



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Nichollas de Aquino Maia

**Debora Gurgel: Impressões sobre uma pianista, compositora e arranjadora
na música contemporânea brasileira**

São Paulo

2023

Nichollas de Aquino Maia

**Debora Gurgel: Impressões sobre uma pianista, compositora e
arranjadora na música contemporânea brasileira**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Música com ênfase em performance no Piano da Faculdade de Música Souza Lima como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Música com ênfase em performance no Piano.

Orientador(a): Prof., Me. Edson José Sant'Anna

São Paulo

2023

Maia, Nichollas de Aquino.

Debora Gurgel : impressões sobre uma pianista,
compositora e arranjadora na música. / Nichollas de Aquino
Maia. – 2023.

36 f. ilust. Color.

Inclui anexo: Partituras.

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

Área de Concentração: Pesquisa.

Orientador: Prof. Me. Edson José Sant'Anna.

1. Improvisação. 2. Composição. 3. Pros Mestres. 4.
Música Instrumental Brasileira. I. Sant'Anna, Edson José
(orientador). II. Título.



Associação de Ensino Superior de Música
Rua: Maria Figueiredo, 560
Paraíso – São Paulo
CEP: 04002-003
CNPJ: 09.126.883/0001-55

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

Às 12hs do dia 12 de dezembro de 2023, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Esp. Daniel D'Alcantara e Prof. Me. Guilherme Souza Ribeiro para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Debora Gurgel: Impressões sobre uma pianista compositora e arranjadora na música contemporânea Brasileira" do aluno Nichollas de Aquino Maia

Após a exposição oral, o candidato foi argüido pelos componentes da banca que reuniram-se reservadamente e decidiram pela aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor orientador Me. Edson Sant'anna, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.

Orientador Me. Edson José Sant'anna

Docente Me. Guilherme Souza Ribeiro

Docente Esp. Daniel D'Alcantara

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus por colocar a música no meu caminho e me dar certeza e esperança em todo momento para seguir na carreira musical.

Aos meus pais Marcelo Maia e Vandimar Barbosa por todo suporte e incentivo especialmente no período de pandemia.

À minha avó Rita Barbosa por cuidar de mim durante todo o curso e por tornar todo o processo mais suave.

Ao meu professor e orientador Edson Sant'Anna por cada aula, conversa e imensa inspiração musical, além de toda atenção durante as orientações.

Aos meus colegas de faculdade por dividirem as dores e alegrias de todo o processo, a caminhada é mais leve quando não estamos sozinhos.

À Escola de Música do Estado de São Paulo por ter me apresentado um mundo infinito de possibilidades musicais e por ser a porta de entrada para tudo que veio depois.

À Lis de Carvalho, Celinha Carmona, Cris Machado e Guilherme Ribeiro por serem meus primeiros professores de piano.

Ao Tiago Cabreira, Thiago Matos e Fabiano Canindé por me iniciarem na música.

À Debora Gurgel por ser uma inspiração sem fim, por ser minha professora de piano, arranjo, de vida e por toda gentileza e carinho, nunca esquecerei.

Ao Jorginho Neto por ser a ponte para o meu ingresso na Faculdade Souza Lima.

À todos os funcionários da Faculdade Souza Lima pelo apoio e carinho.

Aos professores que me incentivaram nessa jornada e em especial Pedro Ramos, Rodrigo Ursaia, Rodrigo Morte, Sidnei Borgani, Nenê e Vitor Alcântara.

Acho que todos nós encontramos obstáculos para transpor, em qualquer carreira. O que nos faz transpor essas barreiras é a “gana”, o brilho nos olhos, o amor incondicional pelo que fazemos, e a certeza de que estamos no caminho certo.

(GURGEL; 2019, 4 de março, trecho retirado da entrevista “quero ser musicista”.)

RESUMO

O trabalho a seguir tem como objeto de estudo a performance da pianista, compositora e arranjadora paulistana Debora Gurgel em sua composição *Pros Mestres*, gravada no álbum *Debora Gurgel* (2012). Esta pesquisa buscará identificar e apresentar os principais recursos utilizados pela pianista em sua performance, fazendo uma análise completa da sua improvisação e buscando relacionar o seu papel como pianista, intérprete e compositora no contexto do cenário da música instrumental brasileira.

Palavras-chave: Debora Gurgel. Improvisação. Composição. Pros Mestres. Música instrumental brasileira.

ABSTRACT

The following work focuses on studying the performance of São Paulo-based pianist, composer, and arranger Debora Gurgel in her composition *Pros Mestres*, recorded on the album *Debora Gurgel* (2012). This research aims to identify and present the main resources used by the pianist in her performance, conducting a comprehensive analysis of her improvisation, and seeking to relate her role as a pianist, interpreter, and composer in the context of the Brazilian instrumental music scene.

Keywords: Debora Gurgel. Improvisation. Composition. Pros Mestres. Brazilian instrumental music.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Imagem da pianista Debora Gurgel.....	16
Figura 2. Introdução da composição Pros Mestres.....	17
Figura 3. Seção de partido alto da composição Pros Mestres.....	17
Figura 4. Início da parte A da composição Pros Mestres.....	18
Figura 5. Início da parte B da composição Pros Mestres.....	18
Figura 6. Dobra de piano e contrabaixo na parte B de Pros Mestres.....	19
Figura 7. Capa do álbum <i>Debora Gurgel</i> (2012)	19
Figura 8. Arpejo Debora Gurgel.....	22
Figura 9. Arpejo Debora Gurgel.....	22
Figura 10. Arpejo Debora Gurgel.....	23
Figura 11. Aproximação cromática Debora Gurgel.....	24
Figura 12. Aproximação cromática Debora Gurgel.....	24
Figura 13. Escala pentatônica Debora Gurgel.....	24
Figura 14. Escala pentatônica Debora Gurgel.....	25
Figura 15. Circulação de tríade Debora Gurgel.....	25
Figura 16. Circulação de tríade Beethoven.....	26

