotina nos casamentos. Então, como funciona essa rotina? A equipe de montagem chega com 3 horas de antecedência. Dali uns 40 minutos chegam os músicos. Assim que eles chegam eu passo o som de cada um, deixo tudo equalizado, e aí a gente tem mais ou menos 1 hora pra passar todas as músicas [antes de começar o evento]. (CORREA, 2022).

3.1.3 Iury Cardoso

Iury Cardoso é arranjador e violonista, e fez bacharelado em violão clássico e mestrado em música pela Universidade de São Paulo (USP). Criou seus primeiros arranjos durante a graduação, iniciada em 2008. Atualmente é violonista e arranjador oficial da Lorenza Pozza, uma das principais cantoras de casamentos e eventos corporativos da atualidade. A formação principal do trabalho do Iury com a Lorenza é voz e violão com algum instrumento agregado. Os instrumentos agregados podem ser violino, violoncelo e cajon. Ao falar sobre este assunto durante a entrevista⁸, Iury disse:

Quando é evento corporativo ou casamento é violão e voz, aí tem violino [como instrumento agregado]. Aí pode ter também violino e cajon, ou violoncelo e cajon né, sempre com violão e voz. E aí, às vezes um violino e um cello, mas não é tão comum juntos. (CARDOSO, 2022).

Ao falar sobre seu contato com a cantora, Iury comentou sobre a demanda de novos arranjos:

Eu sempre fiz [arranjos] para a Lorenza esporadicamente [...]. Aí de um ano pra cá, talvez um pouco mais, eu fiquei como principal arranjador da Lorenza. Eu sempre fiz arranjos, [...] e faço pra Lorenza semanalmente. Então toda semana são 3, 4 arranjos, porque a agenda da Lorenza é muito alta. (CARDOSO, 2022).

Ao continuar, Iury fala a respeito dos efeitos da alta demanda de eventos sobre a entrega dos arranjos para os músicos, e a importância da capacidade dos músicos da equipe:

⁸ Iury Cardoso foi entrevistado pelo autor no dia 20 de outubro de 2022. Todas as falas atribuídas ao Iury foram extraídas desta entrevista.

Quando a demanda é muito alta a entrega da partitura para o músico é só no dia [do evento]. Só que assim, existe uma outra coisa também que é relacionada a capacidade do músico. Como a gente trabalha com equipe fixa, então a gente já sabe que aquela pessoa vai conseguir entregar. Assim normalmente, tendo 2 ou 3 eventos por semana, não tem como entregar os arranjos muito antes, não é uma realidade, o arranjo é feito na semana. Quando muito adiantado eu entrego 3 dias antes. (CARDOSO, 2022).

Assim como Pietro e o conjunto Quartula, Iury disse que o grupo realiza ensaios de acordo com a demanda e necessidade, e descreveu que em um evento, quando são poucas músicas que o grupo nunca tocou, as músicas novas são tocadas pela primeira vez, junto com as demais do repertório, durante a passagem som no dia do evento:

Tem muita música que a gente já toca, porque assim, como tem uma demanda muito grande a gente acaba vendo muita música e as músicas se repetem. Então esses casos de só ver as músicas no dia é 1 ou 2. Quando a gente vê que tem um casamento que os noivos só escolheram o lado B do disco, umas músicas todas diferentes, aí a gente marca um ensaio e temos muito cuidado. (CARDOSO, 2022).

3.1.4 Danillo Del Chiaro

Danillo Del Chiaro é regente, e fez mestrado em musicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Tem experiência com elaboração de arranjos desde 1996, porém atualmente em seu trabalho o regente apenas revisa arranjos elaborados por terceiros. Danillo é diretor proprietário da Del Chiaro Coral e Orquestra, empresa criada em 1996 com foco em música ao vivo para casamentos e eventos sociais. Durante a entrevista⁹ Danillo descreveu as formações da empresa Del Chiaro da seguinte forma:

Sobre as formações, elas são variadas de acordo com o cliente, então o cliente pode contratar uma formação mais reduzida ou uma formação mais completa. A maioria das formações tem regente, mas as formações reduzidas com 3, 4, 5 componentes não são com regente. (CHIARO, 2022).

Danillo descreveu o processo de interpretação da Del Chiaro da seguinte forma:

⁹ Danillo Del Chiaro foi entrevistado pelo autor no dia 20 de outubro de 2022. Todas as falas atribuídas ao Danillo foram extraídas desta entrevista.

Todas as músicas são com os músicos lendo as partituras, então ninguém improvisa ou faz coisa decorada. A gente entrega as partituras e às vezes entrega antecipadamente se o músico solicita. [...] Nós mesmos levamos as partituras e montamos as pastas, organizamos, para que os músicos tenham na hora. [...] Em alguns casos, quando a música é mais complexa a gente marca um ensaio antecipadamente, ou marca mais cedo no evento pra fazer essa passagem de som. Isso geralmente ocorre com uma frequência grande porque às vezes a gente tem uma música nova, um evento que tem um certo desafio e a gente faz essa parte. (CHIARO, 2022).

3.2 PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS ARRANJADORES ENTREVISTADOS

Durante as entrevistas perguntamos sobre como era o processo de criação de cada um dos arranjadores. Percebemos que cada arranjador possuía uma forma específica de elaborar arranjos, que se adequava completamente à formação e ao modo de trabalho do seu grupo de atuação. Por outro lado, claramente o modo específico de criação de cada arranjador dificilmente se adequaria a outro grupo musical abordado nesta pesquisa, demonstrando a importância da contextualização ao criar.

O arranjador **Roberto Rodrigues** descreveu seu processo de criação da seguinte forma:

Assim, eu já fiz de vários jeitos, mas eu adotei basicamente uma estrutura que é funcional pra mim. A primeira coisa que eu penso é em que tonalidade eu vou fazer, porque dependendo da melodia eu tenho que estruturar em uma região cômoda para aquele naipe cantar. [...] Uma vez que eu adequei a tonalidade, eu penso nas seções, já bolando o esquema do que eu vou fazer em cada parte. Então aqui eu vou fazer com solos, aqui vou fazer contrapontístico, aqui eu vou fazer homorrítmico... Aí eu pego essa estrutura que eu já defini e começo a pintar [criar]. Nesse pintar eu pego e mudo a harmonia. Eu pessoalmente mudo a harmonia porque eu acho que tem que mudar. (RODRIGUES, 2022).

Como podemos perceber no processo do Roberto, sua forma de criação está mais desprendida da música original, estando aberto para modificações na tonalidade, harmonia e texturas, de acordo com as necessidades e sua concepção estética. Sua forma de criar é coerente com a formação coral e coral mais orquestra, uma vez que a harmonia e mudanças de textura são elementos musicais bastante explorados nestas formações. As mudanças de textura atribuem certa diversidade de papéis (como melodia principal, contracanto, acompanhamento e etc) a cada instrumento durante a mesma música. Tal característica pode afetar diretamente no tempo de preparo do grupo musical, o que aparentemente não deve ter sido um problema, uma vez que os ensaios eram recorrentes.

O arranjador **Pietro Correa** descreveu seu processo de criação da seguinte forma:

Eu começo escutando a música. Quando eu escuto a música eu já vejo a formação e o que eu devo escrever para cada instrumento. E assim, eu sempre tento fazer o arranjo o mais igual a música original possível. Eu acabo quase que fazendo uma transcrição de tudo que tá acontecendo do que inventando coisas. Então, por exemplo, vou pegar essa música, a harmonia [acompanhamento] eu que faço [violão 2], o baixo o cello faz, a flauta é a melodia principal. Aí sobra o outro violão. Aí eu vejo quais elementos têm na música [...] e deixo os contracantos pro violão [violão 1]. (CORREA, 2022).

Já de início podemos perceber duas características contrastantes do modo de criação do Pietro em relação a do Roberto. Diferente do Roberto, Pietro busca manter o arranjo o mais próximo possível da música original, evitando a elaboração de novos elementos. A segunda característica contrastante está relacionada com a predefinição do papel estrutural de cada instrumento, priorizando a textura de melodia acompanhada, que pode ser enriquecida com um contracanto pelo violão 1. Tais padronizações tornam seu processo mais prático, se adequando melhor a um contexto de alta demanda por arranjos novos. Pietro continuou e falou sobre como ele prepara sua parte pessoal para o violão 2:

A minha parte toda é cifrada. Eu coloco [no pentagrama] só a fundamental com o ritmo do acorde [ritmo harmônico - quanto dura cada acorde] e vou cifrando. [...] Só quando tem alguma coisa específica eu anoto [o ritmo específico]. Agora se tem nota por nota, tipo igual a música “Titanium”, que é o acorde com a melodia toda, aí eu escrevo tudo bonitinho. (CORREA, 2022).

Como podemos observar, sua forma de criar a parte para o violão que faz o acompanhamento é mais sucinta, priorizando a anotação dos acordes na forma de cifra seguindo o ritmo harmônico, e anotando mais informações apenas se forem necessárias. Esta forma de notação pressupõe que o instrumentista tenha decorado e/ou improvise os demais elementos, como a forma de montar os acordes, se será dedilhado ou rasgueado e etc, o que não é um problema para o Quartula, uma vez que Pietro é o violonista.

O arranjador **Iury Cardoso** iniciou a descrição do seu processo de criação relatando o importante papel da cantora Lorenza Pozza na definição estética do arranjo:

Eu geralmente mando uma mensagem pra Lorenza e pergunto “a música tal, como você quer fazer?”. Aí ela fala alguma coisa, ou às vezes ela grava um áudio tocando e cantando. Quando tem alguma mudança significativa... e às vezes muda mesmo, às vezes é uma música super agitada no acompanhamento e ela faz uma versão que é outra coisa... Então às vezes muda muito. E aí eu escuto ela cantando e já escrevo pensando nisso. (CARDOSO, 2022).

Em seguida, Iury descreveu as demais características do seu processo:

Eu vou escutando [a música original] e escrevendo a forma na partitura. Já tenho o layout [da partitura] lá pronto [no programa de criação de partituras]. Aí já vou pondo os acordes da introdução. Aí vou ouvindo o “A” [estrofe], escrevo, aí o “B” [refrão], escrevo... vou escrevendo forma. A primeira coisa que eu faço é a forma. Se me vem uma ideia ali eu já coloco, mas geralmente essa é a primeira parte. [...] A melodia eu não escrevo, porque a Lorenza vai cantar, então quando eu faço o arranjo eu escrevo só a parte do violino [contracantos para o instrumento agregado], a harmonia [cifras], e a forma. Eu só escrevo a melodia [principal] se for instrumental. Nas partituras [dos instrumentos agregados] tem os acordes porque às vezes tem violinistas e cellistas que improvisam, então eles conseguem ver lá os acordes. É importante que tenha. [...] Eu também tenho a meta de não passar de 1 hora [para escrever o arranjo] se o arranjo for simples. [...] Tenho um tempo. Existe a realidade da vida, tenho criança pequena... tem tempo para resolver. (CARDOSO, 2022).

Segundo Iury, seu processo de criação de arranjos para o trabalho com a cantora Lorenza Pozza resulta basicamente numa partitura com contracantos para o instrumento agregado, harmonia e forma. A “forma” foi a palavra utilizada pelo arranjador para descrever a estrutura de compassos da música, ou seja, quantos compassos tem a introdução, a estrofe e etc. A “harmonia” foi a palavra usada para descrever a sequência de acordes, anotados utilizando cifras e organizados sobre a pauta seguindo o ritmo harmônico. Assim como as partes para violão 2 do Pietro, a forma de notação do Iury para o acompanhamento também exige que o instrumentista tenha decorado e/ou improvise os demais elementos, o que não é um problema, já que Iury é o violonista. Diferente dos demais arranjadores, no trabalho do Iury há a opinião de outro músico para a definição estética do arranjo, tornando suas criações mais desprendidas da música original. Iury disse em um outro momento que toda a semana ele escreve cerca de 3 a 4 arranjos “porque a agenda da Lorenza é muito alta”. Somando essa fala com a sua descrição do seu modo de criação de arranjos, podemos concluir que a questão da escassez de tempo disponível é determinante para o seu processo. Assim como Pietro, seu processo também segue uma padronização, reservando a melodia principal para a cantora, acompanhamento para o violão e contracantos para o instrumento agregado. Ele escreve apenas o essencial para suprir a demanda, não transcrevendo a melodia principal, se não for

necessário, e utilizando cifras, tanto para o acompanhamento no violão quanto para auxiliar os instrumentos agregados, caso haja improvisação. Tais características tornam seu processo extremamente prático, se adequando à altíssima demanda semanal por arranjos novos, e ao seu contexto pessoal.

Danillo Del Chiaro descreveu seu processo de revisão de arranjos da seguinte maneira:

Sobre se eu atuo como arranjador, na verdade eu atuava, mas agora basicamente eu reviso os arranjos, e isso eu já faço a mais ou menos 25 anos. [...] Faço apenas ajustes. Eu sempre recebo os arranjos e faço a minha própria adaptação, faço os meus próprios ajustes como eu acho que fica necessário para aquele contexto. (CHIARO, 2022).

3.3 COMPLEXIDADE VS SIMPLICIDADE

As diferentes formas de elaboração dos elementos musicais como contraponto, textura, harmonia e etc, podem resultar em um arranjo com maior ou menor complexidade, no sentido de dificuldade técnica e dificuldade de assimilação, o que por sua vez pode exigir mais ou menos tempo para o preparo. Durante as entrevistas esse tema foi abordado por diferentes perspectivas.

Iury disse: "É outra coisa quando você tem uma demanda alta, e assim, você não tem tempo, tem que ser extremamente prático e funcional" (CARDOSO, 2022). Essa fala se relaciona com uma do Roberto: "Eu comecei a escrever bem mais ousadamente para as pessoas, e eu vi que as pessoas gostam disso, mas às vezes elas não tem tempo de fazer isso" (RODRIGUES, 2022). Ambos seguem o mesmo consenso de que a falta de tempo pode inviabilizar a execução de arranjos mais complexos.

