



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Guilherme Andrade Carvalho dos Santos

Os processos composicionais de Nailor 'Proveta' Azevedo em Vovô Manuel:
análise e modelagem sistêmica para a criação de uma nova obra

São Paulo

2023

Guilherme Andrade Carvalho dos Santos

**Os processos composicionais de Nailor 'Proveta' Azevedo em Vovô Manuel:
análise e modelagem sistêmica para a criação de uma nova obra**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Graduação em Música da Faculdade de Música Souza Lima para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador(a): Prof.(a) Me. Daniel Ribeiro Campos

São Paulo

2023

Santos, Guilherme Andrade Carvalho dos.

Os Processos Compositivos de Nailor 'Proveta' Azevedo em Vovô Manuel: análise e modelagem sistêmica para criação de uma nova obra. / Guilherme Andrade Carvalho dos Santos. – 2023.

47 f. ilustr.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)
apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Composição e Arranjo.

Orientador: Prof. Me. Daniel Ribeiro Campos.

1. Processos Compositivos. 2. Música Instrumental. 3. Proveta, Nailor Azevedo. 4. Modelagem Sistêmica. I. Campos, Daniel Ribeiro (orientador). II. Título.

Bibliotecária responsável: Daniela da Silva Oliveira CRB 8/10189

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Às 14 horas do dia 15 do mês de dezembro de 2023, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Me. Rodrigo Calvo Morte e Prof. Me. Rodrigo Ursaia dos Santos para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Os processos composicionais de Nailor 'Proveta' Azevedo em Vovô Manuel: análise e modelagem sistêmica para a criação de uma nova obra", do aluno Guilherme Andrade Carvalho dos Santos.

Após a exposição oral, o candidato foi argüido pelos componentes da banca que reuniram-se reservadamente e decidiram pela (Aprovação ou Reprovação) da monografia.

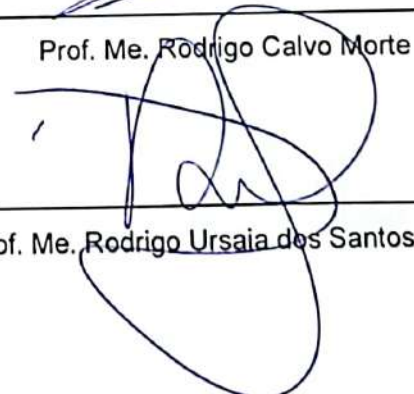
Nada mais havendo a tratar, eu, professor mestre Daniel Ribeiro Campos, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.



Prof. Me. Daniel Ribeiro Campos



Prof. Me. Rodrigo Calvo Morte



Prof. Me. Rodrigo Ursaia dos Santos

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, que desde a minha infância plantou essa paixão no meu coração pela música, oferecendo suporte e orientação ao longo de toda a vida.

Expresso minha gratidão aos meus pais, Gilmara e Marcos, por seu constante apoio, incentivo e sábios conselhos. À minha irmã, Beatriz, que sempre acreditou em mim e esteve disposta a ouvir minhas ideias.

Aos meus colegas de classe, que transformaram os momentos de aulas e trabalhos em experiências alegres e descontraídas. Aos professores da Faculdade Souza Lima, agradeço por todas as lições e conhecimentos compartilhados. Um agradecimento especial a Marcelo Coelho por apresentar a metodologia explorada neste trabalho, e a Daniel Pezim por sua orientação.

Não posso deixar de mencionar Nailor Proveta, cuja maneira única de tocar, improvisar, compor e arranjar tem sido uma fonte constante de inspiração. Cada um desses agradecimentos representa uma parte fundamental do meu percurso, contribuindo para o desenvolvimento e sucesso neste trabalho.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a música "Vovô Manuel", composta por Nailor "Proveta" Azevedo, utilizando a modelagem sistêmica, uma abordagem pré-composicional cujo propósito é formular um possível sistema composicional. Através desse método, busca-se idealizar e conceber uma nova obra que herde características da peça analisada. A análise tem como finalidade compreender as características formais, rítmicas, harmônicas, melódicas e instrumentais presentes na obra, com o intuito de assimilá-las e reproduzi-las em uma nova composição.

Palavras-chave: Processos composicionais. Nailor 'Proveta'. Música Instrumental. Modelagem sistêmica.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the music "Vovô Manuel," composed by Nailor "Proveta" Azevedo, using systemic modeling, a pre-compositional approach whose purpose is to formulate a possible compositional system. Through this method, the aim is to idealize and conceive a new piece that inherits characteristics from the analyzed composition. The analysis aims to understand the formal, rhythmic, harmonic, melodic, and instrumental features present in the work, with the intention of assimilating and reproducing them in a new composition.

Keywords: Compositional processes. Nailor 'Proveta'. Instrumental Music. Systemic modeling.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Identificação da Forma	24
Figura 2 - Parte "A"	27
Figura 3 - Parte "B"	28
Figura 4 - Parte "C"	28
Figura 5 - Parte "D"	29
Figura 6 - Composição "Vô Beto"	35

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Macroestrutura "Vovô Manuel"	25
Tabela 2 – Microestrutura: parte "A"	25
Tabela 3 – Microestrutura: parte "B"	27
Tabela 4 - Microestrutura: Parte "C"	28
Tabela 5 - Microestrutura: parte "D"	29
Tabela 6 - Planejamento composicional: macroestrutura	30
Tabela 7 - Planejamento composicional: microestrutura - parte "A"	31
Tabela 8 - Planejamento composicional: microestruturas: parte "B"	32
Tabela 9 - Planejamento composicional: microestrutura: parte "C"	33
Tabela 10 - Planejamento composicional: microestrutura: parte "D"	34

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	10
2.	BIOGRAFIA.....	11
2.1.	INFÂNCIA E AS PRIMEIRAS INFLUÊNCIAS MUSICAIS.....	11
2.2.	FORMAÇÃO MUSICAL	13
2.3.	MUDANÇA PARA SÃO PAULO E NOVAS EXPERIÊNCIAS	15
2.4.	LEGADO MUSICAL	17
2.5	A COMPOSIÇÃO E O PROCESSO COMPOSICIONAL	18
3.	ANÁLISE	20
4.	PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL E A COMPOSIÇÃO	30
5.	CONCLUSÃO	36

1. INTRODUÇÃO

Nailor “Proveta” Azevedo é uma figura de destaque na música instrumental brasileira, com uma carreira de mais de 30 anos. Além de integrante e fundador da Banda Mantiqueira, ele é compositor, arranjador e instrumentista, tendo participado de diversos projetos musicais de grande relevância.

A obra musical “Vovô Manuel”, de sua autoria, é uma expressão significativa de sua habilidade criativa e musical. Nessa composição, ele não apenas demonstra suas aptidões artísticas, mas também revela um profundo apreço por sua herança cultural, buscando integrar em sua obra o conhecimento e a sabedoria transmitidos pelos antepassados até os dias atuais (FALLEIROS, 2006).

Espera-se, com o presente trabalho, realizar uma análise da música “Vovô Manuel”. Através dessa abordagem, pretende-se compreender e parametrizar os elementos composicionais, formais, harmônicos, rítmicos, melódicos, instrumentais presentes na obra, com o intuito de assimilá-los e utilizá-los como referência para a criação de uma nova composição musical. A questão central que será respondida é: “De que maneira as características analisadas nesta obra podem ser aplicadas na criação de uma nova composição musical?”

2. BIOGRAFIA

Nailor “Proveta” Azevedo, desde o início de sua trajetória, destacou-se como um instrumentista excepcional. Suas habilidades notáveis como clarinetista o conduziram a uma posição de destaque na Orquestra de Sylvio Mazzucca, e posteriormente, a participar de turnês nacionais com a orquestra de Ray Conniff. Na qualidade de líder fundador da aclamada Banda Mantiqueira, ele realizou concertos com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), projetos estes, que resultaram na gravação de dois CDs de música popular brasileira.

Versátil como clarinetista, saxofonista e hábil arranjador, Nailor é amplamente reconhecido como um dos instrumentistas mais requisitados no cenário musical brasileiro, deixando sua marca em inúmeras gravações. Sua distinção como um dos principais representantes do saxofone no país transcende fronteiras, com suas produções musicais sendo reconhecidas internacionalmente, principalmente pela originalidade de sua abordagem como solista (FALLEIROS, 2006, p.1), resultando, sob sua liderança, o feito de uma indicação da Banda Mantiqueira ao *Grammy*¹ em 1998.

