

Criando arranjos para piano solo: Entrevistas com seis pianistas brasileiros

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Performance

Tarcísio Paulo da Costa
UFRN
tarcisiocostapianotc@gmail.com

Resumo. Este trabalho apresenta um recorte de uma pesquisa em andamento sobre a elaboração de arranjos para piano solo, com o intuito de obter ideias para a realização de arranjos inéditos de três peças do compositor cearense Luizinho Duarte (1954-2022). Para investigar conceitos e procedimentos relacionados ao tema, entrevistamos seis pianistas brasileiros renomados por seus arranjos: André Mehmari, Hercules Gomes, Salomão Soares, Thiago Almeida, Gilson Peranzzetta e Uaná Barreto. A partir destas entrevistas semiestruturadas, parte de uma pesquisa descritiva como proposto por Gil (2002), com abordagem qualitativa, selecionamos temas e reflexões relevantes sobre o assunto, mostrando tanto muitas convergências assim como algumas divergências nos pensamentos desses pianistas e em seus processos criativos.

Palavras-chave. Arranjo. Piano solo. Pianistas brasileiros. Processo criativo. Entrevistas

Title. *Creating arrangements for solo piano: Interviews with six Brazilian pianists*

Abstract. This paper presents a section of an ongoing research on the development of arrangements for solo piano, in order to get ideas for the realization of unpublished arrangements of three pieces by the Ceará composer Luizinho Duarte (1954-2022). To investigate concepts and procedures related to the theme, we interviewed six Brazilian pianists renowned for their arrangements: André Mehmari, Hercules Gomes, Salomão Soares, Thiago Almeida, Gilson Peranzzetta and Uaná Barreto. From these semi-structured interviews, part of a descriptive research as proposed by Gil (2002), with a qualitative approach, we selected relevant themes and reflections on the subject, showing both many convergences as well as some divergences in the thoughts of these pianists and in their creative processes.

Keywords. Arrangement. Solo piano. Brazilian pianists. Creative process. Interviews.

Introdução e Metodologia

Este artigo é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento que tem como foco principal investigar as estratégias utilizadas por pianistas brasileiros na elaboração de arranjos para piano solo, para que, por meio destas observações, possamos realizar a elaboração de três arranjos originais para peças de Luizinho Duarte (1954-2022), compositor e multi-instrumentista nascido em Fortaleza (CE).

Este trabalho surge de um questionamento pessoal sobre como figuras importantes, como Egberto Gismonti, Hermeto Paschoal e Chick Corea, chegaram ao domínio das técnicas de elaboração de arranjos para piano solo, tornando-se grandes influências na realidade de pianistas brasileiros, sobretudo os que trabalham com música popular. Infelizmente, os procedimentos que envolvem a elaboração de arranjos para piano solo geralmente não se estabelecem de forma clara na formação do pianista, que, em sua grande parte, ficam detidos na prática da interpretação ou no “tocar de ouvido”.

Assim, torna-se necessário compreender melhor as possibilidades criativas dos arranjadores, a partir de uma relação mais consciente entre a atividade de criação de arranjo e suas implicações. Esta pesquisa buscou identificar conceitos, estratégias e procedimentos utilizados por pianistas que são renomados por seus arranjos para piano solo. Para tanto, foram feitas seis entrevistas semiestruturadas com pianistas de grande visibilidade na música instrumental brasileira, que têm seus trabalhos de piano solo publicados em inúmeros áudios e vídeos: André Mehmari, Hercules Gomes, Salomão Soares, Gilson Peranzetta, Thiago Almeida e Uaná Barreto.

O uso de entrevistas para a coleta de dados, especialmente entre pessoas que são consideradas experts no assunto em discussão, é embasado no pressuposto teórico que afirma ser esta uma forma eficiente e rápida de acessarmos uma realidade complexa e rica em detalhes e em informações atualizadas que não são óbvias para todos.