SUMÁRIO

DEBORA GURGEL: IMPRESSÕES SOBRE UMA PIANISTA, COMPOSITORA E ARRANJADORA NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.....		1
INTRODUÇÃO.....		9
1	CAPÍTULO 1 O PIANO BRASILEIRO.....	10
1.1	A MUSICA BRASILEIRA CONTEMPORANEA.....	11
1.2	PIANO TRIO	12
2	CAPÍTULO 2 DEBORA GURGEL.....	15
2.1	A COMPOSIÇÃO.....	16
3	CAPÍTULO 3 O SOLO.....	20
3.1	IMPROVISAÇÃO	20
3.2	FERRAMENTAS MELÓDICAS.....	21
3.3	ARPEJO.....	22
3.4	APROXIMAÇÃO CROMÁTICA.....	23
3.5	ESCALAS PENTATÔNICA.....	24
3.6	CIRCULAÇÃO DE TRIADE.....	25
4	CAPÍTULO 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
5	CAPÍTULO 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	28
6	CAPÍTULO 6 ANEXOS.....	30

INTRODUÇÃO

O trabalho a seguir tem como objeto de estudo o solo executado pela pianista, compositora e arranjadora paulistana Debora Gurgel em sua composição *Pros Mestres*, gravada no álbum *Debora Gurgel* (2012).

No primeiro capítulo deste trabalho iremos traçar um breve panorama do piano brasileiro apontando as diferentes vertentes que contribuíram para a identidade musical e sonora deste instrumento, como o piano tocado pelos pianeiros¹ ligados ao choro no começo do século XX até o estilo de piano tocado por pianistas como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti que criaram caminhos distintos dentro da chamada música instrumental brasileira, passando também pelos trios de samba-jazz da década de 60.

No segundo capítulo iremos apresentar a compositora Debora Gurgel, uma artista contemporânea que se alinha a essa vertente do piano brasileiro, sendo influenciada diretamente por alguns dos principais pianistas que constituíram a linguagem desse instrumento no Brasil e também ligados ao jazz como Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano e Chick Corea. Iniciaremos com a biografia da compositora, destacando alguns dos principais trabalhos realizados e em seguida abordaremos sua composição e performance musical na gravação da faixa *Pros Mestres* no álbum *Debora Gurgel*, gravado em outubro de 2011 em São Paulo no estúdio NaCena.

Faremos também uma análise da composição, compreendendo a forma, as seções e estrutura do arranjo ressaltando seus principais elementos.

E no terceiro capítulo partiremos para a análise do solo improvisado pela pianista Debora Gurgel. Nosso objetivo será identificar e apresentar as ferramentas melódicas utilizadas pela pianista fazendo uma análise completa da sua improvisação.

Analisaremos ferramentas tais como aproximação cromática, escalas e arpejos, explicando o conceito através de autores que se debruçaram sobre o tema da improvisação como Hal Crook e Jerry Coker e a forma como essas ferramentas são utilizadas pela pianista.

¹ Termo algo depreciativo com que se chamavam os pianistas que tocavam música popular durante a belle époque carioca, independentemente de sua técnica bem apurada.

1 O PIANO BRASILEIRO

O piano brasileiro abarca um amplo espectro de estéticas e sonoridades, temos um vasto e rico leque de artistas e compositores que produziram para este instrumento, desde a música de concerto de orientação nacionalista, como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, até chegar na sonoridade de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, passando pela riqueza dos planeiros dentro do cenário musical do Rio de Janeiro urbano no começo do século XX, onde atuavam artistas como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré.

De acordo Hercules Gomes, pianista e estudioso da linguagem do choro aplicada ao piano, podemos afirmar que o Choro começou com o piano, pois no primeiro grupo de choro da história, o "Choro de Callado", havia piano, e a pianista era ninguém menos que Chiquinha Gonzaga. Ela se enquadra hoje ao lado de Radamés Gnattali, Ernesto Nazareth e muitos outros em um grupo de pianistas chamados planeiros brasileiros. Foram pianistas que atuaram principalmente da segunda metade do século XIX até primeira metade do século XX. Todos tinham muita ginga e tocavam choro muito bem. Infelizmente é uma linhagem de pianismo brasileiro que hoje em dia tem poucos seguidores.²

Dentro da chamada música instrumental brasileira, compositores como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal tiveram um papel importante por serem grandes pianistas e produzirem a maior parte de sua obra a partir desse instrumento. Hermeto aliando elementos regionalistas provenientes da grande diversidade de ritmos brasileiros como forró, baião, frevo e maracatu a uma alta sofisticação harmônica e melódica, criou o que se pode chamar de uma vertente de música instrumental. Egberto Gismonti com suas paisagens sonoras também influenciou muito a estética do piano brasileiro.

² Hercules Gomes, em sua página de financiamento coletivo: https://www.catarse.me/notempodachiquinha?ref=user_contributed

1.1 A MUSICA BRASILEIRA CONTEMPORANEA

Claudio Dauelsberg divide a música popular em quatro gêneros em sua tese de mestrado publicada em 2001, são elas: o Jazz, a Bossa Nova, o Choro e a Música Popular Contemporânea Brasileira. Nesta pesquisa daremos lugar ao que Dauelsberg como Musica Popular Contemporânea Brasileira, onde talvez seja o gênero que mais dialoga com Debora Gurgel.

A Música Popular Contemporânea Brasileira (ou Música Instrumental Brasileira) é um movimento que explora elementos rítmicos e melódicos das raízes brasileiras, como Maracatú, Baião e Frevo, combinando a performance improvisativa com estruturas semelhantes ao Jazz. Apesar de não ter uma nomenclatura unificada, esse movimento não segue necessariamente parâmetros específicos, variando em influências regionais e fusões com o Jazz e outras culturas.