2.1. INFÂNCIA E AS PRIMEIRAS INFLUÊNCIAS MUSICAIS

Nailor Aparecido Azevedo nasceu no dia 25 de maio de 1961, em Leme, no interior de São Paulo, uma pequena cidade do interior que se destacava por sua cena musical proeminente, abrigando uma orquestra em seu teatro e uma banda com seu coreto na praça central (FALLEIROS, 2006). Filho de Geraldo Azevedo, recebeu suas primeiras lições de clarinete de seu pai e, aos sete anos de idade, já integrava a banda de música de sua cidade, a Corporação Musical “Maestro Ângelo Cosentino”, tocando saxofone alto. Segundo Manguiera (2012, p. 4):

Esta seria uma experiência marcante em sua vida e determinante para o desenvolvimento de sua concepção musical, pois ali o músico pôde ter o contato prático com um tipo de instrumentação e arranjo de fundamental importância para a configuração da música popular urbana do Brasil.

¹ Trata-se de uma cerimônia de premiação promovida pela "Academia de Gravação" (The Recording Academy) nos Estados Unidos. Anualmente, essa cerimônia concede o prestigioso prêmio Grammy aos profissionais da indústria musical, reconhecendo sua excelência no trabalho e suas realizações notáveis na arte da produção musical. Além disso, a iniciativa visa oferecer suporte à comunidade da indústria musical.

Leme era uma cidade onde a música ocupava um papel proeminente, como observa Falleiros (2006), Nailor Azevedo pertencia a uma família profundamente enraizada na tradição musical. Tanto seu pai quanto seu avô paterno, Manuel Joaquim, eram habilidosos acordeonistas. Aos finais de semana, Manuel dedilhava o acordeom quando não estava envolvido nas responsabilidades da fazenda. Contudo, a música para ele não era apenas um passatempo após árduas jornadas; era, na verdade, sua profissão. Abordava-a com dedicação e seriedade, sendo notável sua exigência quanto à execução dos choros. Nas palavras de Nailor, em uma entrevista com Falleiros (2006, p. 4), "ele [o avô] era um acordeonista muito exigente... e tocava choro, tocava baile pra ganhar uma grana, e durante o dia trabalhava na roça, morava em fazenda".

Conforme descreve Manuel Silveira Falleiros em sua dissertação, no Brasil, um fenômeno musical significativo ocorreu. Ao longo de um extenso período, a prática musical estava predominantemente confinada aos negros escravizados. Aqueles entre os cativos que exibiam habilidades notáveis na execução de instrumentos ou no canto eram mais valorizados no mercado de escravos, recebiam privilégios adicionais e eram tratados com um grau notável de respeito. Cientes do apreço por essa aptidão, aqueles que tinham a oportunidade se dedicavam intensamente para aprimorar suas habilidades musicais. O avô de Nailor, como destaca Falleiros (2006), era um descendente de escravos, inserido nesse contexto histórico peculiar.

A profunda conexão de Nailor com uma "tradição", como frequentemente destaca, está intrinsecamente vinculada à herança musical transmitida por seu pai, que, por sua vez, herdou as raízes musicais de seu avô, conforme enfatizado por Falleiros (2006). O avô não apenas compreendia os elementos técnicos da música, mas também reconhecia seu potencial transformador para melhorar as condições de vida. Desde os primeiros anos, Nailor internalizou a perspectiva de que a música não deveria ser meramente uma forma de entretenimento, mas sim uma via crucial para aprimorar a qualidade de vida. Essa consciência fundamental profundamente moldou sua abordagem à música.

O avô de Nailor, passou os segredos desse instrumento ao seu pai, introduzindo-o nos fundamentos da música. Seu pai, por sua vez, não apenas absorveu o conhecimento transmitido pelo avô, mas também buscou aprimorar suas habilidades através de aulas particulares. Essa sólida base musical foi então

transferida para Nailor, guiando-o desde a infância em uma disciplinada rotina de estudos. Essa rotina não se limitava apenas à prática do instrumento; abrangia tarefas como transcrição, arranjo e, mais tarde, improvisação (MANGUEIRA, 2012). Assim, para além do conhecimento técnico da música, seu pai tinha algo mais intangível para transmitir a Nailor: uma tradição (FALLEIROS, 2006, p. 19).

Aos poucos Nailor se viu completamente imerso em algo que unia a sua existência com a de seu pai e de seu avô. O contato com o seu pai foi muito significativo para Nailor emocional e musicalmente. Nailor comenta que "dos sete aos quatorze anos foi a grande. esse contato do lado do meu pai. [...] foi assim, fenomenal, eu achei demais (FALLEIROS, 2006, p 19).

Além disso, por intermédio de seu pai, Nailor foi exposto ao cenário dos bailes e das rodas de choro, já que seu pai administrava um grupo musical que se apresentava semanalmente, muitas vezes incluindo o próprio Nailor em suas performances, como afirma Mangueira (2012). Durante essa fase, o músico desenvolveu a percepção de que a improvisação é uma ferramenta valiosa para modificar a melodia, influenciando assim de maneira significativa o seu estilo musical. Essa experiência foi fundamental! na sua formação artística. (FALLEIROS, 2006, passim).

Ainda segundo Falleiros (2006), Nailor, aos poucos, afastou-se de sua cidade natal e de seus mentores musicais. Aos doze anos, iniciou sua jornada como músico em bandas de baile, expandindo seus horizontes ao conhecer outros artistas e ao viajar para diferentes lugares. Por volta de 1975, surgiu a oportunidade para se apresentar em Pirassununga e, posteriormente, em Valinhos, onde integrou o grupo reconhecido como "Banda do Brejo".

2.2. FORMAÇÃO MUSICAL

Como mencionado anteriormente, Nailor teve seus primeiros ensinamentos com seu pai e logo cedo tornou-se membro da Corporação Musical "Maestro Ângelo Cosentino" em Leme, dedicando-se ao saxofone alto e recebendo instruções em solfejo e teoria musical. Falleiros (op. cit., p. 20) enfatiza que:

Nailor destaca o fato de que o aprendizado da música sempre lhe foi uma coisa "viva", quer dizer, que ele aplicava imediatamente, nas apresentações, o que aprendia. Um dos meios de aprendizado comum na música popular é

o aprendizado oral, sem um veículo de notação. Nailor aprendia as músicas através de gravações, fazendo transcrições ou simplesmente aprendendo a reproduzi-las ao instrumento.

Em 1976, aos 15 anos de idade, Nailor ingressou no Conservatório Carlos Gomes, localizado em Campinas, direcionando seu foco para o estudo aprofundado do clarinete. Nesse período, dedicou-se não apenas a participar de recitais e competições, explorando o repertório clássico específico para seu instrumento, mas também continuou as apresentações em bailes, evidenciando sua notável versatilidade musical (ibid., p. 31).

O início da jornada de Nailor ao lado de músicos mais experientes ocorreu aos 16 anos, quando se integrou à notável Orquestra de Silvio Mazzuca (FALLEIROS, 2006). Essa renomada big band era reconhecida por suas performances destacadas em bailes e festas. A atuação de Nailor como saxofonista ao lado de músicos talentosos nesta formação, executando os intrincados arranjos e composições de Mazzucca, desempenhou um papel essencial em sua evolução musical (MANGUEIRA, 2012, p. 5).

Ao ingressar na orquestra de Mazzuca, Nailor ocupou inicialmente uma posição de menos destaque, como quarto saxofone tenor. Entretanto, em um período surpreendentemente breve, ele ascendeu na hierarquia da orquestra, conquistando a posição de primeiro saxofone alto e assumindo a liderança do naipe. Os ensinamentos adquiridos nesse ambiente desempenharam um papel fundamental em seu crescimento musical, proporcionando, como ele próprio destaca, um refinamento significativo às suas habilidades. Isso significa que aquilo que já fazia parte de sua prática musical, mas carecia de estrutura e conhecimento formal, finalmente encontrou uma base sólida por meio da interação com os músicos na orquestra de Mazzuca. É crucial ressaltar que a orquestra de Mazzuca, que se destacava como a mais bem-sucedida no cenário de bailes da época, reunia os músicos mais talentosos de São Paulo, atraindo também virtuosos de outras cidades, como foi o caso de Nailor (FALLEIROS, 2006, p. 33).