Entrevistas nos dão acesso às observações de outros. (...) Podemos aprender sobre lugares onde não estivemos e não pudemos ir. (...) Podemos aprender sobre o trabalho (...), como as pessoas moldam suas carreiras, sobre culturas e valores que adotam e sobre os desafios que enfrentam em suas vidas. Podemos aprender também, através de entrevistas, sobre as experiências interiores das pessoas. Podemos aprender o que as pessoas perceberam e como interpretaram suas percepções. Podemos aprender como os eventos afetaram seus pensamentos e sentimentos. Podemos aprender o significado de seus relacionamentos, de suas famílias, de seu trabalho e de seus eus. Podemos aprender sobre todas as experiências, da alegria à dor, que juntas constituem a condição humana. (WEISS, 1995, p. 13, tradução nossa)

A discussão sobre o tema em questão justifica-se pelo seu potencial em gerar um impacto direto na formação de pianistas e resultar em um aumento na quantidade de peças arranjadas para piano solo, favorecendo a literatura pianística nacional voltada à música popular, algo que tem sido observado por diferentes educadores musicais que escreveram a respeito da didática sobre arranjos (ALMADA, 2000; GUEST, 2009; ADOLFO, 2017; BASTOS, 2018). Para a realização deste trabalho, optou-se pela realização de uma pesquisa

descritiva com uma abordagem qualitativa, pois esta observa e descreve características de determinado nicho, neste caso pianistas brasileiros arranjadores, estabelecendo relações entre variáveis (GIL, 2002, p. 42), sendo as entrevistas posteriormente transcritas por razões de conveniência, de forma a podermos interpretá-las e documentá-las com maior clareza, incluí-las como anexos de trabalho acadêmico e disponibilizá-las para permitir que outros arranjadores aprendam com as experiências dos entrevistados e suas particularidades (GIBBS, 2009, p. 3).

Para o presente artigo, resolvemos focar nos aspectos conceituais sobre arranjos para piano solo, conforme descritos pelos entrevistados. Em especial, procuramos enfatizar o “o quê”, o “como” e o “porquê”: ou seja, as definições dos pianistas sobre o que caracteriza um arranjo, como eles realizam tal atividade e as razões e importância de fazê-la. Desta forma, em vez de focarmos nos aspectos mais técnicos – que serão utilizados para a elaboração dos arranjos de obras de Luizinho Duarte e futuramente explicitados na dissertação –, este artigo busca propiciar uma ideia mais geral sobre este tema, que possa ser útil para inspirar e guiar pianistas que aspirem se enveredar pelas artes do arranjo.

Entrevistas

As entrevistas com os pianistas tiveram início no dia 29 de novembro de 2021. Ao total, foram entrevistados 6 pianistas - André Mehmari, Hercules Gomes, Salomão Soares, Gilson Peranzetta, Thiago Almeida e Uaná Barreto -, nomes que estão diretamente ligados à prática do piano solo e, sobretudo, à execução de arranjos originais, seja de suas próprias composições ou de outros compositores. Todas foram feitas de forma síncrona, por meio do Google Meet; por vezes, optou-se por tirar dúvidas pontuais específicas utilizando o aplicativo WhatsApp.

É importante salientar que todos os entrevistados são nomes de destaque na música instrumental brasileira, com trabalhos relevantes ligados à elaboração de arranjos; por exemplo, Gilson Peranzetta conta com 51 álbuns gravados de música instrumental (BASTOS, 2018, p. 163). Paralelamente a isso, tem inúmeras gravações e arranjos para artistas como Ivan Lins, com quem firmou parceria durante décadas. André Mehmari certamente é um dos nomes de maior destaque nacional e internacional da atualidade, com 48 álbuns gravados (MEHMARI, 2022); seus arranjos incluem diferentes formações, desde piano solo até instrumentação para grandes orquestras. Hercules Gomes, natural de Vitória (ES), de formação acadêmica, fez bacharelado em música popular na Unicamp, onde também estudou música erudita. Tem 3 discos gravados e atualmente é um pianista de grande visibilidade, com um trabalho direto com a música instrumental, com shows e concertos em importantes festivais nacionais e

internacionais como “o XV CCPA Jazz Festival, em Assunção (Paraguai); o 25º Festival Internacional Jazz Plaza, em Havana (Cuba); e o Festival de Piano no Centro Cultural Kirchner, em Buenos Aires (Argentina)” (V ENCONTRO INTERNACIONAL DE PIANISTAS DE PIRACICABA, 2018).