Originada durante o movimento da Bossa Nova, a Música Popular Contemporânea Brasileira é impulsionada pela influência do Jazz e elementos da música erudita contemporânea. Este gênero busca explorar as raízes brasileiras, contribuindo para uma sofisticação no tratamento harmônico, rítmico e formal na Música Popular Brasileira. Grandes expoentes desse gênero, como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, ampliaram as possibilidades do improviso nos aspectos harmônicos, rítmicos e de estrutura formal variada

1.2 PIANO TRIO

Uma outra vertente que colocou o piano como protagonista veio com o advento do samba-jazz³ na década de 1960, onde se proliferaram os piano-trios com piano, baixo e bateria. É nesta formação que *Pros Mestres* foi gravada e onde se encontra nosso objeto de estudo.

O piano-trio é uma formação instrumental oriunda da tradição musical jazzística. Formados por piano, contrabaixo e bateria, geralmente são liderados pelos pianistas, que predominantemente realizam a função de solista. Considerada uma formação clássica no jazz, o piano-trio é muitas vezes pensado como uma redução dos grandes grupos instrumentais do gênero, assim como considera-se o quarteto de cordas uma redução da orquestra de cordas (MUSCARELLA, 2015, p.1). As partes que constituem a formação de piano-trio formam uma unidade sonora autossuficiente, podendo também atuar em contextos como acompanhamento de solistas ou como seção rítmica de formações instrumentais maiores, por exemplo, as big bands.

(GOMES TOMAZONI, Rafael, 2017, p. 30)

A formação constituída por piano, baixo acústico e bateria é largamente utilizada tanto no jazz quanto na música instrumental brasileira, no jazz, pianistas renomados como Oscar Peterson, Ahmad Jamal, Keith Jarrett e Brad Mehldau constituíram a maior parte das suas carreiras gravando nessa formação. Já no Brasil, principalmente na década de 60 com o advento do sambajazz, os trios se proliferaram, surgindo grupos de renome que integravam grandes pianistas brasileiros como Amilton Godoy no Zimbo Trio, César Camargo Mariano no Sambalanço Trio, Hermeto Pascoal no Sambrasa Trio e Luiz Eça no Tamba Trio. Todos esses grandes pianistas ajudaram a construir o conceito de piano brasileiro, num primeiro momento atrelado ao âmbito do samba-jazz, e posteriormente ampliando a visão dessa formação, englobando outras estéticas possíveis.

Como será visto ao longo do texto, os piano-trios tiveram um grau de representatividade no processo de renovação da então chamada “moderna música

³ Produção musical que atravessa a década de 1960, o Sambajazz é de definição complexa, como argumenta Saraiva (2007). A autora encontra alterações de sentido no termo, no decorrer da história. De forma sucinta, o termo aqui utilizado faz referência a produção, localizada na década de 1960, da música instrumental brasileira em intenso diálogo com o Jazz, podendo ser compreendido como um samba com influência e improvisação jazzística.

popular brasileira”, que ocorreu em meados da década de 60. Além de servir de base instrumental para a interpretação da chamada “canção de protesto” ou “bossa nova nacionalista”, os trios tiveram uma considerável produção discográfica, num período de construção de uma sonoridade que posteriormente foi identificada como samba-jazz.

(GOMES TOMAZONI, Rafael, 2017, p. 27)

Neste período, a forte influência da música americana se fez presente principalmente da improvisação. Essa mistura da concepção jazzística de improvisação com os ritmos brasileiros foi chamada de sambajazz⁴, as escalas de bebop e blues fazem parte integral da identidade musical de César Camargo Mariano, integrante do Sambalanço Trio. Este fenômeno cultural de inserção jazzística na música brasileira se desdobrou de diversas formas, hora sendo incorporado propositalmente nos arranjos e improvisos, ora evitado por escolhas estéticas. Além disso, o chamado sambajazz não deve ser visto apenas como uma fusão de dois estilos musicais que se fundem, mas também de gêneros que se tocam, mas que muitas vezes evidenciam suas diferenças.

Venho estudando o jazz brasileiro buscando focalizar esta música como um gênero musical em sua plenitude, pertencente ao conjunto da música popular brasileira e apresentando uma relação típica com o jazz norte-americano (Piedade, 1999, 2003). Esta relação, ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento, tem profunda correlação com discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo. Para dar conta da forma com que a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro, constituinte deste gênero musical, tenho falado de uma “fricção de musicalidades”, inspirando-me na teoria da fricção interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira (1964, 1972). Cardoso de Oliveira desenvolveu este conceito a partir dos anos 60, para dar conta da relação entre sociedades indígena e a sociedade brasileira, que ele via como conflituosa.

⁴ As características do chamado samba-jazz podem ser observadas no predomínio dos fundamentos rítmicos do samba aplicados ao repertório constituído de versões instrumentais de canções da bossa nova, standards jazzísticos (transformados em samba) e também composições dos integrantes dos trios. Como se pode ouvir no referido material, na maioria das vezes esse repertório é utilizado como um veículo para a prática da improvisação jazzística, através do tipo de estruturação formal chorus tema-improviso-tema. Outro aspecto em comum, que pode ser observado nas partes de piano, é a presença do chamado “paradigma do jazz piano-trio moderno”, que consiste, em linhas gerais, em realizar harmonia de apoio na mão esquerda (comping) através de acordes que atuam de forma complementar à linha melódica homofônica improvisada na mão direita (MUSCARELLA, 2015).

(PIEDADE, Acácio, 2005, p. 198)

2 DEBORA GURGEL

Neste capítulo iremos traçar uma breve biografia acerca da compositora e pianista Debora Gurgel, falando sobre trabalhos realizados pela mesma como pianista, compositora, arranjadora, professora e diretora musical.