Em outra fala, o arranjador Iury fez uma reflexão sobre a importância da disponibilidade dos arranjadores em buscar as soluções mais adequadas para o contexto "música ao vivo em cerimônias de casamento", submetendo suas vontades individuais em escrever arranjos de forma mais complexa em prol da clareza e comunicação com o público:

Para gente que estudou no meio da música clássica, a gente tende a pensar mais complexo. Às vezes você pensa em uma coisa meio contrapontística, uma coisa que o público que vai ouvir aquilo na verdade não recebe, não consegue captar. No meu caso eu tive que lidar bastante com o meu ego nesta questão, porque “como assim, eu sei tudo isso e não posso usar?” [...] Às vezes é mais interessante ter um riff, que faz aquele motivo que é sempre a mesma coisa... Algo que seja mais simples e mais claro, que comunique melhor, vai fazer mais sentido para ela [pessoa que esteja ouvindo]. [...] Pelo menos pra mim foi o que eu tive que moldar, a comunicação do arranjo para o público que está ouvindo. (CARDOSO, 2022).

Ao continuar, Iury falou sobre não ter preconceitos em escrever de forma simples:

Por conta dessas questões da praticidade da demanda, tem que ser algo que você pega o que você sabe e... às vezes a gente sabe muito e a gente quer usar tudo isso. Então, é usar as soluções mais simples, que fiquem bonitas, e não ter um preconceito com isso. [...] E pensando na nossa função social, no servir... por isso que eu também me coloco pra eu também não entrar num lugar de compor um negócio complexo, pra eu me satisfazer... Há um equilíbrio por conta da situação. (CARDOSO, 2022).

O arranjador Roberto, em outro momento da entrevista, comentou sobre a diferença entre instrumentos do ponto de vista da complexidade:

Tem instrumentos que precisam ser simples. Então não dá pra inventar muito com os instrumentos graves. [...] Eu não vou escrever uma coisa difícil para um contrabaixo à primeira vista, vai ser difícil fazer. Mas um violino ou uma flauta são instrumentos que estão mais acostumados a fazerem coisas mais ousadas. (RODRIGUES, 2022).

3.4 A IMPORTÂNCIA DE CONHECER O INTÉRPRETE

Os arranjadores falaram sobre como o fato de conhecer o intérprete previamente influencia na criação do arranjo, auxiliando a elaborar algo mais coerente com o contexto.

Pietro disse: “Isso pra mim é o ponto primordial de um bom arranjo, conhecer realmente sua equipe, seus músicos e sua formação” (CORREA, 2022). Sua fala é bastante semelhante com a do Iury: “Quando escrevo eu gosto de saber quem vai tocar” (CARDOSO, 2022).

Iury contou como o fato de conhecer o intérprete previamente pode afetar sua escrita:

De certa forma existe um “considerar a situação”. Por exemplo, eu tendo a considerar o real, se eu souber que músico vai tocar, isso já faz eu mudar o meu arranjo, porque eu quero que a coisa aconteça. De repente é um violinista que não tem uma sonoridade muito bonita na região aguda, aí eu nem passo das linhas suplementares [superiores]. É o considerar a situação. (CARDOSO, 2022).

Danillo, por sua vez, comentou sobre a importância de revisar os arranjos criados por terceiros justamente devido ao desconhecimento dos arranjadores terceiros sobre os intérpretes:

Sobre essas diversas perguntas, né? Sobre erros de sincronização, erros de entrada, erros de afinação, músico se perder, erro rítmico, erro de nota... praticamente todos eles podem ser resolvidos através de uma escrita clara, de uma escrita simples, de se pensar na estrutura do arranjo para o grupo que você atua. Então, é importante que o arranjador conheça o grupo, então eu, como conhecedor do meu grupo, das pessoas que vão fazer, das pessoas que vão executar, eu mesmo faço esse trabalho final que um arranjador qualquer que seja não tem condição de avaliar. Então essa parte mais crucial, de ajuste fino, eu mesmo faço. (CHIARO, 2022).

Roberto falou sobre como ele lida com a questão da dificuldade técnica, considerando se ele conhece ou não os intérpretes:

Agora se eu sei que tem um fulano de tal que vem e é muito bom, aí eu vou escrever pra ele, mas se você quer deixar o arranjo pronto para qualquer possibilidade precisa ser simples. (RODRIGUES, 2022).

Ao falar sobre o início do Quartula, Pietro comentou sobre como ele lidava especificamente com uma integrante do grupo que tinha problemas de visão, reforçando a importância de conhecer bem o intérprete para escrever de forma contextualizada com as necessidades do conjunto:

Quando a gente começou o Quartula a Valquíria, que era cellista, enxerga muito mal, muito mal mesmo. As partituras de cello para ela eram em 120%, quase 130% [de zoom]. Então, a gente tem que conhecer o nosso músico. (CORREA, 2022).

3.5 EXCELÊNCIA NA QUALIDADE MUSICAL NO MERCADO DE EVENTOS

O arranjador Iury, quando questionado sobre “quais são os problemas mais comuns envolvendo interpretação durante a execução no evento”, respondeu:

Os músicos... Para quem veio da música clássica, quando transita para essa área mais popular, mais pop, tem uma deficiência muito grande em algumas questões relacionadas a improvisação, a domínio da forma, a harmonia, mudança de tonalidade... Já tivemos situações muito problemáticas com músicos eruditos. Até pelo olhar, não sei, de um certo menosprezo, por ser uma música “fácil”, uma música “simples”... (CARDOSO, 2022).

Segundo Iury, parte dos músicos eruditos, além de possuírem deficiências com algumas questões práticas, possuem também um olhar de certo menosprezo pela área de música ao vivo em casamentos e eventos corporativos, sua área de atuação. Intérpretes com tais características podem ser bastante problemáticos para a qualidade nas apresentações, uma vez que aquele que irá executar a música tende a agir com negligência. Iury continua:

A Lorenza em um período até tinha um certo medo de chamar músicos que só tocavam música clássica, por conta destes problemas que eram muito recorrentes, da pessoa ir despreparada pro evento, não escutar a música ou só conhecer muito superficialmente... Esses foram os principais problemas: os músicos que tem esse olhar que já vem de uma cultura antiga de que música de casamento é qualquer coisa. Até porque tinha uns grupos que pagavam cachês super baixos, não pagava nem o tempo de você olhar as músicas, então você ia lá e tocava o que colocavam na sua frente. Só que nem todos os grupos são assim, o grupo Lorenza busca excelência. Ela fica muito chateada quando tem qualquer erro, até quando é só a gente que percebe. Ela é muito comprometida com a entrega. É cerimonia mas tem que soar que nem no CD.[...] Mas só estou falando isso porque os maiores problemas aconteceram com músicos que tem um olhar meio “ah, é só ir lá, é simples. Não é nenhum Brandenburg”. E esses são os caras que mais mandam mal. (CARDOSO, 2022).

Na última fala apresentada, Iury comenta sobre como tal visão resultava em negligência no estudo individual por parte do intérprete. Ele também expõe uma deficiência do mercado, onde os intérpretes recebiam cachês insuficientes para que eles pudessem reservar mais tempo para o processo de interpretação, o que provavelmente resultou em uma concepção de que “música de casamento é qualquer coisa”. Ao falar sobre seu trabalho com a Lorenza, Iury reforça o compromisso de seu grupo com a excelência nas apresentações, e ele continua:

Uma característica do trabalho da Lorenza é um certo perfeccionismo. Então é muito curioso, porque é um perfeccionismo dentro de uma situação que tem que ser rápida. Então os nossos ensaios, cara, é pra sair tocando. Se começa a ficar na dúvida o clima fica estressante, porque quem está lá não pode ser assim. (CARDOSO, 2022).

Apesar das últimas falas expostas terem impacto direto no processo de interpretação e na qualidade da execução dos arranjos, as mesmas não possuem uma relação direta com o

tema “criação de arranjos”, uma vez que não discutem a elaboração de elementos musicais nem questões ligadas à editoração. Todavia, o assunto levantado pelo arranjador Iury reflete a essência desta pesquisa.

Para relembrar, o nosso problema de pesquisa é: de que modo o arranjo musical pode ser elaborado com o objetivo de contribuir na maximização da qualidade musical, na otimização do tempo de preparo e no auxílio da prevenção de erros? Por analogia as falas dos Iury referente ao intérpretes, podemos inferir que, para que o arranjador encontre estratégias para a elaboração de arranjos que contribuam efetivamente na maximização da qualidade musical, é importante que o mesmo assuma uma postura desprendida de concepções limitantes quanto a área a qual irá atuar. Ainda que o contexto não seja favorável, por limitações no tempo disponível por exemplo, uma vez assumido o compromisso, o arranjador profissional comprometido com a qualidade musical precisará ter um alto grau de compreensão e consideração com o contexto dado e com o grupo musical ou cliente, buscando, além da beleza artística, formas coerentes e contextualizadas de auxiliar os intérpretes a evitar problemas durante o preparo e apresentação.

Se o arranjo musical não estiver de acordo com a realidade do grupo, é possível que uma série de consequências ocorram, como falhas na apresentação, atrasos no preparo e necessidade de modificação no arranjo. Sendo assim, dependendo da conduta do arranjador, o seu desempenho pode aproximá-lo de um "solucionador de problemas" ou de um "gerador de problemas" para o grupo musical ou cliente.

Essa forma de pensar se expressa nessa continuação da fala do Iury, referente ainda a questão dos problemas com intérpretes:

Se você pensar de uma outra forma, assim, as pessoas estão contratando a nossa arte, então existe uma relação com o cliente que comprou o seu produto. Então assim, qual é o seu produto naquele evento? É você ter a capacidade de tocar a música tal, tal e tal. É pra isso que você está sendo pago. E como assim você chega no evento e você não consegue entregar o seu produto? (CARDOSO, 2022).

3.6 SOLUÇÕES PRÁTICAS PARA A ELABORAÇÃO DE ELEMENTOS MUSICAIS

Veremos agora algumas estratégias para a elaboração de elementos musicais, apresentadas pelos arranjadores durante as entrevistas. As estratégias visam a otimização do

processo de interpretação, buscando formas de auxiliar os intérpretes a evitar problemas durante o preparo e apresentação.

Ao falar sobre o tema **sincronização** do grupo, Roberto disse:

Se eu colocar por exemplo o baixo, que é uma coisa muito estrutural de você ouvir, com ele marcando os tempos do compasso, [...] as pessoas seguem o baixo. (RODRIGUES, 2022).

Seguindo a sua ideia, ao criar um arranjo podemos auxiliar o grupo e evitar a dessincronização enfatizando os tempos do compasso com a linha do baixo.

Ao falar sobre o tema **erros de entrada**, Roberto disse:

[Os erros de entrada] acontecem, por exemplo, em coisas muito polifônicas... quando eu corto no lugar errado eu entro no lugar errado. [...] Como eu posso evitar isso no arranjo? É uma facilitação. Para eu não ter esse problema faz todo mundo homoritmico, homofonico. Mas é uma simplificação. (RODRIGUES, 2022).

Seguindo a sua ideia, para auxiliar a evitar erros de entrada, podemos priorizar a homoritmia em detrimento da polifonia. Todavia, vale lembrar que a formação ao qual Roberto refere-se é a coral e a coral mais orquestra.

Ao falar sobre o tema **afinação**, Roberto disse:

Se o arranjo tem muitos acordes diferentes fica mais difícil afinar. Se você tem poucos acordes as pessoas afinam melhor. Mas isso é um processo auditivo porque as pessoas não sabem as relações de tensões de uma dominante com sétima e nona, de um tipo de modulação, então elas não dão aquela atenção e a nota não vai pra lá. (RODRIGUES, 2022).

Segundo o arranjador, se tivermos menos acordes no arranjo, a afinação tende a ser melhor executada. Porém, é importante levar em consideração que Roberto não se refere aos instrumentos que possuem a afinação das notas fixa durante a performance (como o piano e o violão, por exemplo).

Danillo também falou sobre a questão da afinação, comentando que uma estratégia possível para evitar desafinações em formações com cantores é evitar tessituras muito agudas.

Ao falar sobre o tema **repetições**, Roberto disse:

Quando a estrutura de repetição é uma coisinha diferente é muito difícil fazer. Se aquela repetição fosse bem diferente é mais fácil de fazer, mas quando é uma coisinha diferente, mesmo quem é profissional às vezes não vê que lá tem uma nota diferente. Então assim, não tente escrever um arranjo parecido, se for repetição é repetição, é igual. Se é diferente, faz diferente, vai ficar mais fácil de cantar. (RODRIGUES, 2022).

Vale ressaltar que as repetições a que Roberto se refere estão em um nível mais amplo da música, como repetições de seções por exemplo. Neste contexto, as repetições escritas de forma corrida (ou seja, sem uso de ritornelos), se forem aparentemente idênticas a sua primeira aparição, podem provocar no músico uma diminuição de sua atenção na leitura, uma vez que sua memória motora esteja mais atuante.

Ao falar sobre o tema **ritornelo**, Iury disse:

Nos ritornelos as vezes eu não ponho muita nota, sabe, porque é o trecho que vai voltar. Vai voltar para onde? Será que a gente vai continuar, vai para a casa 2,...? Então, não é um lugar pra ter muita nota. (CARDOSO, 2022).

A ideia apresentada pelo arranjador Iury é útil para praticamente todas as formações musicais. Apesar de nem sempre ser musicalmente possível ou interessante evitar incluir muitas notas nos fins dos ritornelos, essa ideia possibilita que o intérprete diminua temporariamente sua atenção do compasso atual com mais segurança e tranquilidade, para então identificar a localização do compasso que o grupo irá, como também para olhar as indicações do regente ou outro músico que esteja conduzindo.

Ao falar sobre o tema **notações de dinâmica**, Roberto disse:

Eu coloco. As pessoas não leem, [...] porque o músico se resume ao que está na pauta. Ele não vê tempo, ele não vê indicação de dinâmica, ele não vê indicação de caráter, [...]. Ritornelos as pessoas esquecem de retornar... (RODRIGUES, 2022).

Levando em conta a fala do Roberto, podemos concluir que, em um contexto que exija agilidade no preparo, com poucos ou nenhum ensaio, não é interessante que o arranjo possua muitas notações de dinâmica, uma vez que o músico tende a focar apenas no que está no pentagrama, e que, portanto, pode resultar numa leitura fragmentada das notações, não

sendo condizente com o que o arranjador idealizou. O arranjador Pietro falou sobre essa idéia ao comentar sobre como ele usa as notações de dinâmica:

[Eu uso as notações de dinâmica] com bastante moderação. E assim, eu só uso para alguns casos específicos. Quando é música clássica, concerto, aí eu uso tudo possível, crescendo, diminuindo... Agora no casamento eu acho que quanto mais limpo estiver a partitura... até fica mais fácil. Tem a questão da interpretação, mas eu acho que, como são músicas mais comerciais, não demanda muita questão de dinâmica. Só essa coisa né, se tem um cara querendo ser “spalla” a todo momento, precisa falar “opa, segura aí porque se não não soa”. (CORREA, 2022).