Salomão Soares, paraibano, é pianista e tecladista com uma intensa agenda de trabalhos instrumentais de diferentes formações como piano solo, trio e em duo com a cantora Vanessa Moreno. Além de ministrar aulas em festivais tem seu próprio curso *online*, Piano Rítmico (SOARES, 2020). Thiago Almeida é compositor e multi-instrumentista, natural de Fortaleza (CE), e, entre seus trabalhos, destacamos o álbum para piano solo Permanências (2019), no qual aborda suas composições inspiradas na obra do poeta Manoel de Barros. Destacamos também seu trabalho no quarteto de música instrumental Marimbanda, que tem como fundador Luizinho Duarte, compositor que motivou a origem deste trabalho. Uaná Barreto, paraibano, bacharel em piano pela Universidade Federal da Paraíba, atua no cenário musical gravando e tocando com artistas nacionais e internacionais, assim como elaborando arranjos para diferentes formações musicais. Destacam-se entre seus trabalhos o grupo instrumental Alamiré e seus arranjos para piano solo publicados pelo Instituto Piano brasileiro.

Buscou-se com as entrevistas capturar como os pianistas entrevistados entendem o conceito arranjo, entre outros termos que o circundam. Visto que, como aponta Lima (2003, p. 14), Bastos (2018, p.25) e Aragão (2001, p. 10), há uma certa divergência sobre o que pode ser considerado arranjo, mesmo em dicionários específicos de música como Zahar (1985, p.22), que define arranjo como: “adaptação de composição para um instrumento ou grupo de instrumentos diferente do pretendido pelo compositor. Uma transcrição é um arranjo feito usualmente com maior cuidado.” Já o dicionário Oxford, de autoria de Michael Kennedy (1994, p.41), define arranjo como uma “adaptação de uma peça para um meio musical diferente daquele que se tinha originalmente”, causando certa confusão quando comparamos com o verbete descrito por Zahar (1985, p.22), este pontua que ocasionalmente uma transcrição seria uma “simplificação”, considerando-a como um sinônimo de arranjo. Nota-se a inconsistência referente ao termo arranjo, reafirmando assim a importância de se esclarecer os limites do que este significa. Nesse sentido, dentre os diversos pontos abordados sobre arranjo, buscou-se entender como os entrevistados observam os limites do que é o mesmo, a fim de que o diálogo possa ser analisado e embasar futuras discussões acerca do tema.

O conceito do que é um arranjo pode variar um pouco, de acordo com cada músico. Independentemente disso, André Mehmari (2022) comenta sobre a relação umbilical que existe entre a prática do improviso, um arranjo e uma composição. O improviso “pode ser o seu

próprio fim” ou “um veículo para eu chegar em uma ideia”, sendo que esta pode depois ser “sedimentada como uma composição ou como um arranjo.” Desta forma, “o improvisado é uma espécie de preliminar da criação tanto de uma composição como de um arranjo.”

Como mencionado anteriormente, existe também a diferença entre um arranjo fechado – com tudo minuciosamente definido e redigido em uma partitura – e um arranjo aberto, que pode permanecer apenas em forma de registro sonoro. Ambas formas têm seu valor e podem influenciar outros músicos que aspiram fazer seus próprios arranjos, mas o arranjo fechado permite que outros pianistas possam tocar algo que talvez não tivessem capacidade de conceber ou realizar sozinhos, permitindo-lhes inclusive aprender técnicas que então poderão usar em outras peças, tendo-as como referência para elaboração criativa original (KLEON, 2013, p.43). Já o arranjo aberto, como Salomão Soares (2022) afirma, tem justamente a vantagem de permitir que a peça seja interpretada de modo distinto a cada vez, deixando o pianista mais à vontade.

A prática do arranjo fechado é adotada por Hercules Gomes (2022), Uaná Barreto (2021) e Salomão Soares (2022), sendo que o primeiro inclusive disponibiliza as partituras de seu arranjo por meio de seu sítio eletrônico. Já Gilson Peranzetta (2022) diz que não tem interesse em passar seus arranjos para o papel, justamente para que eles não “sejam sedimentados na partitura”, pois ele aprecia a “mobilidade saudável” de seus arranjos existirem apenas de forma sonora. Ele pode até escrever um arranjo inicial de um tema, porém utiliza este arranjo escrito apenas como ferramenta para realizar outros arranjos sonoros que misturam elementos do improvisado. André Mehmari (2022) também demonstra relutância em transcrever seus arranjos, também por considerar “a escrita musical castradora”, sendo a “partitura absolutamente fechada e formalizada como uma algema.” Tais fortes metáforas demonstram bem o dilema do arranjador e de sua importância tanto para o público como para outros pianistas, que poderiam se beneficiar de transcrições exatas, mas que, ao mesmo tempo, podem ter suas criatividade tolhidas por tal método, se for utilizado unicamente e de forma acrítica.