Nascida em 13/04/1962, Debora Gurgel é uma pianista, flautista, arranjadora e compositora paulistana, que compõe música brasileira contemporânea com fortes raízes na música popular brasileira e na concepção jazzística de improvisação. Suas composições, seus arranjos e seu piano estão registrados em gravações de artistas brasileiros, americanos e europeus tais como Filó Machado, Adriana Godoy, Joana Duah, Vanessa Moreno, Conrado Paulino, Ari Erev, Sandy Cressman, Lilian Carmona, Tó Brandileone e Vinicius Calderoni, entre outros. Debora estudou piano e orquestração com Amilton Godoy, Roberto Sion e Fernando Mota. Em 2012, participou em Boston de um curso de 5 dias com o pianista americano de jazz Chick Corea, tocando e gravando com Chick Corea, John Patitucci e Antonio Sánchez. Nos últimos 12 anos tem realizado turnês internacionais levando a outros países seu trabalho autoral juntamente com o “Dani & Debora Gurgel Quarteto” em festivais, teatros, universidades e clubes de jazz. No Japão (Tokyo Jazz Festival, Blue Note Tokyo, Billboard Live Osaka, Kamakura, Hamamatsu, Nagoya e Fukuoka); nos Estados Unidos (Yoshi’s Oakland, Seattle, Portland, Boston, New York); na Europa, apresentando-se na Espanha, Itália e Holanda; na América Latina, apresentando-se no Uruguai, Paraguai e Argentina, além de shows pelo Brasil afora. Faz parte do elenco de arranjadores da Orquestra Jazz Sinfônica, Orquestra Jovem Tom Jobim, OCAM, OSUSP e SP Big Band, tendo escrito arranjos para Fabiana Cozza, Richard Bona, Chico Pinheiro, Lula Galvão, Chico Cesar, Fafá de Belém, Maurício Einhorn, Claudete Soares, Joyce Moreno, Amilton Godoy, Lilian Carmona, Dudu Nobre e 5aSeco, entre outros, e até 2021 foi regente e arranjadora da OBA [Orquestra Brasileira do Auditório], na qual atuou na formação específica dos 140 alunos em música brasileira junto com Nailor “Proveta” Azevedo e grande equipe de professores da Escola do Auditório Ibirapuera. Trabalhou com inúmeros ícones da cena musical brasileira, dentre eles Raul de Souza, Filó Machado, Zimbo Trio, Arismar do Espírito Santo, Nico Assumpção, Vinicius Dorin, Jane Duboc, Lelo Izar e Lilian Carmona.

Em entrevista para o Blog Souza Lima, Debora discorre sobre a pluralidade das atividades musicais que exerce e que contribuem para sua identidade na música.

Essa visão ampla de arranjar, compor e tocar vários instrumentos faz com que você tenha mais certeza do caminho a seguir. Nada substitui o contato diário com o instrumento, o estudo que coloca “tijolo sobre tijolo”, mas as outras atividades fazem você questionar e pensar com mais clareza os caminhos escolhidos.

Quanto a aulas e palestras, eu pergunto: Se nós que sabemos um pouquinho mais não passarmos esse conhecimento a quem quer aprender, o que será do mundo? Dar aulas e palestras é uma troca maravilhosa. Eu aprendo com os alunos tanto ou mais do que eles aprendem comigo. E não é só uma troca de assuntos “musicais”. É uma troca de experiências de vida.

(GURGEL; 2019, 4 de março, trecho retirado da entrevista “quero ser musicista”.)

Figura 1 – Imagem da pianista Debora Gurgel



2.1 A COMPOSIÇÃO

A composição que será analisada a seguir se trata de um samba-choro com forma canção (AABBA). *Pros Mestres* é uma composição dedicada aos músicos Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Pixinguinha e Chick Corea e foi gravada na clássica formação de trio, que conta com piano (Debora Gurgel), baixo (Sidiel Vieira) e bateria

(Thiago Big Rabello). O arranjo foi feito pela pianista e compositora Debora Gurgel e conta com uma introdução de piano solo numa linguagem de choro, além de passar por ritmos como salsa, samba e partido-alto.

Figura 2 - Introdução da composição Pros Mestres

Samba choro ♩ = 98

Logo em seguida baixo e bateria entram num ritmo de partido alto, que conecta a introdução com a parte A da música.

Figura 3 - Seção de partido alto da composição *Pros Mestres*.

Como foi mencionado anteriormente, a parte A acontece duas vezes antes de seguir para a parte B, e ela se comporta de formas diferentes, sendo a primeira com kicks⁵ (convenções), onde os instrumentos fazem ataques rítmicos e melódicos construindo um caráter mais complexo, já na segunda exposição a melodia é acompanhada por ritmo de samba-choro, que traz um caráter mais dançante e ritmado.

⁵ “Kicks” ou convenções são frases ou ataques de acordes estabelecidos previamente no arranjo e geralmente são tocados por dois ou mais instrumentos de forma combinada.

Figura 4 - Início da parte A da composição *Pros Mestres*.

Break

A F Maj7 C(add9)/E B \flat Maj7/D A7(\flat 9)/C \sharp Dm11 D \flat 7(\sharp 11)

24

1st: kicks
2nd: samba choro

A parte B da de *Pros Mestres* tem 16 compassos e é dividida entre 8 compassos de salsa e 8 compassos de samba.

Figura 5 - Início da parte B da composição *Pros Mestres*.

B D \flat Maj7 Dm11 E \flat 13sus4 F Maj7

Salsa

Na repetição da parte B o piano dobra uma linha melódica junto ao baixo na salsa, esse tipo de textura é recurso largamente utilizado por arranjadores na seção rítmica⁶ de um grupo musical.

⁶ A seção rítmica no contexto musical refere-se a um conjunto específico de instrumentos que desempenham um papel fundamental na sustentação do pulso e do ritmo de uma peça musical. Geralmente a é composta por bateria, contrabaixo e um instrumento harmônico como piano, violão ou guitarra.

