



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Abner Felipe Dos Santos Martins

Análise do sistema de improvisação de Chico Pinheiro na música *City of Dreams*

São Paulo

2024

Abner Felipe dos Santos Martins

Análise do sistema de improvisação de Chico Pinheiro na música *City of Dreams*

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido à Faculdade Souza Lima como
requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Música Popular com
especialização em Performance.
Orientador: Doutor Ciro Visconti.

SÃO PAULO
2024

Martins, Abner Felipe dos Santos.

Análise do sistema de improvisação de Chico Pinheiro na Música 'City of Dreams'. / Abner Felipe dos Santos Martins. – 2024.

62 f. ilustr.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2024.

Área de Concentração: Performance.

Orientador: Prof. Me. Ciro Visconti.

Co-orientador: Prof. Me. Walter Nery Filho.

1. Improvisação. 2. Solo. 3. Guitarra. 4. Jazz Contemporâneo brasileiro. 5. City of Dreams. 6. Pinheiro, Chico. I. Visconti, Ciro (orientador). II. Filho, Walter Nery (co-orientador). III. Título.

Bibliotecária responsável: Daniela da Silva Oliveira CRB 8/10189

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de expressar minha gratidão a Deus pelo dom da vida, pelo dom da música e por todas as bênçãos que Ele me concedeu até aqui. Agradeço à minha família, especialmente à minha mãe, Abigail, e aos meus irmãos, Rebeca, Matheus e Raquel, por todo o apoio e amor. Agradeço, também, ao meu saudoso pai, seu Pedro Barros, que sempre me apoiou em tudo. Estendo minha gratidão, também, aos meus amigos, tanto os mais próximos quanto os distantes.

Quero agradecer à minha primeira escola de música, que foi a igreja, onde tive meu primeiro contato com a música que formou as minhas raízes: Cleriston Silva, Gilvan Cleiton e Raphinha Pires, muito obrigado.

À Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP Tom Jobim, minha primeira e mais importante escola formal de música, sou profundamente grato. Agradeço aos professores Rudy Arnaut, Olmir Stocker, Marcus Teixeira, Caetano Ribeiro, Edu Ribeiro, Paulo Braga, Toninho Ferragutti, Gabriel Balis (in memoriam), Luiz Peres, Adriana Schincariol, Renata Montanari (in memoriam), Lis Carvalho, Nenê, Tiago Costa, Nelson Ayres, Paulo Malheiros, Fafá (Fátima Leria), Joel Lourenço, Juliana Mara, Livia Nonato, Paulinho e André da montagem, tia Sol do café, Patrícia Ferreira da recepção e a toda a equipe e aos amigos da escola.

Também expresso minha gratidão aos professores e colegas do Souza Lima, especialmente aos professores Jarbas Barbosa, Sizão, Rodrigo Morte, Rodrigo Ursaia, Lupa, Pedro Ramos, Walter Nery, Guilherme Ribeiro, Edinho Santana, André Marques, Daniel Dalcântara, Vitor Alcântara, entre outros, e, claro, ao meu querido orientador, Ciro Visconti, pela sabedoria compartilhada e por tudo.

Infelizmente, não consigo mencionar todos os nomes importantes em minha trajetória, mas quero deixar registrada a minha sincera gratidão a todos que contribuíram para o meu crescimento pessoal e profissional.

RESUMO

Resumo: Este trabalho analisa o sistema de improvisação de Chico Pinheiro na música *City of Dreams*. A pesquisa foca nas ferramentas de improvisação utilizadas, como arpejos, escalas, sequências, cromatismos, entre outras. O objetivo é identificar e detalhar as técnicas empregadas em cada parte do solo, mostrando como elas se conectam. A análise se baseia em transcrições e estudos teóricos, buscando compreender a construção do improviso e as escolhas musicais de Pinheiro. O estudo contribui para a compreensão da improvisação no contexto do jazz contemporâneo brasileiro.