Outra maneira de se entender a essência de um arranjo é estabelecendo os limites do que se pretende mudar. Pode-se observar um paralelo entre música e linguagem, ambos podendo gerar materiais de sentido generativo que podem ser também desconstruídos sem perder o seu sentido original, como motivo, frase, forma, sendo um consequência de um gradativo desenvolvimento do outro, acrescentando-se ou omitindo-se partes intervalares ou de caráter métrico-rítmico (JOURDAIN, 1998, p. 352; SCHOENBERG, 1990, p. 37).

Alguns pianistas, como Hercules Gomes (2022), preferem arranjos que não fujam demais da essência da composição original. Ele compara os arranjos que faz com as “transcrições” que o pianista russo Vladimir Horowitz fazia de trechos de ópera, “deixando a

música mais complexa, utilizando toda a textura do piano.” Gilson Peranzzetta (2022) afirma a importância de mostrar que o arranjo “não vai macular a linha melódica” da música original; ele também gosta de utilizar elementos retirados da melodia para a elaboração de suas introduções. Porém, ele se permite realizar mudanças harmônicas, por exemplo; uma anedota que conta é quando tocou seu arranjo de “Garota de Ipanema” para Tom Jobim, que bem-humoradamente disse a ele: “puxa, por que eu não conhecia isso, eu iria ganhar tanto dinheiro com essa harmonia.” Ao mesmo tempo, ele menciona que as mudanças harmônicas que gosta de realizar têm como objetivo principal enfatizar a beleza original da melodia.

Sobre esta discussão, André Mehmari diz que o aspecto mais importante de um arranjo é “capturar o espírito da música,” podendo, desta forma, “transmitir o afeto, a essência mais profunda” daquela obra. Ele também cita a importância dos arranjos serem “pinturas sonoras em torno da canção e da letra”, dessa forma reforçando musicalmente aquilo que a obra expressa verbalmente, quando o faz. Assim como Peranzzetta (2022), Thiago Almeida (2022) também enfatiza a importância de “não errar a melodia”, mas mantê-la firme na mente enquanto o pianista explora ao instrumento as possibilidades do arranjo. Ao mesmo tempo, ele parece se situar em um ponto oposto no espectro fidelidade versus originalidade, pois afirma gostar de fazer arranjos improvisados de inúmeras maneiras diferentes; a confiança dele em executar um arranjo não vem de tocá-lo sempre da mesma maneira, mas sim do prazer de continuamente “quebrar o brinquedo e refazer de novo,” experimentando a cada vez novas técnicas e ideias, para poder “modificar completamente a música, entregá-la como uma outra.”

Ao discutirmos o próprio conceito do que é um arranjo – assim como sua tênue fronteira com as práticas de improvisação e de composição –, já começamos a vislumbrar algumas estratégias destes pianistas sobre como eles realizam seus arranjos. Todos os pianistas entrevistados têm em comum a adoção de um método intuitivo de se fazer arranjos, utilizando elementos principalmente retirados da prática da improvisação. Salomão Soares (2022) comenta sobre a inter-relação entre improviso e arranjo, sendo que este geralmente origina-se daquele. Ele reforça a importância de primeiramente se “aprender muito bem a obra original,” o que vai permitir que o pianista obtenha suas ideias durante a prática do improviso. Porém, se as ideias surgem em um plano conceitual mas “você não tiver uma técnica tão aprimorada, você vai levar um tempo a mais até você conseguir tocar o que você está imaginando, [pois] muitas vezes a cabeça da gente pensa em coisas mirabolantes, mas falta dedo, falta técnica.” O descompasso entre as ideias e sua expressão ao instrumento também é citado por Mehmari (2022), que diz que, “se você chega a um momento em que a técnica não alcança a sua ideia,

esse é o problema então. A técnica tem que estar sempre caminhando junto com o processo criativo e evolutivo de cada artista.”