Em 1981, Nailor participou de um curso fundamental de instrumentação e recebendo noções iniciais de arranjo ministradas pelo maestro e pianista Nelson Ayres, que, segundo Manguiera (2012, p. 6), “era umas das principais referências em escrita para big band na cidade de São Paulo,...”. Em 1986, Proveta obteve suas primeiras instruções de contraponto com o professor Edmundo Vilani. Em 1989, deu

início à sua trajetória acadêmica ao ingressar no curso de Bacharelado em Saxofone na Faculdade de Música Mozarteum, concluindo sua formação em 1992 (MASSON, 2008, p. 7).

Além disso, Nailor também frequentou cursos de Orquestração, Harmonia Avançada e Instrumentação ministrados pelo professor Cláudio Leal, cuja contribuição foi fundamental para o refinamento de suas técnicas de arranjo (ibid. p. 8).

2.3. MUDANÇA PARA SÃO PAULO E NOVAS EXPERIÊNCIAS

O ingresso na orquestra de Mazzuca deu a Nailor a oportunidade de mudar-se para São Paulo. Nesse momento, ao interagir com músicos ativos na cena musical paulista, foi possível estabelecer conexões com artistas significativos, assim como aconteceu com Roberto Sion, que desempenhou um importante papel na organização de seus materiais de estudo (FALLEIROS, 2006, p. 34). No entanto, devido à transformação estética na música comercial da época, a orquestra de Mazzuca começa a perder sua relevância, conforme apontado por Falleiros: "não havia tanto espaço para o som da big band". Assim, aos 19 anos, em busca de novas oportunidades de sustento, Nailor muda-se para Mairiporã, dedicando-se ao trabalho em uma fábrica de instrumentos por seis meses. Posteriormente, ele se junta à Banda Sinfônica de São Bernardo do Campo e estabelece residência na região. Além de desempenhar o clarinete nessa formação, Nailor tem a oportunidade de criar alguns arranjos (ibid., p. 35).

Mais tarde, juntou-se à banda do 150 NIGHT CLUB, um clube de jazz situado no Maksoud Plaza Hotel, uma célebre casa noturna paulistana que frequentemente apresentava renomadas atrações internacionais (MASSON, op. cit., p. 6). De acordo com Manguiera (2012), este constitui mais um momento crucial na jornada de Nailor, pois, no Hotel Maksoud, aprofundou-se ainda mais no universo do jazz, especialmente em relação à improvisação. Nesse contexto, a estética predominante não era a das grandes orquestras, mas sim a dos pequenos grupos de *bebop* e *hard bop*, onde a liberdade para a improvisação se destacava. Durante esse mesmo período, Nailor intensificou seus estudos de improvisação.

Antes de consolidar-se como arranjador, Nailor já havia conquistado reconhecimento como instrumentista. Segundo Manguiera (ibid., p. 6):

Além do virtuosismo, o músico viria a desenvolver e consolidar um estilo próprio como improvisador, atingindo “um nível verdadeiramente profundo e original” (FALLEIROS, 2006, p. xi), especialmente no universo da música popular brasileira. Seu estilo se caracteriza notadamente pela combinação de procedimentos melódicos oriundos do choro e do jazz, em especial o *bebop*, utilizados em seu processo criativo através do conceito de improvisação como variação do tema, apreendido através de seu pai, porém já incorporando a concepção jazzística.

Em 1983, Nailor deparou-se com uma nova fase estética em sua jornada musical ao integrar a renomada Banda Savana, uma *big band* que surgiu na década de 1970 sob a liderança do maestro e arranjador José Roberto Branco, conhecido como maestro Branco. Durante sua passagem pela banda, Nailor teve a oportunidade de criar seu primeiro arranjo destinado à formação de *big band*. Na primeira versão da banda, Nailor colaborou com músicos como Cacá Malaquias no saxofone tenor, Carlos Alberto no saxofone barítono, Rony Stella e Valdir Ferreira nos trombones, Tenison, Walmir Gil e Branco nos trompetes, Bruno Elias na guitarra, Pedro Ivo no contrabaixo e Carlos Bala na bateria (MASSON, 2008, p. 6).

“Nessa época Nailor fazia parte de um grupo de jovens músicos que “compartilhavam o desejo de construir uma estética calcada no legado cultural que os cercava, que se afinasse com o mundo contemporâneo e com algumas vertentes do jazz da segunda metade do século XX” (2003 apud CARVALHO, MANGUEIRA, 2012, p. 6).

Após sua participação na banda Savana, Nailor integrou os grupos "Banda Aquarius" e "Sambop Brass", este último liderado por François de Lima, oferecendo suas contribuições por meio de performances e arranjos. Nesse ponto de sua trajetória, Nailor já acumulava um extenso repertório de conhecimento, desde seus primeiros estudos musicais na infância até suas experiências práticas e os cursos que frequentou. Esse acúmulo de aprendizado o inspirou, de acordo com Masson (2008, p. 8), a colocar em prática uma ideia que cultivava desde os tempos da Banda Savana. Essa concepção envolvia a formação de uma banda com "liberdade de expressão, onde ele pudesse aplicar a linguagem da música brasileira". Assim, em 1991, foi fundada a Banda Mantiqueira.

A Banda Mantiqueira se tornaria uma referência da produção contemporânea de música instrumental no Brasil, dando grande projeção ao trabalho de Nailor, principalmente a partir da indicação do primeiro CD do grupo, "Aldeia" (Pau Brasil, 1996), ao prêmio Grammy, na categoria de Melhor Performance em Jazz Latino, em 1998. Além deste, a banda gravou outros dois álbuns: "Bexiga" (Pau Brasil, 2000) e "Terra Amantiquira" (Maritaca, 2005)." (Mangueira, 2012, p. 8).

2.4. LEGADO MUSICAL

O legado musical de Nailor é vasto, exercendo influência sobre inúmeros músicos no cenário brasileiro. Sua obra musical é extensa, abrangendo não apenas os quatro discos gravados com a Banda Mantiqueira ("Aldeia" em 1996, "Bexiga" em 2000, "Terra Amantiquira" em 2005 e "Com Alma" em 2016) e as colaborações com a OSESP em três discos ("Orquestra Sinfônica Do Estado De São Paulo & Banda Mantiqueira" em 2003, "Orquestra Sinfônica Do Estado De São Paulo, Luciana Souza, Banda Mantiqueira" em 2005 e "Orquestra Sinfônica Do Estado De São Paulo, Mônica Salmaso, John Neschling, Banda Mantiqueira" em 2007). Ele também lançou os álbuns "Arranca Toco" em 2000, "Moderna Tradição" em 2004, "Tocando Para o Interior" em 2007, "Nonada" em 2008, "Brasileiro Saxofone" em 2009, "Brasileiro Saxofone - vol. 02" em 2014, "Maurício Carrilho com Toninho Carrasqueira e Nailor Proveta - vol. 07" em 2014, "Velha Amizade" em 2015, "Coreto no Leme" em 2015, "Velhos Companheiros de K-Ximbinho" em 2015, "Dorival" em 2017, "Japan Tour 2019" em 2020, "Espelho do Som" em 2022.

Dentre suas notáveis contribuições como instrumentista em gravações e arranjador, destacam-se suas parcerias com renomados artistas nacionais, tais como Simone, Raul Seixas, Cláudia, Célia, Peri Ribeiro, Agnaldo Rayol, Nelson Gonçalves, Anna Caran, Celso Viáfara, Genebra, Vânia Bastos, Jane Duboc, Guinga, Joyce, Martinho de Vila, Elza Soares e Mônica Salmaso. E, ao lado de artistas internacionais, incluem-se performances com Benny Carter, Roger Newman, Anita O'Day, Paul West, Joe Williams, Barry White, Natalie Cole, Paquito D'Rivera, bem como colaborações com a orquestra de Ray Conniff, com a qual participou de diversas apresentações em turnê pelo Brasil (FALLEIROS, 2006, p. 40).

Nailor desempenha também a significativa função de educador, compartilhando sua experiência em inúmeras palestras e oficinas abordando temas como improvisação, linguagem brasileira, saxofone, clarinete, arranjo, entre outros. Atualmente, ele atua como professor, arranjador e diretor artístico-pedagógico na Escola do Auditório.