Palavras-chave: Improvisação (música), Solo, Guitarra, Jazz contemporâneo brasileiro, *City of Dreams*, Chico Pinheiro.

ABSTRACT

Abstract: This work explores Chico Pinheiro's improvisational techniques in the piece *City of Dreams*. It examines the improvisational tools utilized, including arpeggios, superimpositions, motifs, patterns, and phrase development. The objective is to identify and analyze these techniques within different sections of the solo, demonstrating their interconnections. The analysis is based on detailed transcriptions and theoretical frameworks, aiming to uncover the structure of the improvisation and Pinheiro's artistic decisions. This research enhances the understanding of improvisation in the realm of contemporary Brazilian jazz.

Keywords: Improvisation (music), Arpeggios, Contemporary Brazilian Jazz, City of Dreams, Chico Pinheiro.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE	12
1.1.1 Improvisação com Arpejos	12
1.1.2 Improvisação Escalar	13
1.1.3 Sequências e Improvisação Motívica	13
1.1.4 Cromatismo	14
2 CHICO PINHEIRO	16
2.1 City of Dreams: Análise e Contextualização	19
2.2 O ESTILO DE CHICO PINHEIRO: Sonoridade, Guitarra e Violão	22
3 HARMONIA DO SOLO	30
3.1 O Contraste Harmônico e a Criação de Espaço para a Expressão Musical no Solo de Guitarra de Chico Pinheiro	32
3.2 FORMA / HARMONIA DA MÚSICA	34
3.2.1 SEÇÃO A	35
3.2.2 SEÇÃO B	36
3.2.3 SEÇÃO A'	37
3.2.4 SEÇÃO C	38
3.2.5 SEÇÃO D	39
3.2.6 SEÇÃO E	40
3.2.7 SEÇÃO F	41
3.2.8 SEÇÃO FINAL	42
4 ANÁLISE: ASPECTOS ESTRUTURAIS NO ESTILO DE IMPROVISÇÃO DE CHICO PINHEIRO	43
4.1 ARPEJOS	43
4.2 ESCALAS	48
4.3 SEQUÊNCIAS	54
4.4 CROMATISMO	59
5 CONCLUSÃO	61
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
7 ANEXOS	68

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Chico Pinheiro	17
Figura 2 - Capa do álbum City fo Dreams.....	21
Figura 3 - Guitarra Gibson modelo 175.....	22
Figura 4 - Guitarra Benedetto Bravo Elite Custom Made – Chico Pinheiro Signature.....	23
Figura 5 - Guitarra Benedetto modelo Bravo Elite Custom Made	23
Figura 6 - Violão modelo Echizen Jazz Nylon.....	25
Figura 7 - D’Addario Dynacore Hard Tension.....	26
Figura 8 - D’Addario EPN (Pure Nickel).....	26
Figura 9 - Pedal Klon Centaur	27
Figura 10 - Pedal Strymon El Capistan	27
Figura 11 - Pedal Electro Harmonix Holy Grail.....	28
Figura 12 - Pedal TC Electronic Polytune	28
Figura 13 - Pedal Empress Para Eq MkII Deluxe	29
Figura 14 - Electro Harmonix POG.....	29
Figura 15 - Partitura da harmonia do solo	30
Figura 16 - Partitura da harmonia do solo	34
Figura 17 – partitura de City of Dreams, parte A.....	35
Figura 18 - Partitura da música City of Dreams, parte B.	36
Figura 19 - Partitura de City of Dreams, parte A’	37
Figura 20 - Partitura de City of Dreams, parte C.....	38
Figura 21 - Partitura de City od Dreams, parte D.....	39
Figura 22 – Partitura de City of Dreams, parte E	40
Figura 23 - Partitura de City of Dreams, parte F	41
Figura 24 - Partitura de City of Dreams, parte final.....	42
Figura 25 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compasso 11)	43
Figura 26 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compasso 16)	44
Figura 27 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compassos 17 à 21)	45
Figura 28 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compasso 24)	45
Figura 29 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compassos 27).....	46
Figura 30 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compassos 29).....	46
Figura 31 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compassos 39).....	47
Figura 32 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compasso 40)	47