O arranjador usou a palavra “spalla” para se referir a uma situação onde algum instrumento esteja com a dinâmica acima da ideal, de forma a prejudicar o equilíbrio sonoro dos instrumentos e/ou desviar o protagonismo de outro instrumento para si. Este seria um caso onde as notações de dinâmica poderiam ser usadas de forma preventiva. Roberto contou uma situação parecida que ele vivenciou, e expôs uma forma auxiliar de facilitar a compreensão do intérprete quanto a sua intenção em relação às dinâmicas:

Já houve vezes que eu estava lá regendo e de repente o violino estava tocando oitava acima do que eu coloquei. Aí eu olho e a pessoa percebe na hora e vai pra oitava certa. Aí eles falam que o violino não está brilhando. Mas porque o violino não está brilhando? Porque é o coro que tem que aparecer! E o coro é amador, e não tem tanta projeção. Então eu propositalmente fazia isso. Aí eu percebi que para as pessoas perceberem melhor quando eu queria que eles não ficassem em evidência quando eu escrevia “Coro”. Então eu comecei a sinalizar as partituras instrumentais com palavras como “introdução”, “coro”, “interlúdio”, “solista”... pra você saber que existe uma relação de parceria e qual parceria é essa. (RODRIGUES, 2022).

Com essa fala do Roberto podemos concluir que se conseguirmos **informar ao intérprete qual é a relação de parceira em voga**, ou seja, quem deve estar em evidência e quem não, podemos estimular a escuta ativa, dando uma referência para o intérprete equilibrar a dinâmica do instrumento de acordo com a sua percepção do resultado sonoro do grupo e/ou de algum outro instrumento. Para isso, podemos utilizar palavras acima da pauta que apontem quem é o protagonista, de forma direta, como “coro” e “solista”, ou indireta, como “introdução” e “interlúdio”.

Ao falar sobre o tema **local da apresentação**, Roberto disse:

Quando eu penso em arranjos para música ao vivo depende muito, porque é do espaço. Se eu for fazer uma apresentação ao ar livre, não vai rolar essas coisas minuciosas, a não ser que você tenha uma boa estrutura de amplificação.[...] Então às vezes é melhor fazer uma coisa homorrítmica, porque é mais detectável pra quem está cantando, pra quem está tocando e quem está ouvindo de longe. (RODRIGUES, 2022).

De acordo com essa ideia, em condições ruins de retorno, onde os músicos não conseguem ouvir claramente o resultado sonoro do grupo, a valorização da homorritmia pode auxiliar na interpretação, uma vez que nesse contexto ela é mais facilmente detectável.

Ao falar sobre o tema **adaptação de melodias cantadas para instrumental**, Pietro disse:

Quando a parte é chata eu entrego pro músico antes, mas quando dá eu tento facilitar a escrita, principalmente música popular brasileira. Ou tipo música pop que é muito falado, nossa, a rítmica... E eu tento às vezes dar uma “acochambrada” vamos dizer, você não escreve com aquelas fusas, sabe? Aí você dá uma melhoradinha na rítmica [...]. Porque se não fica ruim de ler, não soa, fica travado. (CORREA, 2022).

Seguindo esse conceito, ao criar um arranjo de alguma música cantada que tenha a característica de se aproximar da fala, é válido considerar a simplificação da rítmica para facilitar a leitura e a naturalidade na execução. Essa ideia também pode auxiliar a deixar o arranjo mais compreensível ritmicamente, visto que, na ausência de palavras/poesia para conduzir a escuta, a rítmica pode soar excessivamente complexa.

Ao falar sobre o tema **acompanhamento**, Iury disse:

Quando o volume [da demanda] é muito grande eu me auxilio fazendo algumas anotações de ajuda. Então eu colocava lá só as hastes das notas com a rítmica na introdução com o andamento. (CARDOSO, 2022).

Essa fala se refere às partes de violão acompanhador do seu grupo de atuação. Para compreender essa fala, é importante lembrar que nos arranjos do Iury as partes para violão possuíam basicamente os compassos em branco, seguindo a estrutura da música, e as cifras, seguindo o ritmo harmônico. Ou seja, o violonista (que no caso era o próprio Iury) precisaria decorar/improvisar os demais elementos. Neste contexto, onde a parte para o instrumento acompanhador é mais enxuta, e pressupõe que o músico decore/improvisar sua execução, é interessante incluir na partitura algumas anotações dos elementos chaves para lembrar, caso

o músico não lembre na hora. Iury citou a inclusão do andamento e do padrão rítmico do acompanhamento no primeiro compasso, mas também poderíamos pensar em outras, como fermatas, variações rítmicas, cortes repentinos e etc.

3.7 SOLUÇÕES PRÁTICAS PARA A EDITORAÇÃO

Agora veremos algumas estratégias para a editoração de partituras, apresentadas pelos arranjadores durante as entrevistas. Assim como os itens do capítulo anterior, as estratégias visam a otimização do processo de interpretação, buscando formas de auxiliar os intérpretes a evitar problemas durante o preparo e apresentação. Diferente do capítulo anterior, devido a grande quantidade de comentários feitos sobre esse tema, e visando facilitar a compreensão do leitor, resolvemos dividir esse capítulo em subitens. Falaremos a seguir sobre questões relacionadas a virada de página.

3.7.1 Virada de Página

A virada de página pode ser um momento propício para ocorrer falhas na apresentação, principalmente para instrumentos que necessitem das duas mãos do músico para serem tocados. Como, por exemplo, um violinista irá sozinho virar a página da sua partitura se no fim dela houver uma melodia que o obrigue a utilizar as duas mãos para tocar? Durante as entrevistas foram apresentadas 3 formas diferentes de lidar com a questão.

A primeira que apresentaremos foi a solução encontrada pelo arranjador Roberto, que **é utilizar os compassos de espera**. Ele disse:

Quando você tem partituras que são muito compridas e o instrumento tem que virar a página, às vezes eu não completei a página, mas se tem lá 7 ou 8 compassos de espera, é ali que vai virar a página. (RODRIGUES, 2022).

Essa solução é válida tanto para o uso de folhas como para tablets. Contudo, nem sempre a partitura possui compassos de espera, o que limita a sua utilização.

A segunda que apresentaremos foi a solução encontrada pelo arranjador Iury, que utiliza tablets para suas apresentações. A solução é uma combinação de **uso de pedal para virar a página** mais **virada de meia página**. Ele disse:

[O uso de tablet para ler partitura] é maravilhoso, é uma evolução mesmo. A gente usa pedal [para mudar de página], a gente faz troca de meia página, ou seja, a gente tá lendo uma, já faz a troca da primeira página, já aparece ali em cima. Realmente ajuda muito. Só de não ter aquelas folhas, tinha que por pregador [para as folhas não caírem com o vento].¹ (CARDOSO, 2022).

Em seguida, Iury falou com mais detalhes sobre como funciona a virada de meia página:

[Durante a leitura de uma página da partitura], quando você já passou do meio [da página] você pode já trocar com o pedal, porque aí a metade de cima vai ser da próxima página. Aí você pisa no pedal de novo e a parte de baixo vira e completa a página. (CARDOSO, 2022).

Obviamente, essa solução é válida exclusivamente na utilização de tablets. O interessante dessa forma de lidar com a virada de páginas é que ela traz duas vantagens bastante significativas. A primeira é que o músico não precisa utilizar as mãos, podendo mudar as páginas pressionando o pedal com os pés. A segunda é que, graças a virada de meia página, o músico pode fazer a mudança com certa antecedência, sem precisar esperar até os últimos compassos da página.

A terceira e última que apresentaremos foi a solução encontrada pelo arranjador Pietro, que é simplesmente **evitar a virada de página**. Ele disse: “Sempre tento colocar tudo em 2 páginas para não ter virada. Quando tem 3 páginas eu vou reduzindo até caber em 2” (CORREA, 2022). A forma apresentada pelo arranjador possui algumas premissas, que são:

- Uso de folhas;
- Uso de pasta (que limita a disposição das páginas em no máximo duas);
- Uso de recursos de repetição (como ritornelos e D.S. al Coda) para reduzir a quantidade de compassos.

Os recursos de repetição são uma importante ferramenta para os arranjos do Pietro, visto que, mesmo utilizando apenas 2 páginas, ele sempre faz o arranjo da música na íntegra:

O que às vezes não dá muito pra fazer é escrever a música toda [sem utilizar os recursos de repetição] por causa das páginas. Então eu começo a usar casa 1, casa 2, ritornelo, D.S. al Coda... para poder caber em duas páginas. Eu escrevo a música sempre integral. (CORREA, 2022).

Apesar da solução apresentada pelo Pietro resolver completamente a questão da virada de página, dependendo do tamanho do arranjo ela pode gerar um efeito colateral, que é o grande uso de recursos de repetição, elemento que também gera momentos propícios para ocorrer falhas na apresentação. Essa questão foi relatada pelo próprio Pietro durante a entrevista. Ele disse: “A volta do ritornelo, se você não deixar muito clara, costuma ter problema. Esse é um ponto que sempre dá problema” (CORREA, 2022).

3.7.2 Ritornelos

Falaremos agora sobre os ritornelos. Esse elemento gera uma situação onde o foco de atenção do músico durante a leitura precisa se deslocar do fim do ritornelo para o começo sem interferir no fluxo da música, ou seja, de forma quase instantânea. Caso ele demore para encontrar ou confunda com algum outro ritornelo, isso pode resultar em falhas.

Uma estratégia encontrada pelo Roberto para facilitar a sua localização é **evitar que o músico precise virar páginas para encontrar o começo do ritornelo**:

Então o que eu comecei a fazer, comecei a pensar muito na edição, por exemplo, nas questões de virada de página. Você tem o ritornelo, é inevitável o ritornelo. Então o que eu fazia, eu buscava uma seção de modo que eu não tivesse que virar a página no ritornelo. [...] [Eu edito a posição das pautas e a distribuição dos compassos] para condicionar que aquele ritornelo esteja de uma forma, tanto para os cantores quanto para os instrumentistas, que você não precise virar as páginas pro ritornelo. (RODRIGUES, 2022).

Essa ideia auxilia o músico através da diminuição da quantidade de movimentos necessários para iniciar a repetição, uma vez que ele só precisará encontrar o começo do ritornelo, e não virar a página para só depois encontrá-lo.

Uma estratégia análoga, porém agora considerando o uso de tablets, foi comentada pelo Iury, que falou sobre **adaptar o layout da partitura para o começo e o fim do ritornelo permanecerem expostos em viradas de meia página**:

Então na editoração, como eu sei que vai ter troca de meia página e às vezes tem um ritornelo aqui pro “B” [começo do ritornelo na marca de ensaio “B”, localizada na metade inferior da página], poxa, se isso [fim do ritornelo] estiver meio aqui [metade inferior da próxima página] vou ter que voltar a página. Então às vezes eu já deixo pensando de um jeito que nem precise mexer, já está lá. (CARDOSO, 2022).

Segundo a sua explicação, quando há um ritornelo que começa em uma página e termina na próxima, podemos utilizar a troca de meia página para deixar amplas expostas na tela. Podemos fazer isso, por exemplo, mantendo o começo do ritornelo na metade inferior da página, e o fim na metade superior da próxima página. Assim, quando mudar de página completa para a metade superior da próxima página com metade inferior da página que estava, o começo e o fim do ritornelo estarão presentes na tela.

Uma outra estratégia apresentada tanto pelo Roberto quanto pelo Iury foi **reescrever as repetições para diminuir o uso de ritornelos**. Iury disse:

Quando é música que volta muito, só que não volta da forma igual, por exemplo, é um “A”, uma ponte, “B” uma vez, uma intro, um instrumental, um “A” reduzido, uma ponte, aí dois “B”s, aí ponte, “B”... Sabe essas situações que o pessoal começa a usar os sinais de repetição, D.S. al Coda,... eu sei que no papel é ruim ter muita página, mas essas coisas dão muito problema... Ai as vezes eu com o tablet escrevo a música toda, pra pessoa ir lendo direto. (CARDOSO, 2022).

Seguindo a mesma ideia, Roberto disse:

Quando os ritornelos são pouquinhos ou tem casa 1 casa 2 e que não compensa usá-los [...] eu aprendi que escrever por extenso é muito mais fácil. (RODRIGUES, 2022).

Com essa ideia podemos evitar problemas na interpretação diminuindo a quantidade de ritornelos, e portanto diminuindo a quantidade de “situações arriscadas”. Um efeito colateral dessa estratégia, como comentado pelo próprio Iury, é o possível aumento do número de páginas, o que resulta em mais virada de páginas. A estratégia dita por Roberto pode ser observada na orquestração disponibilizada por ele¹⁰. Na Figura 26 podemos perceber que a partir da marca de ensaio “D” a partitura começa a repetir o que foi escrito anteriormente:

¹⁰ Ver Anexo C.

Figura 26 - Exemplo de repetição reescrita para evitar ritornelos

The musical score is written on a single staff in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of seven lines of music, with measures numbered 7, 14, 20, 26, 31, 38, and 46. The score is divided into five sections labeled A, B, C, D, and E.

- Section A:** Measures 7-13. Starts with a piano (*p*) dynamic. Ends with a repeat sign.
- Section B:** Measures 14-19. Starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano-piano (*pp*) dynamic, then a forte (*f*) dynamic. Ends with a repeat sign.
- Section C:** Measures 20-25. Starts with a piano (*p*) dynamic. Ends with a repeat sign.
- Section D:** Measures 26-30. Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Ends with a repeat sign.
- Section E:** Measures 31-37. Starts with a piano-piano (*pp*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. Ends with a repeat sign.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The dynamics *p*, *pp*, *f*, and *mf* are indicated throughout the score.

Autor: RODRIGUES (2016)

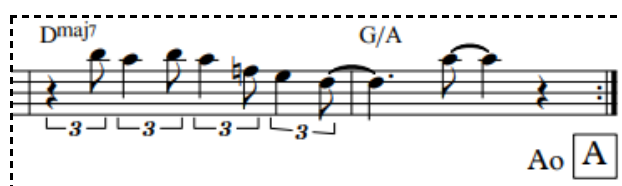
Aqui vale uma breve reflexão. No caso do Iury a quantidade de páginas e virada de páginas não são uma questão, pois o uso do tablet elimina esses problemas. Para o seu contexto, é mais interessante reescrever a música para evitar ritornelos do que usar ritornelos e não precisar mudar de página. O mesmo não se aplica para Pietro. Como exposto no 3.7.1 *Virada de Página*, Pietro, que utiliza folhas e pastas, busca manter o arranjo apenas em duas páginas para evitar a virada, e para isso ele utiliza quantos sinais de repetições forem necessários. No seu contexto, ter que virar a página seria um problema maior que os ritornelos, pois ele teria que pensar em como cada membro do seu grupo musical iria sozinho mudar a página sem parar de tocar. Sendo assim, concluímos novamente que para que o

arranjo contribua efetivamente na otimização do processo de interpretação, é importante que ele seja escrito de forma coerente e contextualizada com a realidade do grupo.