2.5 A COMPOSIÇÃO E O PROCESSO COMPOSICIONAL

Desde uma idade precoce, Nailor já demonstrava aptidão para a composição, embora inicialmente de maneira intuitiva e despreziosa.

"Desde pequeno eu escrevo pra sopros. Começou lá em Leme, escrevia dobrados, valsas, pra banda de música. Engraçado, porque lá em Leme não tinha palavra a "composição", era vamos fazer uma música. Existia um grupo de amigos que tocava e você escrevia pra esse grupo." (Nailor Proveta em entrevista concedida. SAMPAIO, 2011, p. 25).

No entanto, suas experiências nos diversos grupos musicais em que participou ao longo de sua jornada o prepararam para desenvolver uma notável capacidade criativa. Profundamente conectado com sua tradição musical, ele faz questão de refletir essa herança em suas obras, como será abordado na análise da composição estudada "Vovó Manuel".

As preferências musicais de Nailor e seu gosto pela música têm raízes profundas em sua infância. Apesar de ter crescido em um ambiente modesto, ele teve a oportunidade de ser exposto a uma ampla variedade de músicas, abrangendo diferentes níveis de execução e sofisticação. Essa exposição foi grandemente influenciada pelo fato de seu pai também ser um músico. Geraldo Azevedo frequentemente ouvia artistas como Chiquinho do Acordeon, Caçulinha e outros. Além disso, um amigo saxofonista de seu pai costumava trazer uma variedade de discos para compartilhar, incluindo músicas de compositores renomados como Gershwin, Frank Rossolino, Mancini entre outros. Esse ambiente musical serviu como sua referência para o que considerava música de alta qualidade (SAMPAIO, 2011).

Apesar de ter experimentado diversos cenários musicais e ter se familiarizado com uma ampla variedade de estilos durante sua permanência em São Paulo, uma metrópole com um cenário musical extremamente diversificado, Nailor manteve uma firme conexão com o repertório musical que marcou sua infância: choro, jazz e música erudita. Esse gosto musical foi cultivado desde os primeiros anos de sua vida, graças à influência de seu pai (ibid., p. 27). Nailor afirma, em entrevista concedida a Sampaio (2011, loc. cit.):

"-A tropicália em casa-não chegou meu painão gostava e eu acho que na época eles tentaram fazer um movimento, (...) no caso dos novos baianos, quando eles chegaram, chegaram querendo inovar um monte de coisas e eu

acho que no meu caso não me acrescentou nada. Na realidade, com meu pai, eu tocava bossa nova, que me deixou uma escola maravilhosa, mas na época, na chácara em Leme, a gente nem classificava o gênero, meu pai falava: "hoje você vai aprender uma música", a gente tocava Tom Jobim, "wave", "samba C uma nota só"; Johnny Alf, "eu e a brisa"... Eu também ouvia muito Elizeth Cardoso, o saxofonista dela, Moacir Silva, esses caras passavam lá em casa, e criaram a gramática do que eu ia pensar a respeito de música".

A experiência vivida em São Paulo desempenhou um papel fundamental no aprofundamento de Nailor na linguagem do jazz. Isso se deveu ao seu contato com músicos atuantes no cenário jazzístico da cidade, sua participação em cursos de arranjo e harmonia, e a oportunidade de executar arranjos consagrados do repertório jazzístico em várias formações musicais na capital. Resumidamente, é evidente que as principais influências estéticas de Nailor estão enraizadas no jazz e na música brasileira, com ênfase especial no choro e na bossa nova (2011, loc. cit).

Entre os anos de 1987 e 1988, Nailor compôs a obra, objeto de estudo deste trabalho, Vovô Manuel. Na época, ele mantinha um duo com o pianista Leandro Braga, que, em determinada ocasião, entusiasmado com o duo, perguntou a Nailor se ele compunha e pediu que trouxesse uma composição para que eles pudessem tocar. Então, ele levou uma bossa nova composta em homenagem a sua mulher (namorada na época) Iara.

“... ah, eu tenho uma música. Foi uma bossa nova que eu fiz pra Iara. Pô... aí ele tocou com uma harmonia também bonita (...) e ficou muito bacana. Aí, falei: pô, que legal! Aí ele falou assim: pô... mas... cê não tem uma música mais, assim... mais afro?” (Nailor Proveta em entrevista concedida).

Este pedido feito por Leandro causou em Nailor uma reflexão. Na ocasião, ele afirmou: “pô, você falou uma palavra aí...” ao mesmo tempo em que pensava: “pô, com essa onda aí eu nunca escrevi alguma coisa assim”. Esta questão teve uma importância significativa porque o fez pensar sobre essa tal palavra (afro) e se lembrar de que ele mesmo pertencia a uma tradição diretamente ligada ao que essa palavra significava. Mais tarde em sua casa, enquanto idealizava a composição, veio em sua mente a memória de seu avô, um homem negro, neto de escravos, que, segundo ele: “era um cara das antigas, andava de carroça. Um cara ‘brabo’. Andava com cinto de couro (...) aqueles caras do mato, assim... E tocava sanfona também.” Em meio a estes pensamentos, ele começa a refletir sobre a sua relação com seu avô e sobre sua ancestralidade. Reflete sobre a África e a chegada do povo africano ao Brasil, o

que o inspira a compor suas melodias, a planejar cada seção da música e a considerar as sensações que deseja transmitir. Também recorda as músicas de Moacir Santos que costumava ouvir e que acabaram por servir de inspiração para esta homenagem ao seu avô. Inicialmente, a música não tinha o título de "Vovô Manuel", mas sim "Afro".

3. ANÁLISE

A metodologia utilizada para analisar esta obra será a modelagem sistêmica. Conforme definida por Pitombeira (2017, p. 2), ela atua como uma etapa preliminar à composição e tem como propósito a criação de um sistema composicional hipotético (que, por se tratar de uma proposição analítica, não busca obrigatoriamente apontar as reais intenções do compositor durante no processo da criação) ou um modelo sistêmico que descreva o funcionamento estrutural de uma obra musical específica. Em resumo, esta metodologia visa empregar um modelo que esclareça minuciosamente a operação de tal obra e explique as relações entre os componentes que a constituem.

Esta é uma metodologia de análise composicional, que se inspira em uma técnica homônima originária do campo da engenharia. Como descrito por Moraes e Pitombeira (2013, p. 9):

“Na engenharia, a modelagem inclui basicamente o modelo físico, que é criado em uma escala geométrica reduzida, mas conservando as mesmas características essenciais do sistema real (protótipo), bem como o modelo matemático, que propõe uma estrutura formal capaz de reproduzir o sistema real, em termos de seus dados de entrada e saída”.

No texto mencionado anteriormente, destacam-se dois conceitos essenciais para a elaboração da modelagem sistêmica: o conceito de "Modelo" e o conceito de "Sistema". Segundo Mororó (2008 apud MORAES; PITOMBEIRA, 2013, p. 9) um modelo “é definido como a representação simplificada de um sistema real com o objetivo de estudo deste sistema”. E, por sua vez, segundo a definição de Klir (1991 apud PITOMBEIRA, 2015, p. 104) que parte de uma definição de senso comum, sistema é “um conjunto ou arranjo de coisas relacionadas ou conectadas de tal maneira a formar uma unidade ou todo orgânico”.

Ludwig von Bertalanffy, um biólogo austríaco, (2008 apud PITOMBEIRA, 2015, p. 104) também conceitua sistema como um "complexo de elementos em

interação". Em sua obra "Teoria Geral dos Sistemas", ele propõe que, devido ao surgimento de problemas e concepções em diversos campos da ciência e ao "paralelismo dos princípios gerais em diferentes campos ocorrerem independentemente uns dos outros" (BERTALANFFY, 1968, p. 52-54), é legítimo requerer uma teoria que se aplique aos sistemas de forma geral.

“Assim, existem modelos, princípios e leis que se aplicam a sistemas generalizados ou suas subclasses, qualquer que seja seu tipo particular, a natureza dos elementos que os compõem e as relações ou "forças" que atuam entre eles. Parece legítimo exigir-se uma teoria não dos sistemas de um tipo mais ou menos especial, mas de princípios universais aplicáveis aos sistemas em geral. Deste modo, postulamos uma nova disciplina chamada Teoria Geral dos Sistemas. Seu conteúdo é a formulação derivação dos princípios válidos para os "sistemas" em geral.” (Ibid., p. 55).