Figura 6 - Dobra de piano e contrabaixo na parte B de *Pros Mestres*.

The image shows a musical score for piano and double bass. The score is in 3/4 time and is in the key of B-flat major. The piano part is in the treble clef and the double bass part is in the bass clef. The score is marked with the tempo 'Salsa'. The key signature is one flat (B-flat major). The score is divided into two systems. The first system is marked with the chord $D\flat Maj7$ and the second system is marked with the chord $Dm11$. The piano part features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure of the second system. The double bass part features a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth and sixteenth notes.

Em seguida a seção A se repete novamente no ritmo de samba-choro e termina dando espaço aos solos que acontecem na forma da música.

Figura 7 - Capa do álbum *Debora Gurgel* (2012)



3 O SOLO

Neste capítulo, dedicaremos nosso foco à realização de uma análise do solo da renomada pianista Debora Gurgel em sua composição intitulada *Pros Mestres* a qual foi gravada no álbum homônimo lançado no ano de 2011. Nosso objetivo é não apenas analisar a improvisação de Gurgel, mas também proporcionar esclarecimentos e reflexões a respeito da singularidade presente em sua abordagem improvisatória. Exploraremos os matizes e nuances que permeiam a linguagem musical desenvolvida por Gurgel, identificando as principais ferramentas melódicas que ela habilmente incorpora em suas interpretações. Nesse processo analítico, lançaremos mão de uma base teórica fundamentada em diferentes perspectivas de autores que se debruçaram sobre o assunto, como Jerry Coker e Bert Ligon. Entre as ferramentas melódicas que receberão análise, destacam-se o uso estratégico de arpejos, a aproximação cromática, a exploração de escalas e um movimento interessante de circulação de tríades. Mas antes, vamos trazer uma breve reflexão sobre a improvisação num contexto musical mais amplo.

3.1 IMPROVISÇÃO

A improvisação desempenha um papel frequente e significativo nas práticas de estudantes que almejam a especialização em música instrumental. Esta habilidade é considerada crucial e é incorporada em diversos contextos musicais. Ela abrange desde a improvisação na música erudita, que engloba a interpretação, ornamentação e variação de melodias, até a improvisação de natureza jazzística, na qual um solista realiza improvisações sobre estruturas harmônicas predefinidas ou de forma mais livre. Dauelsberg diz “Durante o improviso sobre progressões harmônicas pré-estabelecidas, o improvisador deve desenvolver o domínio do conhecimento harmônico e suas escalas correspondentes, criando linhas melódicas e estruturas rítmicas”. (DAUELSBERG, 2001, p.128)

Em ambos os casos, a capacidade de improvisar é valorizada como uma expressão artística e técnica fundamental, desafiando os músicos a explorarem sua criatividade em diferentes cenários e estilos musicais. Diante da universalidade desse tema, um novo conceito pode ser mencionado:

“A improvisação pode ser considerada, em definitivo, como uma realização sonora de uma dialética entre reproduzir e renovar... e pode ganhar como consequência extrema a criação e a estabilização de novos enunciados, modelos e formas” (GIAMNASTASIO, 1987:69. Apud CALDI, 2000:26).

Ramón Del Pino fala sobre a intersecção da improvisação brasileira com a improvisação jazzística em seu artigo sobre a improvisação brasileira sob uma perspectiva pós-colonial.

Desta forma, podemos considerar que a improvisação brasileira tanto absorve gramaticalmente quanto complementa em experiência social a improvisação jazzística; além de que se vale de sua diversidade cultural na música para emergir com autonomia.

(DEL PINO, Ramón, 2019, p.7)

Devido à ampla presença da improvisação no cenário da música popular, que é o foco da nossa discussão, Dauelsberg opta por concentrar o estudo da improvisação em quatro gêneros musicais fundamentais na música popular. Esses gêneros são o Jazz, a Bossa Nova, o Choro e a Música Contemporânea Brasileira. *Pros Mestres* é uma composição que possui raízes profundas na música brasileira, entrelaçada com elementos do jazz e unida a uma visão moderna de arranjo e improvisação. Sendo assim, dedicaremos uma atenção mais detalhada ao que Dauelsberg denomina como Música Contemporânea Brasileira, explorando suas características distintivas e a fusão de influências que a tornam uma expressão única e significativa no panorama musical contemporâneo

3.2 FERRAMENTAS MELÓDICAS

As ferramentas que serão analisadas a seguir são arpejos, escalas aproximação cromática e um movimento de circulação de tríade. Estes recursos foram os escolhidos por serem utilizados amplamente e de diversas formas no decorrer do solo, com exceção do movimento de circulação de tríade que é utilizado apenas no início, entretanto possui um efeito poderoso.

3.3 ARPEJO

Chamamos de arpejo quando as notas de um determinado acorde são tocadas uma após a outra. O arpejo é um dos materiais musicais mais importantes utilizados na elaboração de melodias e improvisações, trazendo objetividade nos solos e em alguns casos definindo o nível do solista. De acordo com Walter Nery Filho em O estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel: Uma investigação analítica quando diz "Por possuírem um número limitado de notas, os arpejos são elementos de improvisação muito poderosos e objetivos, podendo em muitos casos, definir a qualidade musical do solista em questão. (FILHO; 2008, p.8)

O exemplo a seguir é de um movimento simples do arpejo do acorde de fa maior.

Figura 8 – Arpejo Debora Gurgel



Neste compasso a pianista sobrepõe o arpejo do acorde de sol diminuto no acorde de fa maior, trazendo uma sensação de tensão que será resolvida no compasso seguinte.

Figura 9 – Arpejo Debora Gurgel



Este movimento a seguir apresenta uma frase que tem um desenho muito comum no Bebop⁷ e se utiliza também de um arpejo do acorde de mi bemol com sétima maior sobre o acorde de dó menor, seguido de uma aproximação cromática no momento que o acorde de fa com sétima é tocado.