Dando continuidade, Iury apresentou uma ideia interessante para facilitar a localização do começo do ritornelo, que é **anotar abaixo do fim do ritornelo a localização do seu início**.

Ele disse: “Normalmente eu escrevo o óbvio, tipo, tem ritornelo, mas embaixo do ritornelo está escrito assim ‘ao A’ ou ‘ao B’ ” (CARDOSO, 2022). Essas letras a qual ele se referia são as marcas de ensaio, presentes e todos os seus arranjos. Essa ideia diminui consideravelmente as possibilidades de falhas, uma vez que o músico já saberá exatamente para onde voltar. Na partitura disponibilizada pelo Iury¹¹ há um exemplo o uso desse recurso:

Figura 27 - Exemplo de anotação do local de início do ritornelo



Fonte: CARDOSO (2022)

Todavia, esse recurso pressupõe que a partitura possua marcas de ensaio e que elas estejam posicionadas de forma facilmente localizável, o que nos serve de gancho para o próximo subitem.

3.7.3 Marcas de Ensaio e Evidenciação das Seções

Durante a entrevista com Roberto, ele comentou sobre a importância da partitura possuir referências que auxiliem o músico a se localizar:

Para você fazer um bom ensaio, você precisa de um espaço bom e você precisa de uma excelente edição. [...] Então, por exemplo, uma partitura que não tem referência, que você não sabe onde tá, é muito mais difícil de você se achar. (RODRIGUES, 2022).

O arranjador Pietro, ao falar sobre “marcas de ensaio”, fez um relato de como essa ferramenta de localização contribuiu positivamente para seu trabalho:

¹¹ Ver Anexo A.

De uns 2 anos pra cá eu comecei a colocar letras [marcas de ensaio]. Eu coloco em todas hoje em dia. Isso é um alívio. [...] Eu coloco a estrofe “A”, segunda estrofe “B”, refrão “C”, [...] e vou colocando do começo ao fim. Porque assim, começou a facilitar muito! Uma vez eu estava lá tocando [...] e a coordenadora falou “Pietro, o padrinho teve um problema, pode segurar a música”, e a música já estava chegando no fim, [...] e eu falei “e agora, vou voltar onde?”... E aí eu fiquei pensando nisso enquanto eu tocava, e não tinha essas letras, só tinha [número de] compasso. (CORREA, 2022).

Curiosamente, boa parte das sugestões feitas sobre formas de utilizar as marcas de ensaio e afastamento das pautas para evidenciar as seções, assunto desenvolvido por este trabalho no capítulo 2.2 *Ordenando a percepção das informações*, foram relatadas pelos arranjadores Roberto e Iury como sendo parte de suas estratégias para editoração. Roberto disse:

Eu coloco muitas letras de ensaio. Letras de ensaio gigantes, para que as pessoas vejam as letras de ensaio, em negrito, bem grande mesmo. As seções são espaçadas. [...] Eu sempre coloco letras de ensaio, e coloco grande, com um quadradão, e geralmente, se elas estão na cabeça de seção e no começo da linha é melhor. E quando é mudança de seção eu coloco barra dupla. (RODRIGUES, 2022).

Seguindo as mesmas ideias, Iury disse:

Obviamente, a gente tenta deixar a entrada de trechos principais como estrofe e refrão no primeiro compasso [da pauta]. Tem que ser muito visual. Às vezes eu tento afastar um pouquinho as 4 pautas do “A” [estrofe] em relação ao “B” [refrão] para ter uma coisa visual de você vê e “ah, esse bloquinho é o B”. (CARDOSO, 2022).

Se olharmos esse trabalho em retrospectiva, veremos que as ideias apresentadas pelos arranjadores (com exceção da utilização de barras duplas entre seções) são equivalentes às nossas propostas de manipulação dos atributos gráficos das "marcas de ensaio" e "pautas". Isso evidencia que os conceitos da comunicação visual aplicados a esses elementos (especificamente os conceitos “tamanho”, “posição”, “forma”, “contraste” e “hierarquia visual”) são eficientes de proporcionar aos músicos maior facilidade na localização do compasso procurado. No arranjo disponibilizado pelo Iury, representado na Figura 28, podemos identificar o uso de marcas de ensaio no primeiro compasso das pautas e afastamento das pautas a fim de evidenciar as seções:

Figura 28 - Exemplo de evidenciação das seções e posicionamento das marcas de ensaio

The image displays a musical score for guitar, enclosed in a dashed rectangular box. It consists of two main sections, A and B, each with three staves of music. Section A is marked with a box containing the letter 'A' at the beginning. The chords for Section A are: Dmaj7, G/A, Dmaj7, G/A, A⁶, A[♯]°, and Bm⁷. Section B is marked with a box containing the letter 'B' at the beginning. The chords for Section B are: Dmaj7, Am⁷(add11), D⁷(add9), Gmaj7, F[♯]m⁷, Em⁷(add9), and E[♭]maj7(add9). The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one sharp), and specific chord symbols. At the end of Section B, there is a double bar line followed by the text 'Ao' and a box containing the letter 'A', indicating a return to the beginning of Section A.

Fonte: CARDOSO (2022)

3.7.4 Distribuição Musicalmente Coerente dos Compassos

Os arranjadores Iury e Roberto também falaram sobre a forma como os compassos são distribuídos entre as pautas, ou seja, qual é o primeiro compasso da pauta, qual o último e quantos compassos cada pauta possui. A organização coerente dos compassos pode ajudar o músico a compreender melhor o arranjo, auxiliá-lo a encontrar o compasso procurado e a não se perder durante a leitura.

Iury falou sobre esse assunto, relatando a sua estratégia de distribuir os compassos seguindo a quadratura da música:

Tem uma forma de distribuir os compassos que combina com o ritmo harmônico. [...] Por exemplo, se tem lá uma estrutura A D Bm E [cada acorde ocupando um compasso], aí na pauta de baixo ficaria A D Bm E A [na mesma pauta]. Nossa, eu odeio essas partituras que o cara coloca A D Bm E A [na mesma pauta]. Porque é a forma, você enxerga como a coisa funciona, se você se perde você sente aonde você tá. “Só posso estar por aqui, ou aqui”. Quando tem aquele compasso a mais, aí sim, o que era 4, 4, 4 compassos fica 5. (CARDOSO, 2022).

Assim como as marcas de ensaio, também apresentamos ideias equivalentes às do Iury no capítulo 2.2.3.1 *Quadratura*, concluindo que a distribuição seguindo a quadratura da música é uma forma eficiente de auxiliar os músicos. No arranjo disponibilizado pelo Iury, representado na Figura 29, podemos perceber que a distribuição dos compassos segue a quadratura:

Figura 29 - Exemplo de distribuição dos compassos seguindo a quadratura

Fonte: CARDOSO (2022)

Uma outra forma de pensar na distribuição dos compassos foi descrita pelo Roberto, que é **segundo as frases**:

Para voz, e acho que também para instrumento [...], a gente tem que evitar que a frase mude de linha. Não é sempre possível, mas o ideal é que a frase comece e termine na mesma linha, e só mude de linha na respiração. Mas isso não é possível a toda hora. (RODRIGUES, 2022).

Com a ideia apresentada pelo Roberto, o músico pode se orientar seguindo a estrutura de frases da música. Esta outra forma de pensar pode ser particularmente interessante para auxiliar também no fraseado, já que o músico possuirá um recurso visual para identificar o começo, o fim e a extensão de cada frase da música.

Roberto também falou sobre **evidenciar visualmente as frases parecidas**. Ele disse: “Se você tem uma frase ‘Y’ que é parecida, deixa embaixo para você ter uma estrutura visual fácil” (RODRIGUES, 2022). Seguindo a sua ideia, quando há sequência de frases com desenho melódico parecido, é interessante organizar os compassos de modo a criar uma simetria na partitura, onde as pautas de cada frase fiquem uma em cima da outra, iniciando e terminando os pentagramas de forma equivalente.

3.7.5 Formas de Alertar o Músico

Roberto e Iury também falaram a respeito de suas estratégias para alertar os músicos e a eles mesmos sobre algum detalhe da partitura, que poderia passar despercebido.

Roberto, ao falar sobre esse assunto, fez uma explicação sobre como **alertar através do uso de signos**:

Utilizar signos e coisas cognitivas é mais rápido do que usar textos. [...] O nosso cérebro teria a velocidade da luz, só que nós condicionamos ele por causa da linguagem. [...] Então todo o nosso pensamento não tem a velocidade da luz quando você pensa, por que quando a gente pensa a gente pensa falando. [...] Quando o cérebro responde cognitivamente com signos é muito mais rápido. Por exemplo, você está na estrada e tem uma placa escrita “cuidado que de vez em quando tem algum animal que...”, já foi, você atropelou o bicho. Mas se você tem um signo que é uma placa de trânsito com o animal, é muito mais rápido de você entender. Então todos os sinais de perigo, de atenção, e até os emojis, geram respostas rápidas porque elas são cognitivas. Quando alguém fala “atenção para esse compasso aqui”, tem gente que desenha por exemplo um óculos... Eu desenhava um elefante, um elefante com 7 trombas, um monstro, alguma coisa que chamasse bastante a atenção. E porque é mais interessante desejar um óculos do que escrever “cuidado”? Por que “cuidado” é palavra e demora pra entender, agora o desenho do óculos é signo, então é tudo mais rápido. (RODRIGUES, 2022).

De acordo com os conceitos apresentados pelo Roberto, a utilização de signos para alertar a detalhes da partitura é mais interessante do que a utilização de textos devido a velocidade com a qual o leitor identifica e compreende a mensagem. Curiosamente, no capítulo 2.2.2 *Mudanças na Armadura de Clave e na Fórmula de Compasso* propomos a utilização do desenho da “Sinalização de Alerta Geral” (representado por um triângulo com um ponto de exclamação no centro) para alertar os músicos sobre mudanças na armadura de clave e na fórmula de compasso. A fala do Roberto contribui na defesa de que o recurso que apresentamos pode ser eficiente em alertar os músicos.

O arranjador Iury, por sua vez, falou sobre sua prática de **alertar destacando elementos da partitura com cores**:

A cor a gente faz no próprio tablet com aquela caneta amarela fluorescente do próprio tablet. [As cores são usadas para destacar] o ritornelo, ou as marcas de ensaio, ou anotações... (CARDOSO, 2022).

De certa forma, a fala do Iury defende os conceitos trabalhados no capítulo 2.2.4 *Ritornelos*, uma vez que ele se utiliza do “contraste” entre o monocromático da partitura e o amarelo fluorescente para elevar as informações destacadas na “hierarquia visual”, tornando-os mais chamativos para o leitor do que as demais informações.

3.7.6 Escrita Rítmica

Os arranjadores Roberto e Pietro falaram sobre a importância de anotar o ritmo de uma forma simples e facilmente decifrável. Ao tratamos sobre esse assunto durante as entrevistas, ambos concordaram que é vantajoso escrever o ritmo de forma a **evidenciar os tempos do compasso**, organizando as bandeirolas, ligaduras de aumento e etc em prol dessa visualização. Pietro disse:

O visual tem que ficar fácil, tem que ser primário, como se fosse a primeira série do Pozzoli. Eu sempre tento deixar [os tempos do compasso] o mais nítido possível. (CORREA, 2022).

Conseguimos identificar no arranjo disponibilizado pelo Pietro¹² uma situação onde claramente a rítmica foi escrita de forma a evidenciar os tempos do compasso:

Figura 30 - Exemplo de notação rítmica evidenciando os tempos do compasso



Fonte: CORREA (2022)

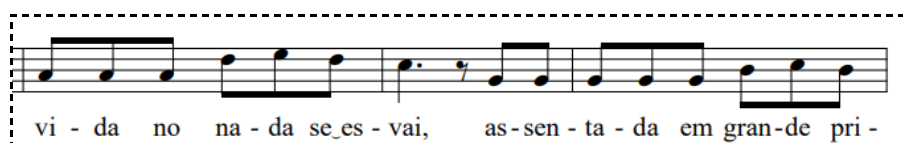
Roberto, por sua vez, contribuiu descrevendo como essa forma de notação rítmica é eficiente inclusive em partituras para canto:

¹² Ver Anexo B.

Tem ritmos que você escreve de um jeito que só a grafia diferente fica melhor. Existe um princípio de editoração antiga que toda vez que eu tinha sílabas eu separava as bandeirolas das colcheias e semicolcheias. É horrível, porque você não tem a consciência da cabeça. Para eles era importante saber onde ligava e não ligava, mas isso mudou, então eu penso só nessa questão, tem que ser fácil de decifrar. (RODRIGUES, 2022).

Podemos perceber a diferença na identificação dos tempos do compasso em partituras escritas para canto a partir deste trecho extraído da orquestração disponibilizada pelo Roberto:

Figura 31 - Exemplo de notação rítmica evidenciando os tempos do compasso para canto



Autor: RODRIGUES (2016)

3.7.7 Sugestões para Situações Específicas

Neste subitem falaremos de sugestões mais específicas, que os arranjadores pensaram para auxiliar os músicos em situações potencialmente problemáticas identificadas em seus contextos de atuação.

Pietro relatou que no seu grupo as músicas que iniciavam com anacruse eventualmente geravam erros na interpretação devido a ambiguidade criada pela dúvida se a contagem era referente ao próprio compasso da anacruse, ou se seria do tempo para entrar no compasso da anacruse. Ao falar sobre o assunto, Pietro explicou como ele agiu para **evitar a ambiguidade em início de músicas com anacruse**:

Quando o arranjo começa com anacruse eu acabo escrevendo o compasso inteiro, sabe? Então eu já escrevo lá [no primeiro compasso] “com contagem”. E aí quando eu contar 1, 2 3... ele já sabe que está sendo a contagem para o início [a contagem do compasso da anacruse]. [...] É um termo meio pessoal que para nós funciona. (CORREA, 2022).