Neste contexto, entre os vários sistemas delineados por Bertalanffy, o que se revela pertinente para este trabalho são os "Sistemas simbólicos", abrangendo linguagem, lógica, matemática, ciências, arte, moral, entre outros (ibid., p. 51-52). A música, enquanto expressão artística, se enquadra nessa tipologia, pois sua organização se baseia em algoritmos de símbolos, que podem ser considerados como as "regras do jogo". Ao analisar a obra em questão ("Vovô Manuel"), será proposta a elaboração de um Sistema Composicional que descreva de forma abrangente o funcionamento e a inter-relação entre os diversos parâmetros musicais presentes (LIMA; PITOMBEIRA, 2015, p. 116).

Com base nas informações apresentadas nos parágrafos anteriores, adotaremos a definição de sistema composicional proposta por Pitombeira, a qual, por sua vez, fundamenta-se na concepção de Lima (2011, p. 62), conforme exposto em seu artigo "Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistêmica no âmbito da composição musical". Nessa perspectiva, um sistema composicional é caracterizado como um conjunto de diretrizes que coordenam a utilização e interconexão de parâmetros e materiais musicais, visando à produção de obras musicais (LIMA; PITOMBEIRA, op. cit., p. 105).

Essa abordagem específica é evidenciada na tipologia proposta por Pitombeira, inspirada em Bertalanffy, para sistemas composicionais, notadamente no caso do sistema composicional aberto, que apresenta entrada e saída. Nesse contexto, o sistema opera sobre intertextos (modelos estruturais), modificando-os por meio de operações nos parâmetros (PITOMBEIRA, 2015, p. 106).

À luz do modelo demonstrado no artigo “Proposição de uma abordagem composicional a partir da Modelagem Sistêmica à Música Instrumental” (COELHO; BRAMBILLA, 2014), busca-se identificar parâmetros similares, a saber: 1. Gênero; 2. Forma; 3. Densidade Instrumental; 4. Ritmo; 5. Harmonia; 6. Melodia. Esses elementos são analisados no âmbito da macroestrutura (que é como será enxergada a música num todo) e, quando pertinentes, nas microestruturas (que dizem respeito às partes nas quais a composição é dividida).

A fim de aprimorar a compreensão, esclareceremos de maneira abrangente os conceitos que serão analisados. Iniciaremos com o conceito de Gênero que, conforme demonstrado por Coelho e Brambilla (2014, p. 13), esse parâmetro nos orienta sobre o estilo musical ao qual a obra modelada pertence: “Gênero: apesar de não estar indicado na partitura, observa-se auditivamente elementos da música brasileira (samba, bossa nova) na condução rítmica.”

No contexto da Forma, conforme delineado por Arnold Schoenberg em sua obra "Fundamentos da Composição Musical", o termo adquire múltiplas nuances. Nesta análise específica, optamos por explorar sua conotação organizacional, assim como é feito, também, no artigo de Coelho e Brambilla (2014), concentrando-nos na estrutura das seções e em sua dinâmica operacional. Conforme destacado por Almada (2000, p. 102), tais seções representam os componentes fundamentais de uma composição ou arranjo, englobando introduções, codas, interlúdios, pontes, transições, episódios e conexões em geral.

Por fim, em relação aos conceitos de densidade instrumental, ritmo, harmonia e melodia, foi adotada a seguinte abordagem: para a densidade instrumental, será destacada a quantidade de instrumentos e as camadas ou planos por eles criados; na análise do ritmo, examinaremos a quantidade de compassos por seção e sua fórmula de compasso; ao abordar a harmonia, observamos se é tonal ou modal, além da relação entre os acordes presentes; e, por fim, para a melodia, exploraremos o uso de motivos, que são, numa melodia, a menor unidade formal existente (ALMADA, 2000, p. 239) e seu desenvolvimento, analisando possíveis utilizações de escalas e afins.

A análise detalhada da música em questão não pôde ser conduzida apenas com base na partitura. Nesse sentido, foi necessário recorrer não apenas à partitura, mas também à audição da música Vovô Manuel para uma compreensão mais aprofundada do que estava sendo executado pelos músicos. Na gravação utilizada,

exibida pelo canal Instrumental Sesc Brasil no YouTube, Nailor emprega a formação de quarteto, atuando como clarinetista, enquanto Carlos Roberto assume o piano, Paulo Paulelli o contrabaixo acústico, e Celso de Almeida a bateria.

Conforme delineado por Nailor, a composição "Vovô Manuel" foi concebida inicialmente para ter uma introdução, uma seção 'A' e uma seção 'B'. No entanto, para efeitos de análise formal da música em questão, o que ele define como introdução será subdividido em duas partes, designadas como 'A' e 'B'. O que originalmente era identificado como parte 'A' e 'B' será agora rotulado como 'C' e 'D', respectivamente. A modelagem será realizada dentro desta delimitação, conforme exemplificado na imagem subsequente:

Figura 1 - Identificação da Forma

Vovô Manuel

Versão para quarteto

Reescrito por Guilherme A. Carvalho

Nailor Proveta

The musical score is written for a quartet and consists of two staves: a bass staff (bottom) and a treble staff (top). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, with section markers A, B, C, and D indicating specific parts of the piece.

Section A: Measures 1-14. Chords include Eb/D_b, Dm11, E7(b5, #9), Gm11, F#7(b5, #9), F7(b5, b9), Gm11, Gm7/F, E7(b5, #9), Ebmaj7, Dm9, and Gm7.

Section B: Measures 15-18. Chords include Ab7(add13)/Eb, D7, G7(add13), G7(b9), C7(add9), Gm11, C7, Cm6, and Gm11.

Section C: Measures 19-27. Chords include A₉⁶, Dm7(add11), A₉⁶, Dm7(add11), A₉⁶, Dm6, C#7, F#m7, B7(#11), Bm7/E, G7(add13), Fmaj7, Bø7/E, A₉⁶, Dm7(add11), G#ø7, and C#7(#9).

Section D: Measures 28-41. Chords include F#m7(add9), B7(#11), E7sus4, Bm7, E7sus4, Amaj7, G#ø7, C#7(#9), Amaj7, and Dm7(add11).

Section markers A, B, C, and D are enclosed in red boxes. Measure numbers 1, 6, 11, 15, 19, 24, 28, 33, 37, and 41 are indicated at the start of their respective lines.

Dessa forma, com os parâmetros esclarecidos, a macroestrutura da obra "Vovô Manuel" pode ser delineada da seguinte maneira:

Tabela 1 - Macroestrutura "Vovô Manuel"

Macroestrutura - Vovô Manuel (versão quarteto)	
Parâmetros	Modelagem
Gênero	Afoxé, predominantemente (como indicado na partitura).
Forma	Uma grande introdução dividida em duas partes: 'A' e 'B'. E o tema apresentado nas seções - 'C' e 'D'
Densidade instrumental	Clarinete, piano, baixo acústico e bateria.
Harmonia	Acordes do campo harmônico: Sol menor na Introdução ('A'). E Lá maior nas seções 'B', 'C' e 'D'.
Melodia	Desenvolvimento motivico, com predominância da escala pentatônica.

Prosseguindo com a análise, examinaremos o que se desenvolve em cada microestrutura. Para a parte 'A', adotaremos a divisão em duas partes. A primeira se dá do c. 1 ao 12 (contando casa 1 e 2) e a segunda do c. 13 ao c. 18.