A diferença entre o arranjo no campo das ideias e o arranjo realizado ao piano também é comentada por Thiago Almeida (2022), que diz que “o que pinta na sua cabeça é sempre muito distante”, mas “quando você bota as mãos” no piano, “uma espécie de realidade se apresenta”, algo que é conectado com suas habilidades técnicas ao instrumento. Além das dificuldades de transformar as ideias na prática, o momento inicial da elaboração de um arranjo pode ser o momento de maior dificuldade para um arranjador. Uaná Barreto (2021) comenta que esta dificuldade – algo que ele chama de “pedra no sapato, uma incógnita” – tende a ser causada pela necessidade de se trazer inúmeros elementos para um único instrumento, especialmente considerando-se os elementos rítmicos típicos da música brasileira.

Para que a improvisação flua e permita que o pianista descubra novos elementos para seu arranjo, além de ser necessária uma boa técnica pianística, outro elemento mencionado por todos os entrevistados de forma enfática foi a necessidade de se ter uma grande bagagem musical. Uaná Barreto (2021) enfatiza a importância do estudo e do conhecimento de vários estilos e compositores, para que tenhamos um vasto repertório de ideias à disposição. “As estratégias vão surgindo ao longo do caminho,” ele diz, comentando também sobre seu desejo recorrente de realizar alterações rítmicas, um elemento marcante no seu método de fazer arranjos, além de utilizar rearrmonizações e eventuais adições de contrapontos.

De forma similar, Thiago Almeida (2022) cita a importância de se ter um “arsenal” de ideias de diversas origens que vão dar “alicerce” para seus arranjos. Ele comenta, por exemplo, sobre como ideias vindas de Mozart podem surgir do nosso “imaginário coletivo” e serem usadas para dar um efeito “divertido, saltitante” a um arranjo, ou como você pode “deixar embolar os graves” com o pedal direito para criar efeitos que sugerem uma trilha sonora de filme. Ele também diz que um arranjo pode parecer surgir da improvisação de forma intuitiva, de momentos em que “você alcança o transe, parece que suas mãos que estão tocando aquilo que você está ouvindo,” porém essa intuição só existe por ter sido alimentada pela bagagem de ideias que o pianista traz consigo.

Alguns pianistas gostam da prática de realizar transcrições de arranjos de outros, algo que pode servir de fonte de inspiração; outros, como André Mehmani e Salomão Soares, dizem não utilizar desta prática. Porém, independentemente do pianista ter o desejo de realizar transcrições de outros, Salomão Soares (2022) diz que “a audição é o processo mais valioso”, pois permite que ele(a) possa captar ideias de diferentes fontes. Hercules Gomes (2022) concorda que o aprendizado do processo de se fazer arranjos necessita “de copiar muito, de

muita bagagem, muita referência.” Isso, inclusive, é o essencial para se desenvolver um estilo próprio, algo que “não brota do nada”, segundo ele, mas sim da convergência de muitas influências. A necessidade de uma bagagem eclética também é reforçada por Mehmari, que menciona ser um “misturador incorrigível”, podendo unir “ideias absurdas” e influências de “Chopin, Chico Buarque, Beethoven, John Lennon” em um arranjo, fazendo “um caldeirão de fusões.”

Na prática, os métodos da maioria dos pianistas-arranjadores têm certa similaridade, ao iniciarem seu processo com o aprendizado fiel da melodia, anotada com suas cifras originais, e prosseguirem fazendo diversas improvisações, incorporando os melhores elementos que surgem deste processo aos seus arranjos. Hercules Gomes (2022) menciona como, após ter essas “ferramentas mais interiorizadas,” ele passa a tocar diversas vezes a peça, geralmente gravando seu estudo no celular, para poder registrar as ideias que surgem, gradualmente chegando ao resultado final do arranjo, que é então transcrito apenas ao final do processo.