O recurso apresentado pelo arranjador pode ser eficiente em evitar o mesmo problema em outras formações e contextos, porém, como ele mesmo disse, “é um termo meio pessoal...”, o que pressupõe que é necessário os músicos sejam previamente instruídos sobre o significado do recurso.

Já Roberto falou a respeito da questão das repetições, relatando uma maneira que ele encontrou para **auxiliar a contagem de compassos iguais com números em ordem decrescente**:

Se tem, por exemplo, o contrabaixo ou um outro instrumento que repete muito, com partituras com 7, 9, 10 vezes aquela repetição, melhor do que escrever aquele símbolo de abreviação de repetição a gente começou a numerar os compassos na ordem decrescente. Por exemplo, eu tenho 10 compassos iguais, então acima dos compassos tinha 10, 9, 8, 7... E assim o recurso visual dele para fazer a contagem era muito mais rápido. (RODRIGUES, 2022).

Roberto, ao falar sobre partituras gregorianas, comentou sobre a possibilidade de **incluir no final da página a nota que inicia a próxima**:

As vezes quando você está cantando uma partitura gregoriana, no final da página tem um rabisco no lugar que é a nota que segue na próxima linha, pra você não ser pego de surpresa. (RODRIGUES, 2022).

Esse recurso pode ser interessante para alguns contextos durante a virada de página.

Roberto também falou sobre o contexto da música coral, dando a sugestão de **transcrever trechos do instrumental para servir de referência em entradas do coro**:

Eu colocava a orientação pro coro da linha do instrumental que era antes do cantor pra gente saber que era ali que abria o refrão, e a partir da nota que tocaram eles sabiam aonde entrar. (RODRIGUES, 2022).

4 APLICANDO OS CONCEITOS ESTUDADOS NA CRIAÇÃO DE UM ARRANJO

A fim de materializar os conceitos estudados, neste capítulo elaboraremos um arranjo musical, aplicando o maior número possível de ideias abordadas durante o trabalho. Para isso, iremos analisar cada passo do processo de criação, avaliando quais foram os conceitos utilizados e como esses se expressaram no arranjo.

Escolhemos a música “Pela Luz dos Olhos Teus”, dos compositores Vinícius de Moraes e Toquinho, para elaborar o nosso arranjo. Essa música foi escolhida pois suas características, como modulações e quadratura, possibilitam a utilização de várias ideias apresentadas.

A formação instrumental escolhida foi “violino, violoncelo e violão”. Eu, Vinícius Pontes, conclui que essa seria uma boa escolha pois, além de ser musicalmente interessante, é uma formação com a qual eu tenho mais experiência, o que me possibilita ser mais assertivo na elaboração.

Durante este trabalho refletimos várias vezes sobre a importância de se considerar o contexto do grupo musical para elaborar o arranjo de forma a contribuir efetivamente na otimização do processo de interpretação. Já que o arranjo que criaremos não possui um contexto real, uma vez que não há um evento e nem um grupo musical a espera, simularemos essa situação pegando como inspiração o contexto do arranjador Pietro, apresentado no capítulo 3.1.2 *Pietro Correa*. As características do contexto simulado serão:

- o evento será uma cerimônia de casamento;
- o arranjo será enviado aos músicos com 6 dias de antecedência do evento;
- os músicos terão 1 hora antes do evento para passar todas as músicas da cerimônia;
- a cerimônia possuirá 10 músicas¹³, o que dará ao grupo uma média de 6 minutos para passar cada música;
- o arranjo criado será tocado pela primeira vez com o grupo completo nessa 1 hora antes do evento;

¹³ “Em geral, são tocadas de cinco a dez músicas, dependendo do seu cerimonial de casamento”. Fonte: <https://coraldelchiaro.com.br/dicas-de-casamento/musicas-para-cerimonia/#:~:text=Em%20geral%2C%20s%C3%A3o%20tocadas%20de,do%20seu%20cerimonial%20de%20casamento>

- na cerimônia, o tempo que a música deve durar depende completamente dos acontecimentos do evento, o que torna a duração imprevisível;
- durante a apresentação, assim que for solicitado aos músicos para que eles pararem de tocar, eles precisarão cadenciar e finalizar a execução do arranjo o mais breve possível;
- os músicos já tocam juntos com a mesma formação a algum tempo;
- os músicos possuem boa leitura, e mais especificamente o violonista está acostumado a utilizar cifras para improvisar o acompanhamento;
- o arranjador disponibilizará todos os arranjos no dia do evento em folhas, organizadas dentro de pastas;
- os músicos já conhecem o trabalho do arranjador e estão acostumados com os elementos gráficos extra musicais incluídos na editoração.

4.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO

4.1.1 Adaptação e Elaboração dos Elementos Musicais

Durante a construção do arranjo buscaremos levar em consideração as falas do arranjador Iury presentes no capítulo 3.3 *Complexidade VS simplicidade*, procurando elaborar elementos musicais **simples, práticos e funcionais** para o contexto.

Quanto às **notações de dinâmica**, buscaremos evitá-las, seguindo as recomendações do arranjador Pietro para o contexto música ao vivo em casamentos, presentes no capítulo 3.6 *Soluções Práticas para a Elaboração de Elementos Musicais*.

Para iniciar o arranjo, nos inspiraremos no processo de criação do Pietro descrito no capítulo 3.2 *Processo de criação dos arranjadores entrevistados*, predefinindo o **papel estrutural de cada instrumento**. Reservaremos a melodia principal para o violino e o acompanhamento para o violão. O Violoncelo será utilizado para fazer os contracantos e as linhas de baixo.

Considerando que esse arranjo será tocado por tempo indeterminado, uma vez que sua duração dependerá dos acontecimentos do evento, precisaremos refletir sobre as **modulações e repetições** da música. Essa música possui 4 modulações. Ela inicia na tonalidade de Ré

maior, depois modula para Fá maior, depois Ré maior, Mi bemol maior e por fim modula para Mi maior. A grande quantidade de modulações pode trazer complicações para a interpretação, principalmente se o grupo precisar parar a música em um momento inesperado ou saltar para alguma seção diferente do fluxo original. A fim de minimizar as possibilidades de erros, eliminaremos as modulações para Mi bemol maior e Mi maior. Essa escolha se deu por dois motivos principais:

- É mais interessante manter apenas as modulações para Fá maior e Ré maior, uma vez que a música já transita entre essas tonalidades, facilitando as repetições;
- É altamente perceptível quando são tocados acordes ou notas de uma tonalidade com diferença de meio tom da tonalidade em vigor. Se, por exemplo, acidentalmente fosse tocado o acorde de Mi bemol maior (primeiro grau da tonalidade de Mi bemol maior) quando na verdade deveria ser o acorde de Ré maior (primeiro grau da tonalidade de Ré maior) dificilmente esse erro passaria despercebido. Em um contexto onde os músicos precisarão repetir seções de acordo com as necessidades, essas questões podem potencializar as possibilidades de erros.

Quanto ao **uso de ritornelos**, seguiremos o conselho do Iury e do Roberto, apresentado no capítulo 3.7.2 *Ritornelos*, e reduziremos seu uso para apenas 1 ritornelo. Dessa forma nós podemos reduzir a probabilidade de erros durante as repetições.

O contexto simulado requer que o arranjo seja tocado por tempo indeterminado, como também requisita que, assim que forem alertados, os músicos encerrem sua interpretação do arranjo de forma breve. Para atender a essa demanda, precisamos pensar no final do arranjo com o foco em voltar com naturalidade para alguma parte do começo da música, pois na verdade não sabemos quando os músicos vão parar de tocar.

As tonalidades da música original seguem a seguinte sequência: Ré maior, Fá maior, Ré maior, Mi bemol maior, Mi maior. Considerando nossas decisões quanto às modulações, o resultado das tonalidades ficaria: Ré maior, Fá maior, Ré maior, Fá maior, Ré maior. Se mantivermos todas as seções da música, isso gerará uma situação onde não há modulação entre a última tonalidade e a primeira, quebrando essa característica da música original de sempre modular entre os versos. Para evitar essa questão, resolvemos remover a última repetição (a que originalmente é feita em Mi maior). Dessa forma, com apenas 1 ritornelo

podemos voltar para o começo do arranjo com naturalidade e sem quebrar essa característica da música.

Dando sequência, transcrevemos a melodia principal da música, já adaptando ao violino e às nossas decisões:

Figura 32 - Transcrição e adaptação da melodia principal

Fonte: autoria própria.

Definimos que o violão ficará responsável pelo acompanhamento. Para elaborar a sua parte iremos utilizar conceitos abordados pelo Pietro e Iury, presentes nos capítulos 3.2 *Processo de criação dos arranjadores entrevistados* e 3.6 *Soluções práticas para a elaboração de elementos musicais*. Os conceitos são:

- anotação dos acordes na forma de cifra;
- utilização da parte superior da pauta para evidenciar o ritmo harmônico dos acordes;
- anotação de notas e/ou ritmos na pauta apenas se forem necessárias ou como “anotações de ajuda” para auxiliar o intérprete;

Durante o processo de criação decidimos adaptar a introdução da música para o violão, complementando com um contraponto feito pelo violino e o violoncelo.

Figura 33 - Elaboração da introdução

The musical score is enclosed in a dashed rectangular box. It features six staves, each labeled on the left: Violino, Violoncelo, Violão, Vln., Vc., and Viol. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A tempo marking '♩ = 115' is placed above the first staff. The Violino and Violoncelo parts consist of whole notes. The Violão part is written in a rhythmic notation using 'x' marks on the staff lines. The Vln. and Vc. parts consist of half notes. The Viol. part consists of eighth notes.

Fonte: autoria própria.

Neste caso, utilizamos a notação de partitura tradicional para o violão. Já a partir do primeiro verso, nós utilizamos o conceito de **notação de ajuda**, exposto pelo arranjador Iury, e escrevemos o ritmo base para o acompanhamento utilizando figuras rítmicas com a cabeça na forma de “x”, para representar que a sua localização entre as cinco linhas do pentagrama deve ser desconsiderada. Nos demais compassos utilizamos o símbolo “símile” para indicar que o ritmo base se repete. O resultado final ficou assim:

Figura 34 - Elaboração do acompanhamento

Figure 34 shows a musical score for guitar accompaniment. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 115. The score consists of eight staves, each containing a series of chords and rhythmic notation. The chords are: Staff 1: D6(9), Bm7, Em7(9), A7(9), Em7, A7(9); Staff 2: D7+(9), D6(9), Am7, D7(9), G7+, C7(9), D6(9), A7(9), D6(9), Csus7, C7; Staff 3: F7+, Dm7, Gm7(9), C7(9), Gm, C7(9), F7+, F6, Cm7, F7; Staff 4: Bb7+, Eb7(9), F7+, C7(9), F7+, A7(9), D6(9), Bm7, Em7(9), A7(9); Staff 5: Em7, A7(9), D7+(9), D6(9), Am7, D7(9), G7+, C7(9), D6(9), A7(9); Staff 6: D6(9), Csus7, C7, F7+, Dm7, Gm7(9), C7(9), Gm, C7(9), F7+, F6; Staff 7: Cm7, F7, Bb7+, Eb7(9), F7+, C7(9), F7+, A7(9), F7+, C7(9), F7+, C7(9), F7+; Staff 8: (empty). The score is enclosed in a dashed box.

Fonte: autoria própria.

Definimos que o violoncelo ficará responsável pelos contracentos e as linhas de baixo. Para o primeiro verso nós buscamos utilizar os elementos da música original, variando entre fundamentais dos acordes no grave e o contracento feito entre as frases. O resultado para o primeiro verso ficou assim:

Figura 35 - Elaboração do primeiro verso para violoncelo



Fonte: autoria própria.

Já para o segundo verso, buscamos criar novos contracantos, diferentes da música original e que soasse bem para a formação escolhida. Nos demais compassos mantivemos a ideia de fundamental dos acordes no grave:

Figura 36 - Elaboração do segundo verso para violoncelo



Fonte: autoria própria.

No terceiro verso da música repetimos literalmente o que elaboramos para o primeiro verso. O mesmo foi feito para os demais instrumentos, não possuindo nenhuma diferença entre o primeiro verso e o terceiro. Escrevemos o arranjo dessa forma utilizando como base a estratégia apresentada pelo Roberto no capítulo 3.6 *Soluções Práticas para a Elaboração de Elementos Musicais*, que é a ideia de **evitar repetições parecidas** mas que tenham alguma pequena variação, repetindo literalmente o trecho ou fazendo uma variação realmente contrastante. A outra ideia utilizada já foi apresentada, que é a de reescrever as repetições de forma a diminuir o uso de ritornelos.

Para o último verso nós usamos os elementos da música original, utilizando o violoncelo para realizar um cânone com o violino:

Figura 37 - Elaboração do último verso para violoncelo



Fonte: autoria própria.

4.1.2 Editoração do Arranjo

Todas as ideias apresentadas e explicadas em detalhes no capítulo 2.2 *Ordenando a percepção das informações* foram utilizadas para a editoração das partes deste arranjo. As ideias foram:

- Uso de cor contrastante e do elemento gráfico "seta" para evidenciar o início do ritornelo;
- Uso de marcas de ensaio no início de seções, utilizando números romanos e com tamanho gráfico ampliado;
- início de seções no primeiro compasso da pauta;
- afastamento das pautas evidenciando as seções;
- Distribuição dos compassos seguindo a quadratura da música;
- mudanças na armadura de clave evidenciadas através do elemento gráfico extra musical conhecido como “Sinalização de Alerta Geral” (representado por um triângulo com um ponto de exclamação no centro);
- numeração das páginas envolvidas por losangos;
- numeração dos compassos envolvidos por círculos.

O **uso de cores** para alertar informações importantes como o início do ritornelo também foi citada pelo arranjador Iury no capítulo 3.7.5 *Formas de Alertar o Músico*.

O uso de **marcas de ensaio** foram citadas pelos arranjadores Pietro, Iury e Roberto no capítulo 3.7.3 *Marcas de Ensaio e Evidenciação das Seções*. No mesmo capítulo Roberto e Iury comentaram que utilizam as marcas de ensaio normalmente no início de seções e preferencialmente no primeiro compasso da pauta, assim como nós fizemos. Roberto, mais especificamente, também disse que amplia o tamanho gráfico das marcas de ensaio. Roberto e Iury falaram também que afastam as pautas para **evidenciar as seções**.

Iury, no capítulo 3.7.4 *Distribuição Musicalmente Coerente dos Compassos*, disse que ele costuma organizar os compassos seguindo a **quadratura** da música, assim como nós fizemos.