Tabela 2 – Microestrutura: parte "A"

Microestruturas (subseções) - Parte 'A'	
Parâmetros	Modelagem
Densidade Instrumental	Clarinete, piano, baixo e bateria. Na 1ª parte, o piano inicia a melodia solo até a casa 1. Na repetição, o clarinete assume a melodia e baixo e bateria se juntam ao piano para o acompanhamento. Na 2ª parte, se mantém a textura da 1ª parte.
Ritmo	Na 1ª parte, são apresentados 9 compassos (levando em conta que, na repetição, os compassos da "casa 2" substituem os da "casa 1"): um compasso em 2/4 seguido por outro em 4/4, essa sequência se repete e,


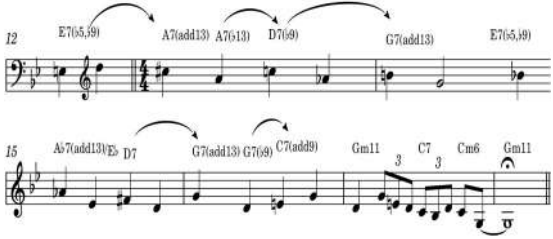
	<p>posteriormente, são acrescentados mais cinco compassos em 2/4. Na 2ª parte, são apresentados seis compassos em 4/4. Livre, tempo rubato.</p>
<p>Harmonia</p>	<p>Na 1ª parte, apesar da inclusão de acordes provenientes do campo harmônico menor de Sol, ao ouvir a música, é perceptível que a textura harmônica assume uma natureza modal, ou seja, tem-se um caráter “misto”. Isso se deve, em grande parte, pela não resolução do tritono (CHEDIAK, 1986, p. 121, como visto na cadência Vm - Im, pertinente ao modo eólio. O baixo faz um caminho em graus conjuntos, ou seja, “movimento intervalar de 2ª, maior ou menor, ascendente ou descendente” (ALMADA, 2012, p. 90): Db-D-E, G-F#-F, G-F-E-Eb-D, resolvendo no acorde de sol menor.</p>  <p>Na 2ª parte, há uma sequência de "dominantes estendidos" (GUEST, 2006, p. 99) que posteriormente retorna ao centro em Sol menor.</p> 
<p>Melodia</p>	<p>Na 1ª parte, se tem majoritariamente notas pertencentes à escala pentatônica (ALVES, 1998, p. 64) de Gm, a saber: Sol - Sib - Do - Re - Fa contendo notas de passagem e notas que atendem a necessidade harmônica do momento. Sob um motivo rítmico de tercinas, predominantemente. Na 2ª parte, há uma sequência de 3ªs maiores descendentes em semínimas, retornando, depois, à ideia principal da pentatônica em tercinas.</p>

Figura 2 - Parte "A"

1

A Eb/D \flat Dm11 E7(\flat 5, \sharp 9) Gm11 F \sharp 7(\flat 5, \sharp 9) F7(\flat 5, \flat 9)

6

Gm11 Gm7/F E7(\flat 5, \sharp 9) Ebmaj7 Dm9 1, Gm7

11

2, Gm11 E7(\flat 5, \flat 9) **2ª Parte** A7(add13) A7(\flat 13) D7(\flat 9) G7(add13) E7(\flat 5, \flat 9)

15

Ab7(add13)/Eb D7 G7(add13) G7(\flat 9) C7(add9) Gm11 C7 Cm6 Gm11

A parte 'B', a mais breve das quatro seções analisadas, desempenha o papel de uma "ponte". Ela conecta e, ao mesmo tempo, conduz a transição da parte 'A' para a parte 'C', marcando o início do tema principal da música.

Tabela 3 – Microestrutura: parte "B"

Microestruturas (subseções) - Parte 'B'	
Parâmetros	Modelagem
Densidade Instrumental	Piano, baixo e bateria. (Sendo que o baixo inicia solo até a entrada dos demais).
Ritmo	Um compasso "aberto", com apenas o baixo executando a levada. Seguido pela seção rítmica completa em 4 compassos em 4/4 (também "aberto"). O afoxé, conforme indicado na partitura, já está com o andamento definido.
Harmonia	Dois acordes na tonalidade de Lá maior: I6/9 - IVm7/4 (sendo este último, um empréstimo do modo menor).

Figura 3 - Parte "B"

Na parte 'C', é iniciado o tema principal da música. Nesse trecho, a seção rítmica (piano, baixo e bateria) já acompanha o solista (clarinete) dentro do gênero estabelecido.

Tabela 4 - Microestrutura: Parte "C"


Microestruturas (subseções) - Parte 'C'	
Parâmetros	Modelagem
Densidade Instrumental	Clarinete, piano, baixo e bateria. Em duas camadas: Clarinete na melodia e os demais no acompanhamento rítmico-harmônico.
Ritmo	São indicados 9 compassos (contendo casa 1 e casa 2) em 4/4. Afoxé. Com andamento definido.
Harmonia	Acordes do Campo harmônico maior de Lá, com empréstimos modais, a saber: IVm, II7 e o bIVmaj7, utilizando, também, dominantes secundários.
Melodia	A melodia se configura principalmente em torno deste motivo rítmico:  . Principalmente empregando as notas da escala pentatônica de Lá maior (Lá - Si - Dó# - Mi - Fa#), porém também incorporando notas dos acordes pertinentes.

Figura 4 - Parte "C"

Na parte 'D', continua-se o desenvolvimento do aspecto melódico introduzido na parte anterior. Embora o motivo base seja substituído, a ideia de utilização da escala pentatônica permanece. A forma essencial do acompanhamento proposto pela seção rítmica também é mantida.

Tabela 5 - Microestrutura: parte "D"


Microestruturas (subseções) - Parte 'D'	
Parâmetros	Modelagem
Densidade Instrumental	Clarinete, piano, baixo e bateria. Em duas camadas: Clarinete na melodia e os demais no acompanhamento rítmico-harmônico.
Ritmo	São indicados 9 compassos (contendo casa 1 e casa 2) em 4/4. Afoxé. Com andamento definido.
Harmonia	Acordes do Campo harmônico maior de Lá, com empréstimos modais, a saber: II7 e o IVm, utilizando, também, dominantes secundários.
Melodia	Predominância da escala pentatônica maior de Lá. Iniciando com seu relativo menor (Fá sustenido), empregando este motivo rítmico como base:  , mas variando-o em alguns momentos.

Figura 5 - Parte "D"

33 **D** F#m7(add9) B7(#11)



37 E7sus4 Bm7 E7sus4 **1.** Amaj7 G#7 C#7(#9)

41 **2.** Amaj7 Dm7(add11)

4. PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL E A COMPOSIÇÃO

Após examinar minuciosamente a música "Vovô Manuel", abordando tanto os elementos musicais quanto os parâmetros destacados para orientar a modelagem, avançou-se para a fase de planejamento composicional da obra original. O objetivo, mesmo considerando a proximidade entre a obra original e a modelada, é alcançar um resultado sonoro diferente.

Através da modelagem sistêmica, foi possível obter dados que permitiram supor um hipotético planejamento por parte do autor da obra modelada. Nesta fase, foram escolhidos quais parâmetros seriam mantidos idênticos, quais seriam muito próximos do original e quais seriam diferentes a fim de proporcionar originalidade à composição, mas também manter a proximidade com a obra modelada.

Tabela 6 - Planejamento composicional: macroestrutura

Planejamento composicional – Macroestrutura		
Parâmetros	Resumo da modelagem de “Vovô Manuel”	Planejamento
Gênero	Afoxé, predominantemente (como indicado na partitura).	Samba
Forma	Uma grande introdução dividida em duas partes: ‘A’ e ‘B’. E o tema apresentado nas seções - ‘C’ e ‘D’	Idêntico
Densidade Instrumental	Clarinete, piano, baixo acústico e bateria.	Sax alto, piano, baixo elétrico e bateria.
Ritmo	Acompanhamento dentro do gênero estabelecido.	Idêntico
Harmonia	Acordes do campo harmônico: a) Sol menor na Introdução (‘A’); b) Lá maior nas seções ‘B’ ‘C’ e ‘D’.	Próximo da obra original: a) Lá menor na Introdução (‘A’); b) Ré maior nas seções ‘B’, ‘C’ e ‘D’
Melodia	Desenvolvimento motivico, com predominância da escala pentatônica.	Idêntico

Tabela 7 - Planejamento composicional: microestrutura - parte "A"