Figura 10 – Arpejo Debora Gurgel



3.4 APROXIMAÇÃO CROMÁTICA

De acordo com o autor Jerry Coker, em seu livro - Elements of jazz language for the developing improviser, a aproximação cromática "É uma maneira que chegamos a nota alvo, e tem um nome que se denota como nota de passagem".

No livro chamado - Comprehensive technique for jazz musicians o autor Bert Ligon pontua que o movimento cromático adiciona uma nova tensão que antes não estava disponível apenas com as notas diatônicas, porém é importante dominar as escalas e os acordes dominantes antes de utilizar esse recurso improvisacional.

Cromatismo pode tornar a música mais interessante; as notas cromáticas adicionam uma tensão não disponível apenas notas diatônicas. As escalas, tríades e tétrades diatônicas precisam serem dominadas individualmente antes de partir para o embelezamento cromático.

(LIGON, 1999, p.17, tradução feita pelo autor)

⁷ Bebop é o tipo de jazz inventado por Charlie Parker e Dizzy Gillespie no início dos anos 1940. Em contraste direto com a música da era do swing que o precedeu, o bop apresenta andamentos rápidos, ritmos angulares e linhas compostas principalmente de colcheias e harmonias mais complexas usando muitas notas alteradas (dissonantes).

Figura 11 – Aproximação cromática Debora Gurgel



Figura 12 – Aproximação cromática Debora Gurgel



3.5 ESCALAS PENTATÔNICA

A escala pentatônica⁸ é uma escala com cinco notas que se deriva da escala maior⁹. É amplamente utilizada em muitos estilos musicais como rock, jazz e outros. Muitas vezes é uma das primeiras escalas utilizadas para improvisar visto que tem alto grau de consonância e menos notas que uma escala maior.

Escala pentatônica partir da nota do:

Figura 13 – Escala Pentatônica Debora Gurgel



Exemplo do trecho tocado pela pianista, onde a escala pentatônica de Mi Bemol é utilizada com ênfase num movimento que privilegia o intervalo de quartas

⁸ O autor Bohumil, define a escala pentatônica da seguinte forma: “É uma escala com cinco notas. Originalmente foi formada por quatro quintas justas sobrepostas começando com a nota Fá. Ordenando as notas, forma-se a escala pentatônica. Comparando a escala pentatônica com a escala de mesma tônica e mesmo tipo (ambas maiores), conclui-se que a escala pentatônica é uma escala maior incompleta, na qual faltam os graus IV e VII (exatamente os graus que formam o tritom diatônico). (BOHUMIL; 1996, p. 226)

⁹ O autor Bohumil define a escala maior da seguinte forma “É uma escala diatônica que tem dois semitons entre os graus III-IV e VII-I. entre os outros graus há um tom.” (BOHUMIL; 1996, p. 100)

Figura 14 – Escala pentatônica Debora Gurgel



3.6 CIRCULAÇÃO DE TRIADE

A frase musical que analisaremos em seguida é a primeira movimentação melódica do solo tocando por Gurgel, é um movimento extremamente engenhoso e presente em um vasto campo musical. No livro de Bert Ligon mencionado anteriormente encontraremos uma definição que nos fará compreender este gesto musical.

Ligon diz que músicos como Charlie Parker e Oscar Peterson utilizavam este padrão melódico da seguinte forma: Nota vizinha de cima (NVC), nota vizinha de baixo (NVB) e nota do acorde (NA). Sendo na maioria das vezes NVC uma nota diatônica e NVB uma nova cromática. Assim, para cada nota da tríade se aplica a fórmula NVC-NV-NA. A seguir, a frase musical tocada pela pianista Debora Gurgel.

Figura 15 – Circulação de tríade Debora Gurgel



No 3º movimento da 9ª sinfonia de Beethoven o mesmo movimento pode ser observado, visto que esse recurso melódico não é restrito apenas ao jazz e a concepção jazzística de improvisação.

Figura 16 - Circulação de tríade Beethoven

Beethoven from the 3rd movement of the 9th Symphony



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma análise cuidadosa da performance da virtuosa pianista e compositora Debora Gurgel em sua obra *Pros Mestres*, foi possível discernir a riqueza e a diversidade de elementos musicais que permeiam tanto a composição quanto a execução da peça. Desde a criação da composição até a execução, passando por um belo arranjo que ressoa de maneira imponente, mesmo em uma formação reduzida, como a de um trio, a arranjadora demonstra uma maestria que transcende as limitações de tamanho instrumental. Em todas as fases do processo musical, Debora manifesta uma abordagem moderna, habilmente mesclando influências da rica tradição musical brasileira com a liberdade e a improvisação características do jazz. Essa fusão de elementos revela não apenas a técnica refinada de Debora Gurgel, mas também sua habilidade única de tecer uma narrativa musical que homenageia as raízes culturais enquanto se aventura por caminhos contemporâneos e inovadores.

Debora é a continuação do piano brasileiro no choro e do samba-jazz, fazendo um trabalho autoral que traz a tradição e a inovação. No corpo da composição analisada podemos ver uma mistura de ritmos como choro, samba e salsa, ao passo que a cada vez que uma seção é executada há uma mudança, seja na harmonia, na divisão da melodia ou até mesmo nas linhas graves do piano e do contrabaixo.

No solo improvisado, observamos que a pianista lança mão de diversas ferramentas melódicas que atestam a influência jazzística, especialmente do bebop, como no seu vasto uso de aproximações cromáticas. Além disso são utilizadas também escalas pentatônicas priorizando intervalos de quartas, arpejos, arpejos seguidos de aproximação cromática e uma técnica de circulação de tríades que embelezam ainda mais o discurso musical improvisado pela pianista.