Gilson Peranzetta (2022) afirma que, além da importância da bagagem musical, o arranjador também precisa perder o medo de utilizar tentativa-e-erro como método de obtenção de bons resultados: “um dia, um menino me perguntou: ‘Gilson, como eu faço para fazer improvisação? Porque eu já comprei vários livros’. Eu disse a ele: ‘vou te dar duas dicas, duas técnicas: deu certo, maravilha; não deu certo, tenta de novo.’ ” Dessa forma, podemos perceber a importância de desmistificar as práticas da improvisação e da realização de arranjos. Músicos iniciantes tendem a achar que tudo o que surge da cabeça de um pianista experiente já é o resultado final, sem perceberem que existem muitos esboços que foram descartados ao longo do caminho de cada um. Como André Mehmari (2022) diz, “o arranjo pode resultar em um caminho que não me agrada, que eu posso descartar e então pegar outro caminho. Isso faz parte também do processo criativo.” Similarmente, Hercules Gomes (2022) afirma que seus arranjos nascem e vão sendo transformados durante gravações, chegando a suas formas finais às vezes apenas depois de anos neste processo.

Quando discutimos o “como” se fazer arranjos, também podemos pensar em alguns aspectos estilísticos. Há pianistas que parecem ter maior prazer em explorar as características intrínsecas do seu instrumento; André Mehmari, por outro lado, diz que o fato de ser multi-instrumentista faz ele “pensar no piano orquestral, obtendo bastante inspiração que vem de outros lugares que não o teclado do piano.” Alguns arranjadores preferem focar na realização de rearmonizações, outros na criação de alterações rítmicas, outros em prover uma combinação de elementos improvisatórios. André Mehmari (2022) critica o uso de “clichês formalizados” como mera substituição de acordes, por exemplo; o segredo do arranjo, ele diz, “é não se filiar

a uma estética específica mas se diversificar o que você escuta e o que você estuda. É daí de onde vem o seu adubo musical, não vem só de uma linguagem musical, mas de vários lugares.”

Quando conversamos com os pianistas sobre o porquê da elaboração de arranjos, percebemos que as razões se dividem em fatores pessoais e na importância disso para a comunidade musical. Eles comentaram sobre o desejo pessoal e prazer intrínseco que existe em pegar uma canção de que gostam muito e transformá-la em algo que pode ser executado por apenas um pianista, mantendo sua essência enquanto também mostram outras possibilidades estilísticas. Hercules Gomes (2022) disse que, para ele, arranjos são “tão importantes quanto as composições que faço”. Estas podem até se confundir. Ele afirma, “quando eu faço um arranjo de uma música, eu sinto que me torno um pouco compositor, parceiro do compositor daquela música.” Ele comenta sobre a imensa “carência no Brasil de arranjos escritos para piano solo”, sentindo um prazer especial ao perceber que outros pianistas pegam seus arranjos disponibilizados em seu sítio eletrônico e fazem gravações deles, postando-as no YouTube. Ele considera que seus arranjos escritos contribuem justamente para que mais pessoas possam tocar este tipo de repertório “incrementado”, além de inspirar e instruir outros pianistas a realizarem seus arranjos também.

Essa importância de se “deixar um legado para os pianistas que estão chegando,” como Gilson Peranzetta (2022) disse, também é mencionada por outros. Apesar deles seguirem suas intuições e não terem tido muitos métodos formais que os ajudaram a aprender seu métier de arranjadores, Uaná Barreto (2021) comenta sobre a carência de “material escrito de arranjos para piano na esfera brasileira,” opinião corroborada por Thiago Almeida (2022), que comenta sobre a utilidade que tais métodos poderiam ter tido em suas trajetórias pianísticas.

Considerações finais

Nota-se uma crescente preocupação em registrar as obras musicais de grandes referências do piano brasileiro, como forma de preservação da memória musical. Entre essas iniciativas, podemos citar o Instituto Piano Brasileiro (2015), que divulga um número significativo de partituras e gravações online, assim como os sítios eletrônicos Chiquinha Gonzaga (1999) e Radamés Gnatalli (2010?), que consistem em um memorial online com partituras, indicações de gravações e registros históricos dos homenageados. Dessa forma, a elaboração de arranjos pode ser vista nesta mesma perspectiva, ressaltando-se o valor de realizarmos registros visuais e/ou sonoros que preservem e divulguem estes trabalhos, cuja importância não deve ser menor do que aquela que damos a composições autorais.