Roberto, no capítulo 3.7.5 *Formas de Alertar o Músico*, falou sobre o **uso de signos para destacar detalhes da partitura**, o que se relaciona com o uso que fizemos da “Sinalização de Alerta Geral” para chamar a atenção para as mudanças de armadura de clave.

Incluímos na nossa editoração três ideias citadas pelos arranjadores e que nós não prevemos no capítulo 2 *Editoração de partituras e otimização da assimilação de informações*. São elas:

- **adaptar o arranjo para caber em apenas duas páginas a fim de evitar a necessidade de virada de página**, ideia dada pelo Pietro no capítulo 3.7.1 *Virada de Página*;
- **anotar abaixo do fim do ritornelo a localização do seu início**, ideia dada pelo Iury no capítulo 3.7.2 *Ritornelos*;
- **informar ao interprete qual é a relação de parceira em voga**, ideia dada pelo Roberto no capítulo 3.6 *Soluções Práticas para a Elaboração de Elementos Musicais*. Neste caso incluiremos a palavra “cânone” para sinalizar os intérpretes sobre seu início no compasso 57.

O resultado final do arranjo¹⁴ ficou assim:

¹⁴ Também disponível no Apêndice A.

Figura 38 - Página 1 da partitura para violino do arranjo elaborado

Violino

Pela Luz dos Olhos Teus - Vinícius de Moraes e Toquinho

Violino, Violoncelo e Violão

Vinícius Ponte

I

$\text{♩} = 115$

5

9

II

13

17

21

III

25

29

33

37

1

Fonte: autoria própria.

Figura 39 - Página 2 da partitura para violino do arranjo elaborado

IV

41

45

49

53

V

57

cânone

61

65

69

1.

73

2.

77

2

Fonte: autoria própria.

Figura 40 - Página 1 da partitura para violão do arranjo elaborado

Violão

Pela Luz dos Olhos Teus - Vinícius de Moraes e Toquinho

Violino, Violoncelo e Violão

Vinícius Ponte

I

$\text{♩} = 115$

5

II

9 D6(9) Bm7 Em7(9) A7(9)

13 Em7 A7(9) D7+(9) D6(9)

17 Am7 D7(9) G7+ C7(9)

21 D6(9) A7(9) D6(9) Csus7 C7

III

25 F7+ Dm7 Gm7(9) C7(9)

29 Gm C7(9) F7+ F6

33 Cm7 F7 Bb7+ Eb7(9)

37 F7+ C7(9) F7+ A7(9)

1

Fonte: autoria própria.


Figura 41 - Página 2 da partitura para violão do arranjo elaborado

IV

(41) D6(9) Bm7 Em7(9) A7(9)

(45) Em7 A7(9) D7+(9) D6(9)

(49) Am7 D7(9) G7+ C7(9)


(53) D6(9) A7(9) D6(9) Csus7 C7 

V *cânone*


(57) F7+ Dm7 Gm7(9) C7(9)

(61) Gm C7(9) F7+ F6

(65) Cm7 F7 Bb7+ Eb7(9)

(69) F7+ C7(9) 1. F7+ A7(9) 

(73) 2. F7+ C7(9) F7+ C7(9) ao **II**

(77) F7+ 

2

Fonte: autoria própria.

Figura 42 - Página 1 da partitura para violoncelo do arranjo elaborado

Violoncelo

Pela Luz dos Olhos Teus - Vinícius de Moraes e Toquinho

Violino, Violoncelo e Violão

Vinícius Ponte

I

♩ = 115

5

II

9

13

17

21

III

25

29

33

37

1


Fonte: autoria própria.

Figura 43 - Página 2 da partitura para violoncelo do arranjo elaborado

(41) **IV**

 (45)


 (49)


 (53) 

V *cânone*
 (57)

 (61)

 (65)

 (69) 

 (73) 

2

Fonte: autoria própria.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho falou sobre a criação de arranjos com foco em otimizar o processo de interpretação da música ao vivo em eventos. A importância da realização dessa pesquisa se dá pelo seu potencial de impactar positivamente na vida profissional de arranjadores, encurtando o caminho para quem deseje atuar nesta área e enriquecendo os conhecimentos que quem já atua, através do estudo de conceitos, ferramentas práticas e compartilhamento da experiência de músicos com anos de atuação, informações essas que podem auxiliar o profissional a se destacar pela prestação de serviço assertiva, e a se tornar um importante agente para elevar a qualidade musical nas apresentações. Essa pesquisa também contribuiu para o mundo acadêmico, abordando um tema pouco explorado, disponibilizando informações relevantes e expandindo o conhecimento.

Este trabalho teve como problema de pesquisa a seguinte questão: de que modo o arranjo musical pode ser elaborado com o objetivo de contribuir na maximização da qualidade musical, na otimização do tempo de preparo e no auxílio da prevenção de erros?

A partir dos resultados da pesquisa concluímos que antes do arranjador iniciar a elaboração, é importante que ele tenha um **alto grau de compreensão e consideração com o contexto dado e com o grupo musical**, a fim de encontrar formas coerentes e contextualizadas de, através do arranjo, auxiliar os intérpretes a evitar problemas durante o preparo e apresentação. Mais especificamente, é sempre interessante o arranjador **conhecer previamente os intérpretes** e suas particularidades. Assim, a elaboração do arranjo pode ser feita já considerando questões específicas como “músico com problemas de visão” ou “músico que não tenha uma sonoridade muito bonita na região aguda”. Em seguida, o arranjador deverá **visualizar os possíveis problemas**, e buscar formas de preveni-los. Os principais problemas que costumam estar diretamente relacionados aos arranjos envolvem dificuldade técnica e editoração não coerente com o contexto.

Quanto à **elaboração de elementos musicais**, a pesquisa gerou uma série de possibilidades para auxiliar nesta questão, indo desde estratégias mais abrangentes como “auxiliar o grupo e evitar a dessincronização enfatizando os tempos do compasso com a linha do baixo”, até estratégias para contextos específicos como “maneiras de lidar com a rítmica ao adaptar melodias cantadas para instrumental”. De modo geral, os resultados apontam que

o arranjo precisa estar em equilíbrio com a capacidade do grupo e com o tempo de preparo disponível. **Quanto menor o tempo disponível, mais simples o arranjo deve ser.**

Quanto à **editoração**, os resultados apontam que o primeiro passo para fazê-la de forma coerente é o arranjador avaliar, selecionar e ordenar de acordo com o grau de prioridade, as **informações mais relevantes para o contexto** e, quando necessário, planejar também como **evitar situações potencialmente problemáticas**, como as viradas de página.

As situações potencialmente problemáticas precisam ser muito bem pensadas, e cada contexto pode possuir questões completamente diferentes dos demais. Se as partituras estiverem em folhas dentro de pastas, e o intérprete precisar utilizar as duas mãos para tocar seu instrumento, o arranjador provavelmente precisará pensar sobre as viradas de página. Se, por exemplo, o mesmo intérprete estiver usando tablet com pedal para virar as páginas, as questões em voga já se alteram.

As informações que comumente possuem um alto nível de relevância são a **localização de onde começa e termina os sinais de repetição**, como ritornelos, **informações que auxiliem o intérprete a se localizar rapidamente entre os compassos**, como início de seções e quadratura da música, e **detalhes potencialmente problemáticos** que podem passar despercebidos pelo intérprete, como mudança na armadura de clave. Após o arranjador definir quais são as informações mais relevantes, e ordená-las de acordo com o grau de prioridade, ele precisa fazer a editoração de forma com que o intérprete encontre-as com facilidade. **Quanto maior a prioridade, mais fácil deve ser a localização da informação.**

Nem sempre será possível criar uma editoração “perfeita”, que destaque as informações relevantes e ao mesmo tempo evite todas as situações potencialmente problemáticas. Se o arranjador optar por manter o arranjo em apenas duas páginas para evitar a virada, talvez não haja espaço para incluir/evidenciar informações que auxiliem o músico em outras esferas. Caberá ao arranjador refletir sobre essas questões e equilibrar a partitura da melhor forma possível.

A pesquisa comprovou que a utilização dos conceitos da **comunicação visual** são altamente eficazes em auxiliar o arranjador a facilitar a identificação de informações. Através

do contraste e hierarquia visual (regras da comunicação visual), o arranjador pode manipular todos os elementos gráficos da partitura com mais consciência e previsibilidade quanto ao impacto que isso gerará na decodificação da partitura por parte do intérprete, permitindo-o induzir a percepção do músico para que ele identifique as informações relevantes mais rápido.

A pesquisa gerou uma série ainda maior de possibilidades para auxiliar nas questões ligadas à editoração. Entre as várias estratégias coletadas, mencionaremos brevemente aqui as que respondem às informações citadas como comumente relevantes. Para os sinais de repetição, como ritornelos, é recomendado que suas localizações estejam destacadas. Isso pode ser feito utilizando elementos gráficos extra musicais (como desenhos e setas), e/ou utilizando cores que contrastem com o monocromático da partitura. Todavia, sempre que possível é mais eficiente reescrever as repetições para facilitar o fluxo de leitura do músico. Para auxiliar o intérprete a se localizar rapidamente entre os compassos é recomendado o uso de marcas de ensaio (preferencialmente no início de seções e destacadas através das ferramentas da comunicação visual). Também é recomendado que o início das seções estejam posicionadas no primeiro compasso da pauta, que os compassos estejam distribuídos de forma musicalmente coerente (seguindo a quadratura da música, por exemplo), e que as pautas que dividem as seções estejam mais afastadas, evidenciando as seções. Para os detalhes potencialmente problemáticos, como mudança na armadura de clave, é recomendado evidenciá-los de alguma forma. Isso pode ser feito utilizando os mesmos recursos apresentados para os sinais de repetição, porém é recomendado manter configurações distintas para cada tipo de informação (utilizando elementos gráficos diferentes, por exemplo).

Seguindo todos os conceitos apresentados, o arranjo musical, criado de forma personalizada para o grupo musical e seu contexto, possuirá o potencial de servir de ferramenta para elevar a qualidade musical das apresentações, através da prevenção de problemas, otimização da assimilação e clareza.

Por fim, percebemos durante o trabalho que o tema é bastante rico em possibilidades de estudo. Como sugestões para novas abordagens de pesquisa para o tema, pensamos em três possibilidades.

Voltando o foco para o arranjador, a primeira possibilidade seria **“otimização do processo de criação de arranjos para música ao vivo em eventos”**, tema pensado após o arranjador Iury comentar sobre sua limitação de tempo para criar os arranjos, e como ele lidou com isso. Este tema poderia envolver padronização de processos, organização e estratégias para criar arranjos facilmente adaptáveis para múltiplas formações.

Voltando o foco para a tecnologia, a segunda possibilidade seria **“uso da tecnologia em prol da otimização do processo de interpretação da música ao vivo em eventos”**, tema pensado após o arranjador Iury comentar sobre os benefícios que o uso de tablets trouxe para seu trabalho. O tema poderia envolver novas propostas para editoração de partituras adaptadas para tablets, ferramentas audiovisuais para auxiliar no estudo individual, ensaios online, desenvolvimento de aplicativos para resolver problemas específicos e etc.

Percebemos também que podem existir inúmeras formas diferentes de auxiliar os intérpretes dependendo da formação musical. Por tanto, a terceira possibilidade seria **“otimização do processo de interpretação de formações musicais específicas, no contexto música ao vivo para eventos”**. Se a formação escolhida fosse um coral, a pesquisa poderia falar, por exemplo, do processo de aprendizagem da pronúncia de línguas estrangeiras.

REFERÊNCIAS¹⁵

ARAGÃO, P. Considerações sobre o Conceito de Arranjo na Música Popular. **Cadernos do Colóquio**, [S. l.], v. 3, n. 1, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/coloquio/article/view/40>. Acesso em: 14 set. 2022.

CARDOSO, Iury. Entrevista [out. 2022]. Entrevistador: Vinícius Menezes Pontes. São Paulo, 2022.

CASAROTTO, Camila. Saiba o que é comunicação visual, exemplos e sua importância nas empresas. In: **BLOG Rockcontent** [S.l.], 13 out, 2021. Disponível em:

<https://rockcontent.com/br/blog/comunicacao-visual/>. Acesso em: 21 nov. 2022.

CHIARO, Danillo Del. Entrevista [out. 2022]. Entrevistador: Vinícius Menezes Pontes. São Paulo, 2022.

CORPO DE BOMBEIROS MILITAR MINAS GERAIS. **IT - 15 Sinalização de Emergência**. Belo Horizonte: Diretoria de Atividades Técnicas, [2015]. Disponível em:

<https://www.bombeiros.mg.gov.br/images/stories/dat/it/it%2015.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2022.

CORREA, Pietro. Entrevista [out. 2022]. Entrevistador: Vinícius Menezes Pontes. São Paulo, 2022.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira**: arranjo e interpoética na música popular. Tese (doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

RODRIGUES, Roberto. Entrevista [out. 2022]. Entrevistador: Vinícius Menezes Pontes. São Paulo, 2022.

¹⁵ De acordo com a ABNT 2018

SEIS PRINCÍPIOS de hierarquia visual para ajudar em seus anúncios. *In: Nelson Designer BLOG*. [Rio de Janeiro], 23 set. 2019. Disponível em:
<https://nelsondesigner.com.br/6-principios-de-hierarquia-visual-para-ajudar-em-seus-anuncios/>

APÊNDICE A - Pela Luz dos Olhos Teus (arranjo)

Violino

Pela Luz dos Olhos Teus - Vinícius de Moraes e Toquinho

Violino, Violoncelo e Violão

Vinícius Ponte

I

♩ = 115

5

9 **II**

13

17

21

25 **III**

29

33

37

④1 **IV**

④5

④9

⑤3

⑤7 **V** *cânone*

⑥1

⑥5

⑥9

⑦3

⑦7

1.