Microestruturas (subseções) - Parte 'A'		
Parâmetros	Modelagem	Planejamento
Densidade Instrumental	<p>a) Na 1ª parte, o piano inicia a melodia solo até a casa 1.</p> <p>b) Na repetição, o clarinete assume a melodia e baixo e bateria se juntam ao piano para o acompanhamento.</p> <p>c) Na 2ª parte, se mantém a textura da 1ª parte.</p>	<p>a) Idêntico.</p> <p>b) Idêntico.</p> <p>c) Idêntico.</p>
Ritmo	<p>a) 9 compassos: um compasso em 2/4 seguido por outro em 4/4, essa sequência se repete e, posteriormente, são acrescentados mais cinco compassos em 2/4.</p> <p>b) Na 2ª parte, são apresentados seis compassos em 4/4.</p> <p>c) Livre, tempo rubato.</p>	<p>a) Idêntico.</p> <p>b) Idêntico.</p> <p>c) Idêntico.</p>
Harmonia	<p>1ª parte:</p> <p>a) Caráter tonal, com uma cadência modal (Vm – Im) ;</p> <p>b) Caminho baixo em graus conjuntos, resolvendo em sol menor por movimento de quinta.</p> <p>2ª parte:</p> <p>a) Sequência de “dominantes estendidos”;</p> <p>b) Retorno ao centro tonal.</p>	<p>1ª parte:</p> <p>a) Idêntico.</p> <p>b) Próximo do original: Caminho baixo em graus conjuntos, resolvendo em lá menor por movimento de quinta.</p> <p>2ª parte:</p> <p>a) Próximo do original: sequência de “dominantes estendidos” com desdobramento em II – V (GUEST, 2006).</p> <p>b) Próximo do original.</p>
Melodia	<p>1ª parte:</p> <p>a) Notas pertencentes à escala pentatônica</p>	<p>1ª parte:</p> <p>a) Próximo do original: notas pertencentes à escala</p>

	<p>menor de Sol, contendo notas de passagem e notas que atendem a necessidade harmônica do momento. Sob um motivo rítmico de tercinas, predominantemente.</p> <p>2ª parte:</p> <p>a) Sequência motívica de 3ªs maiores descendentes, em semínimas;</p> <p>b) Retorno a ideia principal da pentatônica em tercinas.</p>	<p>pentatônica menor de Lá, contendo notas de passagem e notas que atendem a necessidade harmônica do momento. Sob um motivo rítmico de semicolcheias, predominantemente.</p> <p>2ª parte:</p> <p>a) Próximo do original: sequência motívica de 5ªs justas ascendentes, e descendentes em semínimas.</p> <p>b) Próximo do original: retorno a ideia principal da pentatônica em semicolcheias.</p>
--	--	--

Tabela 8 - Planejamento composicional: microestruturas: parte "B"

Microestruturas (subseções) - Parte 'B'		
Parâmetros	Modelagem	Planejamento
Densidade Instrumental	a) Piano, baixo e bateria. (Sendo que o baixo inicia solo até a entrada dos demais).	a) Próximo do original, com a bateria iniciando antes dos demais.
Ritmo	<p>a) Um compasso "aberto", com apenas o baixo executando a levada do afoxé.</p> <p>b) Seguido pela seção rítmica completa em 4 compassos em 4/4 (também "aberto").</p> <p>c) O afoxé, conforme indicado na partitura, já está com o andamento definido.</p>	<p>a) Próximo do original: bateria executando a levada de samba.</p> <p>b) Idêntico.</p> <p>c) Samba.</p>
Harmonia	a) Dois acordes na tonalidade de Lá	a) Diferente do original: sequência de Dmaj7 –

	maior: A 6/9 - D m7/4 (sendo este último, um empréstimo do modo menor).	Fmaj7 – Dadd9/F# – Bb6(9) – A7(b9,#5).
--	---	--

Tabela 9 - Planejamento composicional: microestrutura: parte "C"




Microestruturas (subseções) - Parte 'C'		
Parâmetros	Modelagem	Planejamento
Densidade Instrumental	a) Em duas camadas: Clarinete na melodia e os demais no acompanhamento rítmico-harmônico.	a) Idêntico.
Ritmo	a) 9 compassos (contendo casa 1 e casa 2) em 4/4. b) Afoxé. Com andamento definido.	a) Próximo do original: 10 compassos (contendo casa 1 e casa 2) em 4/4. b) Samba. Com andamento definido.
Harmonia	a) Acordes do Campo harmônico maior de Lá, com empréstimos modais e seus dominantes secundários.	a) Próximo do original: acordes do Campo harmônico maior de Ré, com II – V ou dominantes secundários, com um único empréstimo modal no 4º compasso da seção: C7.
Melodia	a) Melodia em torno deste motivo rítmico:  b) Emprego de notas da escala pentatônica de Lá maior (Lá - Si - Dó# - Mi - Fa#), porém também incorporando notas dos acordes pertinentes.	a) Diferente do original: melodia em torno deste motivo rítmico  b) Próximo do original: Emprego de notas da escala pentatônica de Ré maior (Ré - Mi - Fá# - La - Si), porém também incorporando notas dos acordes pertinentes.

Tabela 10 - Planejamento composicional: microestrutura: parte "D"

Microestruturas (subseções) - Parte 'D'		
Parâmetros	Modelagem	Planejamento
Densidade Instrumental	a) Em duas camadas: Clarinete na melodia e os demais no acompanhamento rítmico-harmônico.	a) Idêntico.
Ritmo	a) São indicados 9 compassos (contendo casa 1 e casa 2) em 4/4. b) Afoxé. Com andamento definido.	a) Idêntico. b) Samba. Com andamento definido.
Harmonia	a) Acordes do campo harmônico maior de Lá, com empréstimos modais, a saber: II7 e o IVm, utilizando, também, dominantes secundários.	a) Diferente do original: acordes do campo harmônico maior de Ré, utilizando II – V secundários e empréstimo modal, no caso do compasso sexto: #IVm7(b5) – IVm6. Utilizando um caminho em graus conjuntos no baixo.
Melodia	a) Predominância da escala pentatônica maior de Lá. b) Motivo rítmico como base:  variado-o em alguns momentos.	a) Próximo do original: predominância da escala pentatônica de Ré maior, porém também incorporando notas dos acordes pertinentes. b) Diferente do original: motivo rítmico base  se utilizando de variações.

Finalizada a etapa de planejamento composicional, a obra original "Vô Beto" pôde ser concebida, guiada por cada parâmetro visto nas tabelas anteriores. Embora uma análise minuciosa revele semelhanças entre a obra modelada "Vovô Manuel" e a resultante "Vô Beto", a composição final destaca-se por uma sonoridade distinta em relação à obra modelada.

Figura 6 - Composição "Vô Beto"

Vô Beto

Guilherme A. Carvalho

A

Rubato

Am7 G7sus4(13) D7(9)/F# Bø7/E Fmaj7 F#7(#9,b5) G7sus4(13) D7(9)/F#

6 Fmaj7 Em7 Dm7 Em7 1. Am7

9 2. Am7 Bø7 E7(#9) Em7 Eb7(#9,b5)

12 Am7 D7(b9,b5) F#7(#5) **Rall...** Fmaj7 Dm7 Em7 Am7

B Samba Somente Bateria $\text{♩} = 100$

Dmaj7(9) Fmaj7(9) Dadd9/F# Bb6/9 A7(b9,#5)

C

D6/9 Am7 D7(b9,13) Gmaj7 C7(9)

25 1. Dadd9/F# F#7(#5) Bm7 Bm7/A Em7(9) A7(b9) D₉⁶

29 2. Em7(9) A7(b9) D₉⁶ F#7(#5)

D

31 Bm7 Bm7/A Gmaj7 Dadd9/F# Em7 D₉⁶ C#ø7 C7(9)

35 1. Bm7 Bm7/A Aø7 Gm6 Em7 A7(b9,13) C#ø7 F#7(#5)

39 2. D₉⁶

5. CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como propósito a composição de uma peça original através da Modelagem Sistêmica. Ao empregar essa metodologia, analisamos minuciosamente os detalhes estruturais da obra "Vovô Manuel" e os aplicamos na criação da obra "Vô Beto". Mesmo diante dos desafios enfrentados durante o processo de composição da obra original, devido à divergência nas motivações composicionais, a Modelagem demonstrou eficácia ao possibilitar a criação de algo inédito, mantendo simultaneamente uma conexão com a peça modelada.

A abordagem estratégica concentrou-se na reengenharia dos parâmetros identificados, com destaque para a importância da audição, que revelou aspectos não contemplados na partitura. Esses parâmetros foram fundamentais para a concepção de algo novo.