Por meio deste trabalho foi possível perceber que a ideia de arranjo é relacionada à prática de improvisação, algo que já foi comum entre compositores clássicos, mas que, hoje em dia, encontra-se sobretudo na música popular. A análise das entrevistas demonstrou muitos pontos convergentes entre os entrevistados, tanto sobre esta relação entre elementos improvisatórios, arranjos e composições, como também sobre estratégias para que um pianista possa se aprimorar neste caminho. Ao mesmo tempo, percebemos uma tensão inerente entre o aprendizado intuitivo e o aprendizado por meio de tentativa-e-erro, procedimento compartilhado pelos entrevistados; acreditamos que o aprendizado de outros pianistas possa se beneficiar mais com a disponibilidade de materiais escritos, como os arranjos fechados que alguns deles fazem, os quais podem servir de fonte de inspiração para outros arranjadores, além de expandir as possibilidades de repertório, inclusive para pianistas que não tenham o hábito de realizar arranjos.

Portanto, acreditamos ser possível estabelecermos um novo olhar sobre este assunto, capaz de provocar mudanças em práticas que antes eram mistificadas e restritas a um número limitado de pianistas. Desta forma, a continuação desta pesquisa visa justamente a uma catalogação de estratégias de arranjo e uma demonstração de seu uso em um repertório específico – no caso, em arranjos originais de três composições de Luizinho Duarte. Este trabalho pretende, ainda, contribuir para futuras pesquisas relacionadas a arranjos para piano solo, no meio acadêmico e profissional, esperando-se que isso possa refletir a importância das práticas criativas entre pianistas intérpretes e arranjadores de modo geral.

Referências

ADOLFO, Antonio. *Arranjo: um enfoque atual*. Irmãos Vitale, 2017.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000. Universidade de São Paulo, 1996.

ALMEIDA, Thiago. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. 1] 2 fev 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

ALMEIDA, Thiago. *Permanências*. Estúdio Monteverdi, Brasil. CD. Disponível em: https://tratore.com.br/um_artista.php?id=34841. Acesso em: 29 jun. 2022

ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Rio de Janeiro, 2001. 126 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

BARRETO, Uaná. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l.] 29 nov 2021. Formato [vídeo]. Não publicada.

BASTOS, Everson Ribeiro. *Elaboração de arranjo para piano solo a partir dos procedimentos composicionais de Gilson Peranzetta*. 168 p. Campinas, 2018. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2018.

GIBBS, Graham. *Análise de dados qualitativos*. [trad.]. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GIBBS, G. *Análise de dados qualitativos*. Porto Alegre: Bookman, 2009.

CHIQUINHA GONZAGA. [S.l.]. 1999. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/>. Acesso: em 29 jun. 2022.

GIL, A. C. *Como elaborar projeto de pesquisa*. 4ª Edição. São Paulo: Atlas; 2006. 26. 2002.

GOMES, Hercules. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l.] 7 fev 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PIANISTAS DE PIRACICABA, V, 2018, Piracicaba. Programa. 2018. [S.l.]. Disponível em: https://eipianopira.com/wp-content/uploads/2020/02/Programa_Completo_Paginas.pdf. Acesso em: 01 jul 2022. p. 24-25.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. [S.l.]. 2015. Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/>. Acesso: em 29 jun. 2022.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: Como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. p. 441.

KENNEDY, Michael. *Dicionário de música Oxford*. Arranjo. Editora: Publicações Dom Quixote, 1994. p. 41.

KLEON, Austin. *Roube como um artista: 10 dicas sobre criatividade*/Austin Kleon; tradução de Leonardo Villa-Forte. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. 200 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2003.

MEHMARI, André. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l] 28 fev 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

PERANZZETTA, Gilson. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l] 2 mar 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

RADAMÉS GNATALLI. [S.l]. [2010?]. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso: em 29 jun. 2022.

SOARES, Salomão. Entrevista a [Tarcísio Paulo da Costa]. [S. l] 7 fev 2022. Formato [vídeo]. Não publicada.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1990.

WEISS, R. S. (1995). *Learning from strangers: the art and method of qualitative interview studies*. New York, Free Press. (Tradução nossa).

ZAHAR, Dicionário de música. Arranjo. Zahar Editores e Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, 1985. p. 22.