2.

ao **II**

Violoncelo

Pela Luz dos Olhos Teus - Vinícius de Moraes e Toquinho

Violino, Violoncelo e Violão

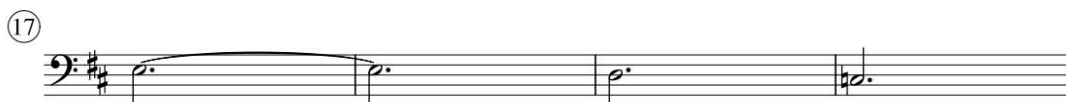
Vinícius Ponte

I

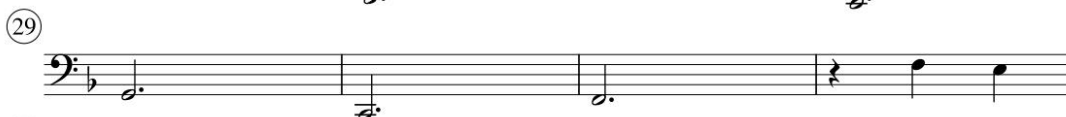
♩ = 115



9 **II**



25 **III**



④① **IV**

④⑤

④⑨

⑤③ 

⑤⑦ **V** *cânone*

⑥①

⑥⑤

⑥⑨ 

⑦③  **II**
ao

⑦⑦

Violão

Pela Luz dos Olhos Teus - Vinícius de Moraes e Toquinho

Violino, Violoncelo e Violão


Vinícius Ponte

I

$\text{♩} = 115$


⑤

II

⑨  D6(9) Bm7 Em7(9) A7(9)

⑬ Em7 A7(9) D7+(9) D6(9)

⑰ Am7 D7(9) G7+ C7(9)


⑳ D6(9) A7(9) D6(9) C^{sus}7 C7 

III

㉔ F7+ Dm7 Gm7(9) C7(9)

㉘ Gm C7(9) F7+ F6

㉚ Cm7 F7 B \flat 7+ E \flat 7(9)


㉜ F7+ C7(9) F7+ A7(9) 

IV

(41) D6(9) Bm7 Em7(9) A7(9)

(45) Em7 A7(9) D7+(9) D6(9)

(49) Am7 D7(9) G7+ C7(9)

(53) D6(9) A7(9) D6(9) C^{sus}7 C7 

V


cânone

(57) F7+ Dm7 Gm7(9) C7(9)

(61) Gm C7(9) F7+ F6

(65) Cm7 F7 B \flat 7+ E \flat 7(9)

(69) F7+ C7(9) 1. F7+ A7(9) 

(73) 2. F7+ C7(9) F7+ C7(9) ao 

(77) F7+

APÊNDICE B - Tema e Variações (composição)

Tema
(Criação II)

Vinícius Menezes Pontes

13/09/2018

$\text{♩} = 90$

Piano

Piano

Pno

Pno

Varição I
(Criação II)

17/09/2018

Vinícius Menezes Pontes

♩ = 75

Piano

F G F G Eb C Eb C G F Eb C Eb A7

4

Pno

D C D D C Db Bb C Bb Dm Bbm Dm Bbm Cm Abm Cm D

8

Pno

Gm C7 B Gm C7 B C Bb F G F A F G F

Variação II

(Criação II)

02/10/2018

Vinícius Menezes Pontes

The musical score is written for Piano (Piano) and consists of three systems of music. The first system is marked '8' and the second '6'. The third system is marked '10' and '8'. The music is written in 6/8 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. The score is written in a single system with three systems of music. The first system is marked '8' and the second '6'. The third system is marked '10' and '8'. The music is written in 6/8 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

15 8

Pno

20 8

Pno

24

Pno

Variação III

(Criação II)

02/11/2018

Vinícius Menezes Pontes

♩ = 70

Cm Bbm Fm Gm D \flat Cm A \flat m G

4

A \flat A 7 B \flat m Fm Gm C B \flat m Dm7(\flat 5)/F G

2. Dm7(b5)/F

7

G Abm Fm Bbm Db Fm Cm Db Cm

1. D7 Gm Cm Gm

10

Db Cm

2. Abm Fm Bbm Db C5 Gm

13

3

Variação IV
(Criação II)

Vinícius Menezes Pontes

04/12/2018
♩ = 160

Piano

Measures 1-6 of the musical score for Variation IV. The notation includes a variety of rhythmic values, primarily sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature consists of two flats. A fermata and repeat sign are present at the end of measure 6.

7 Pno

Measures 7-12 of the musical score. The notation continues with complex rhythmic patterns. A fermata and repeat sign are present at the end of measure 12.

13 Pno

Measures 13-18 of the musical score. The notation continues with complex rhythmic patterns. A fermata and repeat sign are present at the end of measure 18.

19

Pno

25

Pno

31

Pno

The image displays a musical score for piano (Pno) and voice. The score is presented in two systems, corresponding to measures 37 and 42. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs), while the vocal part is on a single staff. The piano accompaniment is characterized by dense, arpeggiated chords and complex rhythmic patterns. The vocal line consists of various melodic phrases, some with rests, and is marked with dynamic symbols like λ . The score is labeled with measure numbers 37 and 42 at the start of each system.

O link abaixo é referente ao áudio da obra.

<https://on.soundcloud.com/mpp5Y>

Fonte: autoria própria

APÊNDICE C - Deus (composição)

Deus
Violão Solo

Vinicius Ponte, 2020

♩ = 50

3

5

poco accel..... a tempo

7

10

12

3

2 accel.....

14

16

18 $\text{♩} = 140$

22

24

28 $\text{♩} = 50$

32

Fonte: autoria própria

APÊNDICE D - Imagem (composição)

Dedicada ao Kaw Yin e à Yan Yin

Imagem

Vinícius Menezes Pontes, 2018

Intenso e com amor (♩ ± 80)

Soprano *mf*
I - ma - gi nei pes - so - as es - cas - sas

Contralto *mf*
I - ma - gi - nei pes - so - as es - cas - sas

Tenor *mf*
I - ma - gi - nei pes - so - as es - cas -

Baixo *mf*
I - ma - gi - nei pes - so - as es - cas - sas

7
Sop. *mf*
i - ma - gi - nei i - ma - gi -

C. *mf*
i - ma - gi - nei i - ma - gi -

Ten. *mf*
sas i - ma - gi - nei pes - so - as i - ma - gi -

Bax. *mf*
i - ma - gi - nei i - ma - gi - nei

11
Sop. *mp*
nei, em um mun-do a - fas - ta - do

C. *mp*
nei, em um mundo a - fas - ta - do

Ten. *mp*
nei em um mun-do

Bax. *mp*
em um

17

Sop. *f* i - ma - gi - nei pes - so - as i -

C. *f* i - ma - gi - nei pes - so - as i -

Ten. *f* a fas-ta - do i - ma - gi-nei pes - so - as

Bax. *f* mun-do a-fas-ta - do i - ma - gi-nei es -

22

Sop. ma - gi-nei i - ma - gi - nei quei - man - do pe-la i -

C. ma - gi-nei i - ma - gi-nei

Ten. i - ma - gi - nei quei - man - do pe-la i -

Bax. cas - sas quei - man - do pe-la i -

27

Sop. *mf* ma-gem das cin - zas. A-go-ra a-gora vi o mar *mp*

C. *mf* i - ma - gi - nei cin - zas vi o mar eu *mp*

Ten. *mf* ma-gem das cin - zas eu vi *mf*

Bax. *mf* ma-gem das cin - zas A - go-ra eu vi *mf*

34

Sop. eu vi o mar eu i - ma - gi - no a - sas

C. vi eu i - ma - gi - no i - ma - gi -

Ten. o mar eu i - ma - gi -

Bax. o mar eu i - ma - gi -

39

Sop. a - sas vi o mar eu vi o

C. - no a - sas vi o mar eu vi

Ten. - no a - sas eu vi o

Bax. - no a - sas eu vi o

45

Sop. mar eu i - ma - gi - no a - sas

C. o mar a - sas a - sas

Ten. mar a - sas

Bax. mar a - sas

Imagem - 3

O link abaixo é referente a gravação da obra.

<https://on.soundcloud.com/KyhJL>

Fonte: autoria própria

APÊNDICE E - Flor da Pele (composição)

Flor da Pele

Moteto

"Arde à flor da pele, e como a luz da manhã, o abraço ilumina e aquece".

Vinícius Menezes Pontes, 2018

Largo

Soprano: Ar - de à flor da pe -

Contralto: Ar - de Ar - de pe -

Tenor: Ar - de Ar - de à flor da pe -

Barítono: Ar - de à flor da_____

7

S. le ar - de_ e co - mo_a

C. - le_ e co - mo e co - mo a

T. - le_ e co - mo co - mo a

B. pe - le_ e co - mo co - mo_a luz

12

S. luz

C. luz da ma-nhã da ma-nhã ma - nhã da ma -

T. luz da ma - nhã da ma - nhã da ma - nhã da ma -

B. da ma-nhã da ma - nhã da ma-nhã

16

S. da ma - nhã o a - bra -

C. nhã co-mo_a luz da ma - nhã o a -

T. nhã co-mo_a luz da ma - nhã o

B. da ma-nhã da ma - nhã

22

S. - - ço a - bra - ço *accel.*

C. bra - - ço a - bra - ço i - lu - mi -

T. a - bra - ço a - bra - ço e a

B. o a - bra - - - ço i - lu - mi -

29 (Larghetto)

S. ar - de ar - de a flor *rall.*

C. na i - lu - mi - na i - lu - mi - na e a-que-ce a flor

T. que - ce e a - que - ce ar - de a flor

B. na i - lu - mi - na i - lu - mi - na a flor

O link abaixo é referente a gravação da obra.

<https://on.soundcloud.com/UF2SX>

Fonte: autoria própria

APÊNDICE F - Sonho Final (composição)

Sonho Final

18/05/2020

Vinícius Menezes Pontes

$\text{♩} = 60$

Soprano I
f so-nho com fi-nal, eu sonho com o res pos-ta

Soprano II
mp *mf* so - nho (fi) fi-nal, (a) pa-ra

Contralto
mp *mf* so - nho o (so) a res pos-ta

Tenor
p *mf* *fp* Eu so - nho (o) (so) (o) (rê)

Baixo
 (o) (so) (o) (ta)

6

S. *mf* *f* ùl - ti ma o di - a que grãos su-mi-rão à luz de

S. *f* *p* *f* (u) per - gun-ta di - a que grãos (mi) à luz de

C. *f* *p* *f* (u) per - gun-ta grãos (su) luz de

T. *f* *p* *f* pa - ra (u) per - gun-ta grãos (su) luz de

B. *f* *p* *f* pa - ra (u) grãos (su) luz de

10

S. *p ff mp* *ff* *p* 3
um ú - ni - co ver - so e co - ra - ções a - fli - tos se - rão o cui - da - do_

S. *p ff mp* *ff* *p* 3
um ú - ni - co ver - so e co - ra - ções a - fli - tos cui - da - do_

C. *p ff mp* *ff* *p* 3
um ú - ni - co ver - so e co - ra - ções a - fli - tos (se) cui - da - do_

T. *p ff mp* *ff* *p* 3
8 um ú - ni - co e co - ra - ções a - fli - tos (se) cui - da

B. *p ff mp* *ff* *p* 3
um ú - ni - co e co - ra - ções a - fli - tos (se) cui - da

16

S. 3
meu so-nho a - ca - bará_

S. 3
meu so-nho a - ca - bará_

C. (se) 3 en-tão_ (me) (a) a - cor - da - rei con-ti-

T. 8 (ne) (a) (so) a - ca - bará_ con-ti-

B. 3
(i) (di) (so) (a) (a)

20

S. e só luz so - nho

S. e só ve - re - mos luz com o fi - nal

C. go - so - nho

T. go só ve - re - mos luz so - nho

B. só luz so - nho

**Eu sonho com o final,
a resposta para a última pergunta**

**o dia que grãos sumirão, à luz de um único verso
e corações aflitos serão o cuidado**

**e nesse dia então meu sonho acabará
acordarei contigo, e só veremos luz**

O link abaixo é referente ao áudio da obra.

<https://youtu.be/uN-t72C9LuE>

Fonte: autoria própria

APÊNDICE G - Bruyères (orquestração)

Bruyères - Debussy

Orquestração

Vinícius Menezes Pontes

17/11/2019

$\text{♩} = 85$

Flauta 1 e 2

Oboé 1 e 2

Clarinete Bb 1 e 2

Fagote 1 e 2

Contrafagote

Trompa F 1 e 2

trompete Bb 1 e 2

Trombone 1 e 2

Tuba

Timpano

Triângulo

Caixa

Prato

Glockenspiel

Vibrafone

Harpa

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

Contrabaixo

mp

mf

p

pp

Fl. *mp*
 Ob. *mp*
 B♭ Cl. *mp*
 Fag. *mf*
 Cbn. *mf*
 F Hn. 1 3
 B♭ Tpt. 1 *mf*
 Tbn. 1 *mf*
 Tba. *mf*
 Timp.
 Togl.
 Caixa *ppp*
 Prato *pp*
 Glock.
 Vib. *p*
 Hrp. *mf*
 Vla. 1 *mf*
 Vla. 2 *mf*
 Vla. *mf*
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

The score is for a full orchestra. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon) and brass section (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) are active in the first system. The percussion section (Tympani, Gong, Snare, Cymbal, Glockenspiel, Vibraphone) is active in the second system. The string section (Violin, Viola, Violoncello, Contrabass) is active in the third system. The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *ppp* (pianississimo), and *pp* (pianissimo). The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 3/4.

14

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cbn.

F Hn. 1 3

B♭ Tpt. 1

Tbn. 1

Tba.

Timp.

Togl.

Caixa

Prato

Glock.

Vib.

Hrp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mp

p

Fl. *mp* *f*
 Ob.
 B♭ Cl.
 Fag.
 Cbsn. *mp*
 F Hn. 1 & 3
 B♭ Tpt. 1
 Tbn. 1
 Tba. *ppp*
 Timp. *ppp*
 Trgl.
 Caixa
 Prato *ppp*
 Glock. *mf*
 Vib. *mf*
 Hrp.
 Vln. 1 *ppp*
 Vln. 2
 Vla. *ppp*
 Vc. *ppp*
 Cb. *ppp*

Fl. *mf*
 Ob. *mf*
 B♭ Cl. *mf*
 Fag. *mf*
 Cban. *mf*
 F Hn. 1, 3 *mf*
 B♭ Tpt. 1 *mf*
 Tbn. 1 *mf*
 Tba. *mf*
 Timp. *f* *ppp* *mf*
 Togl. *mf*
 Caixa *pp* *mf*
 Prato *mf*
 Glock. *mf*
 Vib. *f* *mf*
 Hp. *mf*
 Vla. 1 *mf*
 Vla. 2 *mf*
 Vla. *f* *mf*
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

The score is for a full orchestra. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon) and brass section (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba) are primarily playing sustained notes with some melodic movement. The percussion section (Timpani, Triangle, Cymbals, Snare, Gong, Vibraphone) provides rhythmic support and color. The strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) are playing sustained harmonic support. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *ppp* (pianissimo), and *pp* (piano).