Por fim, pudemos compreender melhor o fazer artístico e musical de Debora Gurgel, que não por acaso, dedicou a composição analisada aos músicos Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Pixinguinha e Chick Corea, uma mistura de músicos tradicionais e modernos, do Brasil e do mundo.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. O surgimento de gêneros musicais populares para piano na belle époque carioca. Rio de Janeiro, 2013.

BOHUMIL, Med. Teoria da música. Brasília, DF. 1996.

COKER, Jerry. Elements of jazz language for the developing improviser. Alfred Music Publishing, 1991.

COELHO, Marcelo Pereira. As Concepções Harmônicas de Bebop. Trabalho de Iniciação Científica. São Paulo: Instituto de Arte - UNICAMP, 1996.

DAUELSBERG, Claudio Peter. A Importância da improvisação da formação musical do intérprete. Dissertação apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. 2001.

DEL PINO, Ramón. A improvisação brasileira sob a perspectiva pós-colonial: por uma improvisação enquanto prática possível. Pelotas, 2019.

FILHO, Walter Nery. O estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel: Uma Investigação analítica. Trabalho de conclusão de curso. São Paulo: Faculdade de música Carlos Gomes - São Paulo, 2008.

<https://blogsouzalima.com.br/quero-ser-musicista-entrevista-debora-gurgel-2/>

acessado em 24 de novembro de 2023 às 22h.

<https://deboragurgel.com.br/> acessado em 24 de novembro de 2023 às 22h.

https://www.catarse.me/notempodachiquinha?ref=user_contributed acessado em 25 de novembro às 15h.

LIGON, Bert. Comprehensive technique for jazz musicians. Houston Publishing. 1999.

PIEADADE DE CAMARGO, Acácio Tadeu. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. Opus, 2005.

RIBEIRO, Erika Maria. O pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti. Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito para obtenção do grau de Doutor. 2019.

SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TOMAZONI GOMES, Rafael. o estilo pianístico de Cesar Camargo mariano entre 1964-1981 através de sua atuação nos piano-trios, como sideman e no duo samambaia. Campinas, 2017.

6 ANEXOS

LEAD SHEET C

as in DEBORA GURGEL (2011)

PROS MESTRES*Dedicada aos mestres Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Chick Corea e Pixinguinha*

music by Debora Gurgel

Samba choro $\text{♩} = 98$

Piano Solo

$B^{\flat}Maj7/D$ $A7(\flat9)/C\sharp$ $F^{6/9}/C$ $A\flat7(\sharp11)$ $G7(\sharp11)$ $C13sus4$

F/C $B7(\sharp11)$ $BMaj7/D$ $A7(\flat9)/C\sharp$

$F^{6/9}/C$ $D7(\sharp11)$ $Gm11$ $Am11$ $B\flat$ G/B $C7$

$F^{\circ}(maj7)$ $G\flat^{\circ}(maj7)$ $F^{\circ}(maj7)$ $E^{\circ}(maj7)$

Partido alto

$F^{\circ}(maj7)$ $G\flat^{\circ}(maj7)$ $F7(\sharp9)$ $E7(\sharp9)$ $E\flat7(\sharp9)$ $D7(\sharp9)$ $D\flat7(\sharp9)$ $C7(\sharp9)$

LEAD SHEET C

PROS MESTRES (Debora Gurgel)

Break A FMaj7 C(add9)/E B♭Maj7/D A7(♭9)/C# Dm11 D♭7(♯11)

24

1st: kicks
2nd: samba choro

Cm7 B7(♯11) B♭Maj7 F(add9)/A E♭Maj7/G D7(♭9)/F# Gm11

28

C7 C#°7 B♭Maj7/D E♭7(♯11) Em7(♭5) A7(♭9) ¹ B♭Maj7(♯11)

32

G/B F⁶/9/C C#°7 B♭Maj7/D

36

C#°7 FMaj7/C F E7(^{♯9}/_{♯5}) E♭13(♯9) D7(^{♯9}/_{♯5}) Gm9

40

LEAD SHEET C

PROS MESTRES (Debra Gurgel)

44

C7 G°/F F F Maj7

47

²B^bMaj7(#11) Bm7(b5) E7alt E^b13sus4 D7alt A7(#9) A^b13

51

G13 C13sus4 C7(b9) F B^b F

B

D^bMaj7 Dm11 E^b13sus4 F Maj7

Salsa

63

Bm7(b5) E7alt B^bm11 E^b13sus4 E^b7(b9)

Samba

LEAD SHEET C

PROS MESTRES (Debora Gurgel)

A \flat Maj7(#5) A \flat 6 Gm7 C7 FMaj7 F $^{\circ}$ FMaj7

D \flat Maj7 Dm11

Salsa

E \flat 13sus4 FMaj7

Bm7(5) E7alt AMaj7 DMaj7 G \sharp m11 C \sharp 7(\sharp 11/ \flat 9)

Samba

F \sharp Maj7 DMaj7(#11) F \sharp Maj7 DMaj7(#11) F \sharp Maj7 DMaj7(#11) A \flat m7 D \flat 7(#11) C13sus4

LEAD SHEET C

PROS MESTRES (Debora Gurgel)

C F^{Maj7} C^{(add9)/E} B^bMaj7/D A7^{(b9)/C#} Dm11 D^b7(#11) Cm7 B7(#11)

B^bMaj7 F^{(add9)/A} E^bMaj7/G D7^{(b9)/F#} Gm11 C7 C^o7

97

B^bMaj7/D E^b7(#11) Em7^(b5) A7^(b9) B^bMaj7(#11) Bm7^(b5) E7alt

101

E^b13sus4 D7alt A7^(#9) A^b13 G13 C13sus4 C7^(b9) F

105

Solo Break

D F^{Maj7} Em7^(b5) A7^(b9) Dm11 Cm7 F7 B^bMaj7 Am7^(b5) D7^(b9) Gm11 C7 C^o7

Solos

B^bMaj7/D Em7^(b5) A7^(b9) ¹B^bMaj7(#11) G/B F^{6/9}/C C^o7

119

B^bMaj7/D C^o7 F^{Maj7}/C D7alt Gm9 C7 G^o/F F^{Maj7} C13sus4

125

LEAD SHEET C

PROS MESTRES (Debora Gurgel)