Inicialmente, o foco foi compreender a metodologia utilizada para analisar a obra "Vovô Manuel". A modelagem sistêmica atua como uma etapa preliminar à composição, buscando criar um sistema composicional hipotético que descreva a estrutura funcional da obra musical. Inspirada na engenharia, essa abordagem envolve a elaboração de modelos físicos e matemáticos, simplificando a representação do sistema real para estudo.

Posteriormente, após a análise detalhada de cada parâmetro, que incluiu a identificação e delimitação da forma, a categorização do gênero e uma observação minuciosa de cada componente que caracterizava as texturas instrumentais, rítmicas, harmônicas e melódicas, avançou-se para o planejamento composicional da obra original.

Mesmo considerando a afinidade entre a obra original e a modelada, o objetivo era alcançar um resultado sonoro distinto. Através da modelagem sistêmica, obtivemos dados que possibilitaram a formulação de um planejamento hipotético pelo autor da obra modelada, selecionando quais parâmetros seriam mantidos idênticos, quais seriam próximos do original e quais seriam diferentes. Assim, a obra original "Vô Beto" foi concebida.

Em conclusão, a Modelagem Sistêmica representa uma ferramenta composicional excelente para criar obras originais a partir de composições preexistentes. Este estudo não apenas evidencia a eficácia da abordagem, mas

também destaca sua utilidade na inovação artística, possibilitando a construção de peças originais.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. Arranjo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- ALMADA, Carlos. Harmonia Funcional - 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- ALVES, Luciano. Escalas para improvisação. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- BERTALANFFY, Ludwig von. Teoria Geral dos Sistemas. Tradução: Francisco M. CHEDIAK, Almir. Harmonia & improvisação I: 70 músicas harmonizadas e analisadas: violão, guitarra, baixo e teclado. 19.ed. Rio de Janeiro: Lumiar c1986. v.1.
- COELHO, M.; BRAMBILLA, G. Proposição de uma abordagem composicional a partir da Modelagem Sistêmica aplicada à Música Instrumental. In: ANPPOM, 2014, São Paulo. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014.
- FALLEIROS, Manuel Silveira. Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo "Proveta". Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas - SP, 2006.
- GUEST, Ian. Harmonia, método prático. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.
- LIMA, F. Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPB, João Pessoa, 2011.
- LIMA, F. Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade.
- LIMA, M. M.; PITOMBEIRA, L. Composição de Caldeirão da Santa Cruz do Deserto a partir da modelagem sistêmica do Ponteio n.26 de Camargo Guarnieri. In: ANPPOM, 2018, Manaus. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Manaus, 2018.
- LIMA, M. M.; PITOMBEIRA, L. Modelagem sistêmica dos Ponteios nº21, 23 e 25, de Camargo Guarnieri. Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 2 - Processos Criativos. p. 115-123, 2016.
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. Arranjos de Nailor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica: soluções contemporâneas para o choro numa homenagem a Pixinguinha. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas - SP, 2012.
- MANSON, Érica. Elementos da escrita de Nailor Azevedo Proveta para instrumentos de sopro em seus arranjos para Big Band. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas - SP, 2008.

Modelagem Sistêmica do Ponteio N.13 de Camargo Guarnieri. In: XXI Congresso da MORAES, P. M.; PITOMBEIRA, L. Composição do Ponteio Nº 5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistêmica do Ponteio Nº 15 de Camargo... Revista Música Hodie, Goiânia, 2013.

MORAES, P. M.; PITOMBEIRA, Liduino . Composição de Obra Original a partir da MORORÓ, B. O. Modelagem Sistêmica do Processo de Melhoria Contínua de Processos Industriais Utilizando o Método Seis Sigma e Redes de Petri. Dissertação (Mestrado em Engenharia) – PUC, São Paulo, 2008.

PITOMBEIRA, Liduino; KÜHN, Max ; USAI, Claudia; PASCALE, Rodrigo. Modelagem sistêmica aplicada à música popular: Imagina, de Tom Jobim. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas , 2017.

PITOMBEIRA, Liduino; KÜHN, Max ; USAI, Claudia. 'Modelagem sistêmica do primeiro movimento de Brinquedo de Roda, de Heitor Villa-Lobos, como uma metodologia para o planejamento composicional de Villa'. Anais do XXVI Congresso da ANPPOM. Porto Alegre: ANPPOM, 2016.

PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistêmica no âmbito da composição musical. In: Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

PITOMBEIRA, Liduino. Modelagem sistêmica como metodologia pré-composicional. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas , 2017.

PITOMBEIRA, Liduino. Modelagem sistêmica do Ponteio N.2 de Camargo Guarnieri segundo a teoria dos contornos. Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro. 1934), 2015.

SAMPAIO, Emiliano Cardoso. As composições de Nailor Azevedo “Proveta” para a banda Mantiqueira. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas - SP, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical. São Paulo: EDUSP, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. Harmonia: fundamentos de arranjo e improvisação. 3ª ed. São Paulo: Rondé, 2020

https://www.youtube.com/watch?v=7wm5_GQWvao. Acesso em: nov.2023

<https://editora.osesp.art.br/compositores/nailor-azevedo-proveta/>. Acesso em:
nov.2023

https://youtu.be/7wm5_GQWvao?si=sYC_izlfGl6OcoT4. Acesso em: nov.2023

<https://youtu.be/Hb1-U25Fz3g>. Acesso em: jan.2024

ANEXOS

ANEXO A – Partitura Original “Vovô Manuel”

VOVÔ MANUEL

Nailor Proveta

1ª vez PIANO

Chords: E_b/D_b , Dm_{11} , $E7^{b5\#9}$, Gm_{11} , $F7^{b5\#9}$, $F7^{b5b9}$, Gm_{11} , $Gm7/F$, $E7^{b5\#9}$, E_bM7 , $Dm9$, Gm_{11} , $E7^{b5b9}$, $A7^{b13}$, $A7^{b13}$, $D7^{b9}$, $G7^{b13}$, $E7^{b5b9}$, A_b7^{b13}/E_b , $D7$, $G13$, $G7^{b9}$, $C7^{b9}$, Gm_{11} , $C7$, $Cm6$, Gm_{11} , $A6$, Dm_4 , $A6$, Dm_4 , $A6$, $Dm6$, $C\#7$, $F\#m7$, $B7^{\#11}$, $Bm7/E$, $G7^{b13}$

1. $Gm7$

2. Gm_{11}

AFOXÉ SÓ BAIXO

2

Vovô Manuel

28 FM7 Bm7^{b5} E A⁶ 1. Dm⁷

31 2. G^bm7^{b5} C[#]7^{#9} F^bm7⁹

34 B7^{#11} E7^{sus4} Bm7 E7^{sus4}

38 1. AM7⁹ G^bm7^{b5} C[#]7^{#9} 2. AM7⁹ Dm⁷ DS para solos (em samba)

42 última vez AM7 Dm⁷ VAMP

45 SOLO BATERIA

49 emenda e desconstrói AM7 Dm⁷ AM7 Dm⁷

57 lento / piano Am11 E7 G4 Gm7⁹ D7^{b9} Fm9 E7^{b5b9}

61 Cm7^{b5} D7^{b5b9} E^blidio DC sem rep para terminar

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 28-30) features a melodic line with chords FM7, Bm7^{b5} E, and A⁶. A first ending bracket covers measures 30-31, leading to a second ending bracket (measures 31-33) with chords G^bm7^{b5}, C[#]7^{#9}, and F^bm7⁹. The third staff (measures 34-36) has chords B7^{#11}, E7^{sus4}, Bm7, and E7^{sus4}. The fourth staff (measures 38-41) has two endings: the first ending (measures 38-40) has chords AM7⁹, G^bm7^{b5}, and C[#]7^{#9}; the second ending (measures 40-41) has chords AM7⁹ and Dm⁷. The fifth staff (measures 42-44) starts with 'última vez' and has chords AM7 and Dm⁷, followed by a 'VAMP' section. The sixth staff (measures 45-48) is a 'SOLO BATERIA' section. The seventh staff (measures 49-56) is a 'emenda e desconstrói' section with chords AM7 and Dm⁷ repeated. The eighth staff (measures 57-60) is marked 'lento / piano' and has chords Am11, E7 G4, Gm7⁹, D7^{b9}, Fm9, and E7^{b5b9}. The ninth staff (measures 61-63) has chords Cm7^{b5}, D7^{b5b9}, and E^blidio, ending with 'DC sem rep para terminar'.