Fl. *mf* *p* *mp* *p* *mp*
 Ob. *mf* *p* *mp* *p* *mp*
 B♭ Cl. *mf* *p* *mp* *p* *mp*
 Fag. *p* *mp* *p* *mp* *p*
 Cban. *p* *mp* *p* *mp* *p*
 F Hn. 1-3 *p*
 B♭ Tpt. 1 *mp*
 Tbn. 1 *p*
 Tba. *p*
 Timp. *mp* *mf* *mp* *mf*
 Togl. *mf*
 Caixa *f* *mp* *ppp* *mf*
 Prato *mf*
 Glock. *mp*
 Vib. *mp*
 Hrp. *f* *mp*
 Vla. 1 *pp* *mp*
 Vla. 2 *pp* *p*
 Vla. *pp* *p*
 Vc. *pp* *p*
 Cb. *p*

35

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cbsn.

F Hn. 1, 3

B♭ Tpt. 1

Tbn. 1

Tba.

Timp.

Trgl.

Caixa

Prato

Glock.

Vib.

Hrp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

This page of the musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The top section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Fag.), and Cello/Double Bass (Cbsn.). The middle section includes French Horn 1 & 3 (F Hn. 1, 3), Bass Trumpet 1 (Bb Tpt. 1), Trombone 1 (Tbn. 1), Tuba (Tba.), and Timpani (Timp.). The bottom section includes Percussion (Prgl.), Cymbals (Caixa), Snare Drum (Prato), Glockenspiel (Glock.), Vibraphone (Vib.), Harp (Hrp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). A tempo change is marked with *rall.* (rallentando). The score is written in a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature (C).

Fl. *p*

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cbn. *mp* *p*

F Hn. 1 & 3 *p*

B♭ Tpt. 1 *p*

Tbn. 1 *p*

Tba. *p*

Timp.

Trgl.

Caixa

Prato

Glock.

Vib.

Hrp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

O link abaixo é referente ao áudio da obra.

<https://on.soundcloud.com/CBdnk>

Fonte: autoria própria

APÊNDICE H - Cartas do Coração (composição)

Score

Cartas do Coração

(Composição original para a Orquestra Visconde de Porto Seguro)

Vinicius Pontes

Andante $\text{♩} = 80$ A

Flauta 1

Flauta 2

Oboé

Clarineta Bb

Saxofone Alto

Fagote

Trompete Bb 1

Trompete Bb 2

Trombone

Timpano

Triângulo

Woodblocks

Caixa Clara

Prato suspenso

Vibrafone

Piano

Strings

Violinos

Viola

Cello

Contrabaixo

2

Cartas do Coração - Score

12 B

Fl. 1 *mf* *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Cl. Bb *mf*

A. Sax *mf*

Fg *mf*

Tpt. Bb 1

Tpt. Bb 2

Tbn.

Timp. 12 *pp* *mf*

Trgl.

Wbl.

Cx.

Pt.

Vib. *f*

Pno

Str. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

20

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

A. Sax

Fg

Tpt. Bb 1

Tpt. Bb 2

Tbn.

Timp.

Trgl.

Wbl

Cx.

Pt.

Vib.

Pno

Str.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

mf

f

mf

mf

ppp

fff

ppp

ppp

f

f

ff

ppp

f

ff

4

C

Fl. 1 *ff subito* *f* *mf*

Fl. 2 *ff subito* *f* *mf*

Ob. *ff subito* *f* *mf* *mp*

Cl. Bb *ff subito* *f* *mf* *mp*

A. Sax *ff subito* *f* *mf*

Fg *ff subito* *f* *mf*

Tpt. Bb 1 *ff subito* *f*

Tpt. Bb 2 *ff subito*

Tbn. *ff subito*

Timp. *f* *pp* *mf*

Trgl. *f* *ppp* *f*

Wbl.

Cx.

Pt. *ppp* *f*

Vib. *f* *fff* *ff*

Pno. *f* *mf* *f*

Str. *f* *mf*

Vln. *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vcl. *f* *mf*

Cb. *f* *mf*

D

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob.

Cl. Bb *mf*

A. Sax

Fg *mf*

Tpt. Bb 1

Tpt. Bb 2

Tbn.

Timp. 32

Trgl. 32

Wbl. *mp*

Cx.

Pt.

Vib. 32

Pno. *mf*

Str. 32

Vln. 32

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page contains a musical score for measures 32 through 39, marked with a rehearsal symbol 'D'. The score is for a large orchestra. The woodwind section includes Flute 1 and 2 (both marked *mf*), Oboe, Clarinet in Bb (marked *mf*), Alto Saxophone, and Bassoon (marked *mf*). The brass section includes Trumpets in Bb 1 and 2, Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani (marked 32), Triangle (marked 32), Woodblock (marked *mp*), Cymbals, and Snare Drum. The string section includes Violins (marked 32), Viola, Violoncello, and Double Bass. The piano part (Pno.) is also present, marked *mf*. The score is written in a single system with multiple staves. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The measures are numbered 32 through 39. The rehearsal mark 'D' is placed at the beginning of measure 32.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for various instruments, including woodwinds (Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in B-flat, Alto Saxophone, Bassoon), brass (Trumpet in B-flat 1 and 2, Trombone, Timp, Trgl, Wb, Cx, Pt, Vib, Pno, Str, Vln, Vla, Vc, Cb), and percussion (Tbn, Timp, Trgl, Wb, Cx, Pt, Vib, Pno, Str, Vln, Vla, Vc, Cb). The score includes dynamic markings such as *mf*, *ppp*, and *ff*, and a rehearsal mark 45. The notation is in standard musical notation, with staves for each instrument and a common time signature. The score is written in a single system, with the instruments grouped together. The page is numbered 45 in the top left corner. The score is written in a single system, with the instruments grouped together. The page is numbered 45 in the top left corner. The score is written in a single system, with the instruments grouped together. The page is numbered 45 in the top left corner.

8

rit. G *a tempo*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Cl. Bb *mf*

A. Sax *mf*

Fg *mf*

Tpt. Bb 1 *mf*

Tpt. Bb 2 *mf*

Tbn. *mf*

Timp. *mf*

Trgl. *mf*

Wbl. *mf*

Cx. *mf*

Pt. *mf*

Vib. *mf*

Pno. *mf*

Str. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

50

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

A. Sax

Fg

50

Tpt. Bb 1

Tpt. Bb 2

Tbn.

50

Timp.

50

Trgl.

Wbl.

Cx.

Pt. *ppp* *p*

50

Vib.

50

Pno

50

Str.

50

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

O link abaixo é referente ao áudio da obra.

<https://on.soundcloud.com/QG76Y>

Fonte: autoria própria

APÊNDICE I - Behind the Mask (trilha sonora)

O link abaixo é referente ao curta chamado Behind the Mask, do studio independente de animação "Gato Malhado", produzido em agosto de 2019 e estreado na faculdade Anhembí Morumbi. A trilha sonora é de minha autoria.

<https://youtu.be/fsW7hc3oFq8>

Fonte: autoria própria

APÊNDICE J - Aura Marinha (trilha sonora)

O link abaixo é referente a trilha sonora que eu produzi em janeiro de 2020.

<https://youtu.be/8nkU0GGwKLo>

Fonte: autoria própria

APÊNDICE K - Solstício de Inverno (composição)

“Solstício de Inverno” é uma composição eletroacústica criada em 29 de junho de 2022. O link abaixo é referente a obra.

<https://on.soundcloud.com/zpGDP>

Fonte: autoria própria

ANEXO A - Arranjo escrito pelo entrevistado Iury Cardoso

Bem que se quis

(Marisa Monte)

JAZZ SWING

Arr: Iury Cardoso

INTRO Dmaj7 G/A Dmaj7 G/A

Violin

A Dmaj7 G/A Dmaj7 G/A A⁶ A[♯] Bm⁷

Am⁷ D⁷(add9) Gmaj7 F[♯]m⁷ B⁷ Em⁷(add9) E^bmaj⁷(add9)

B Dmaj7 Am⁷(add11) D⁷(add9) Gmaj7 F[♯]m⁷ Em⁷(add9) E^bmaj⁷(add9)

Dmaj7 Am⁷(add11) D⁷(♯9) Gmaj7 F[♯]m⁷ Em⁷(add9) E^bmaj⁷(add9)

Dmaj7 G/A Dmaj7 G/A

Ao **A**

Dmaj7 G/A Dmaj7 G/A Dmaj7

ANEXO B - Arranjo escrito pelo entrevistado Pietro Correa

Cello

Céu Azul

Charlie Brown Jr.

Arranjo: Pietro Carlo

$\text{♩} = 60$

A

2 5

9

B

12

15

18

C

24

The musical score is written for Cello in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It is in the key of F# major (three sharps). The score is divided into three main sections: A, B, and C. Section A begins with a whole note chord (F#3, C#4, F#4) and a half note (F#4). Section B starts with a half note (F#4) and a half note (C#5). Section C starts with a half note (F#4) and a half note (C#5). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

2

Céu Azul

27 D

30

E

36

F

42

45

48

Fonte: CORREA (2022)

ANEXO C - Orquestração escrita pelo entrevistado Roberto Rodrigues

Violino I

Glória de Natal

Pe. João Lyrio Tallarico
orquestração: Roberto Rodrigues

$\text{♩} = 54$

mf

7 **A**

p

14 $(\text{♩} = \text{♩})$ *rit.* **B**

pp *f*

20 *p*

26 **C**

f *mf*

31 **D**

p

38 *rit.*

46 **E**

pp *f*

51 *p* *f*

53

57 *mf* **F**

63 *p* **G**

70 *rit.* *pp* *f* **H**

77 *p*

82

83 *f*

The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six staves of music. The first staff (measures 51-56) begins with a piano (*p*) dynamic, features a double bar line at measure 53, and ends with a forte (*f*) dynamic. The second staff (measures 57-62) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fermata over a half note in measure 58, marked with a box containing the letter 'F'. The third staff (measures 63-69) begins with a piano (*p*) dynamic and contains a fermata over a half note in measure 65, marked with a box containing the letter 'G'. The fourth staff (measures 70-76) starts with a piano (*p*) dynamic, includes a 'rit.' (ritardando) marking over measures 72-75, and features a fermata over a half note in measure 75, marked with a box containing the letter 'H'. The fifth staff (measures 77-82) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a fermata over a half note in measure 82. The sixth staff (measures 83-88) starts with a forte (*f*) dynamic and includes a fermata over a half note in measure 88. Various musical notations are used throughout, including eighth notes, quarter notes, half notes, and triplets.

Coral Itaú Unibanco

Glória de Natal

Pe. João Lyrio Tallarico

1. Nos-sa vi - da no na - da se es - vai, as-sen - ta - da em gran-de pri -
 2. Nos-so Deus viu que_o tem-po che - gou, e_u-ma Vir-gem lhe dis - se que
 3. O a - mor ho - je pos - so sen - tir, e Je - sus já sei on - de bus -

1. Nos-sa vi - da no na - da se es - vai, as-sen - ta - da em gran-de pri -
 2. Nos-so Deus viu que_o tem-po che - gou, e_u-ma Vir-gem lhe dis - se que
 3. O a - mor ho - je pos - so sen - tir, e Je - sus já sei on - de bus -

1. Nos-sa vi - da no na - da se es - vai, as-sen - ta - da em gran-de pri -
 2. Nos-so Deus viu que_o tem-po che - gou, e_u-ma Vir-gem lhe dis - se que
 3. O a - mor ho - je pos - so sen - tir, e Je - sus já sei on - de bus -

1. Nos-sa vi - da no na - da se es - vai, as-sen - ta - da em gran-de pri -
 2. Nos-so Deus viu que_o tem-po che - gou, e_u-ma Vir-gem lhe dis - se que
 3. O a - mor ho - je pos - so sen - tir, e Je - sus já sei on - de bus -

5

são. Ve - nha, Se-nhor, li - ber - tai, ou - ça nos - sa_o - ra - ção!
 sim. Vem, que_um me - ni - no cho - rou, en-tre_as pa - lhas as - sim
 car. Em ca - da ros - to que_eu vir, ne - le vou lhe_en-con-trar.

são. Ve - nha, Se-nhor, li - ber - tai, ou - ça nos - sa_o - ra - ção!
 sim. Vem, que_um me - ni - no cho - rou, en-tre_as pa - lhas as - sim
 car. Em ca - da ros - to que_eu vir, ne - le vou lhe_en-con-trar.

são. Ve - nha, Se-nhor, li - ber - tai, li - ber - tai, ou - ça nos - sa_o - ra - ção!
 sim. Vem, que_um me - ni - no cho - rou, cho - rou, en-tre_as pa - lhas as - sim
 car. Em ca - da ros - to que_eu vir, que_eu vir, ne - le vou lhe_en-con-trar.

são. Ve - nha, Se-nhor, li - ber - tai, ou - ça nos - sa_o - ra - ção!
 sim. Vem, que_um me - ni - no cho - rou, en-tre_as pa - lhas as - sim
 car. Em ca - da ros - to que_eu vir, ne - le vou lhe_en-con-trar.

9

É na - tal, é na - tal! Gló - ria a Deus no mais al - to dos céus,

É na - tal, é na - tal! Gló - ria a Deus no mais al - to dos céus,

É na - tal, é na - tal! Gló - ria a Deus no mais al - to dos céus,

É na - tal, é na - tal! Gló - ria a Deus no mais al - to dos céus,

15

e que os ho - mens en - con - trem Be - lém. Tra - gam seus o - lhos

e que os ho - mens en - con - trem Be - lém. Tra - gam seus o - lhos

e que os ho - mens en - con - trem Be - lém. Tra - gam seus o - lhos

e que os ho - mens en - con - trem Be - lém. Tra - gam seus o - lhos

18

sem véus, re - co - nhe - çam, re - co - nhe - çam,

sem véus, re - co - nhe - çam, re - co - nhe - çam,

sem véus, re - co - nhe - çam, re - co - nhe - çam,

sem véus, re - co - nhe - çam, re - co - nhe - çam,

21

re - co - nhe-çam, tam-bém é na - tal. É na-tal, na - tal!

re - co - nhe-çam, tam-bém é na - tal, é na-tal. É na - tal, na - tal!

8 re - co - nhe-çam, tam-bém é na - tal. É na - tal, na - tal!

re - co - nhe-çam, tam-bém é na - tal. É na - tal, na - tal!

Glória de Natal- 3

Fonte: RODRIGUES (2016)