2.
 B♭Maj7(♯11) Bm7(♭5) E7alt E♭13sus4 D7alt G13 C13sus4 F B♭ F
 (kicks only on drums solo)

133

E D♭Maj7 Dm11 E♭13sus4 FMaj7

Bm7(♭5) E7alt B♭m11 E♭13sus4 A♭Maj7(♯5) Gm7C7 FMaj7
 (kicks only on drums solo)

149

D♭Maj7 Dm11 E♭13sus4 FMaj7

157

Bm7(♭5) E7alt AMaj7 DMaj7 G♯m11 C♯7(♯11/♭9)

165

F♯Maj7 DMaj7(♯11) F♯Maj7 DMaj7(♯11) F♯Maj7 DMaj7(♯11) A♭m7 D♭7(♯11) C13sus4

171

F FMaj7 Em7(♭5) A7(♭9) Dm11 Cm7 F7 B♭Maj7 Am7(♭5) D7(♭9) Gm11 C7 C♯7

B♭Maj7/D Em7(♭5) A7(♭9) B♭Maj7(♯11) Bm7(♭5) E7alt E♭13sus4 D7alt

187

LEAD SHEET C

PROS MESTRES (Debora Gurgel)

G13 C13sus4 FMaj7 B \flat F C13sus4

193  Solo Break

D.S. al Coda

Solos on DDEF
Last Solo to Coda

C13sus4 FMaj7 C(add9)/E B \flat Maj7/D A7(\flat 9)/C \sharp Dm11 D \flat 7(\sharp 11)

197 

Cm7 B7(\sharp 11) B \flat Maj7 F(add9)/A E \flat Maj7/G D7(\flat 9)/F \sharp Gm11

201 

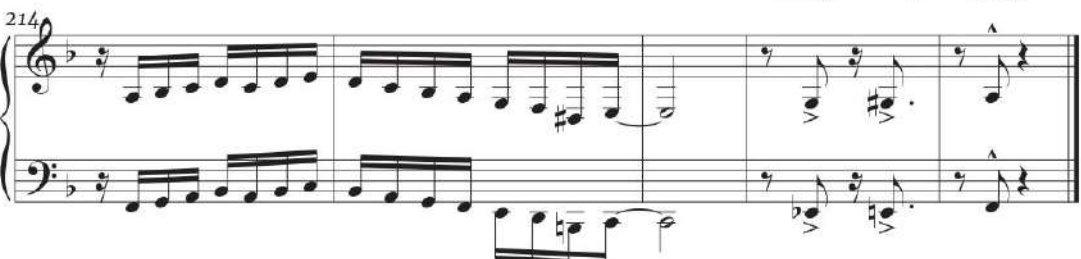
C7 C \sharp 7 B \flat Maj7/D E \flat 7(\sharp 11) Em7(\flat 5) A7(\flat 9) B \flat Maj7(\sharp 11)

205 

Bm7(\flat 5) E7alt E \flat 13sus4 D7alt A7(\sharp 9) A \flat 13 G13 C13sus4 C7(\flat 9) F

209 

E \flat Maj7 EMaj7 FMaj7

214 

Pros Mestres

Debora Gurgel Solo

Composição: Debora Gurgel

Transcrição: Nichollas Maia

3 F^{maj7} $Em^{7(b5)}$ $A^{7(b9)}$ Dm^7 Cm^7 F^7
 7 Bb^{maj7} $Am^{7(b5)}$ $D^{7(b9)}$ Gm^{11} C^7 $C\#^{o7}$ Bb^{maj7}/D $Em^{7(b5)}$ $A^{7(b9)}$
 13 $Bb^{maj7}(\#11)$ G/B $F\#^6/C$ $C\#^{o7}$ Bb^{maj7}/D $C\#^{o7}$
 19 F^{maj7}/C D^7alt Gm^9 C^7 G°/F F^{maj7} $C^{13}(sus4)$
 25 F^{maj7} $Em^{7(b5)}$ $A^{7(b9)}$ Dm^7 Cm^7 F^7 Bb^{maj7}
 30 $Am^{7(b5)}$ $D^{7(b9)}$ Gm^{11} C^7 $C\#^{o7}$ Bb^{maj7}/D $Em^{7(b5)}$ $A^{7(b9)}$ $Bb^{maj7}(\#11)$
 36 $Bm^{7(b5)}$ E^7alt $Eb^{13}(sus4)$ D^7alt G^{13} $C^{13}(sus4)$ F Bb F
 43 Db^{maj7} Dm^{11} $Eb^{13}(sus4)$

2

Pros Mestres

49 Fmaj7 Bm7(b5) E7alt Bbm11 Eb13(sus4)

55 Abmaj7(#5) Gm7 C7 F / Dbmaj7

60 Dm11 Eb13(sus4)

65 Fmaj7 Bm7(b5) E7alt Amaj7 Dmaj7 G#m11

72 C#7(#11) F#maj7 Dmaj7(#11) F#maj7 Dmaj7(#11) F#maj7

78 Dmaj7(#11) Abm7 Db7(#11) C13(sus4) Fmaj7 Em7(b5) A7(b9) Dm7

84 Cm7 F7 Bbmaj7 Am7(b5) D7(b9) Gm11 C7 C#o7 Bbmaj7/D

90 Em7(b5) A7(b9) Bbmaj7(#11) Bm7(b5) E7alt Eb13(sus4)

94 D7alt G13 C13(sus4) F Bb F