Figura 33 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compasso 5).....	48
Figura 34 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compasso 12).....	49
Figura 35 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 13 e 14)	49
Figura 36 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 25 e 26)	50
Figura 37 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 27 e 28)	50
Figura 38 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 35 e 36)	51
Figura 39 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compasso 39).....	51
Figura 40 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 41 à 43)	52
Figura 41 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 51 à 52)	52
Figura 42 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 54).....	53
Figura 43 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 5 à 8)	54
Figura 44 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 13 à 14) ..	55
Figura 45 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 29 à 30) ..	55
Figura 46 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 31 à 32) ..	56
Figura 47 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 41 à 42) ..	56
Figura 48 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 44 à 48) ..	57
Figura 49 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 57 à 62) ..	58
Figura 50 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de cromatismo (compassos 49).....	59
Figura 51 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de cromatismo (compassos 50).....	60
Figura 52 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de cromatismo (compassos 53).....	60

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho teve como objetivo analisar o sistema de improvisação no solo de guitarra da música *City of Dreams*, composta e gravada por Chico Pinheiro. Para este estudo, o solo de guitarra foi transcrito, permitindo um exame detalhado dos aspectos que compõem sua construção musical. A transcrição é um instrumento valioso, pois possibilita a observação minuciosa das nuances e das decisões artísticas do músico.

Ao longo da análise, foram investigadas as ferramentas e técnicas de improvisação empregadas por Pinheiro, buscando identificar os elementos que compõem sua abordagem criativa. A pesquisa se concentra em compreender como o guitarrista desenvolve seus contornos melódicos, quais vocabulários musicais utiliza e como essas escolhas se inter-relacionam para criar seu discurso improvisado. Este exame abrange não apenas a seleção de notas, mas também a forma como elas são organizadas em frases, a utilização de ritmos variados e a interação com a harmonia subjacente.

Por meio da análise dessa transcrição, o estudo visa revelar a concepção de improvisação de Chico Pinheiro, oferecendo uma compreensão mais ampla de sua linguagem musical e de sua contribuição para o jazz contemporâneo brasileiro. Este trabalho, portanto, não apenas explora a estrutura do solo, mas também o processo criativo envolvido na elaboração do improviso. A interpretação do solo é vista como um diálogo dinâmico entre o músico e a estrutura harmônica da peça, refletindo a complexidade e a riqueza do gênero jazz.

A problemática que motivou este trabalho sobre o sistema de improvisação de Chico Pinheiro na música *City of Dreams* decorre da falta de análises detalhadas sobre suas técnicas de improvisação. Ao estudar o jazz e a música brasileira, percebe-se uma lacuna na compreensão do estilo de Pinheiro, especialmente em relação à sua abordagem de improvisação. A ausência de estudos abrangentes sobre suas ferramentas de improvisação e sua técnica dificulta a compreensão de como ele utiliza arpejos, escalas, sequências e cromatismos em suas performances.

Portanto, a pesquisa sobre o sistema de improvisação de Chico Pinheiro não apenas ajudará a preencher essa lacuna na literatura acadêmica, mas também contribuirá para uma compreensão mais ampla do jazz brasileiro e da arte da improvisação musical. O entendimento das particularidades do estilo de Pinheiro pode fornecer insights valiosos para músicos e estudiosos, além de enriquecer a discussão sobre a evolução do jazz no Brasil.

Para embasar os referenciais deste trabalho, foram adotados estudos fundamentais de

diversos autores que oferecem uma fundamentação teórica para a compreensão dos conteúdos discutidos. Entre eles, destacam-se as pesquisas de Matheus Menezes Guerra (2016), Humberto Rodrigues da Rocha (2018), Walter Nery Filho (2008) e Bruno Rosas Manguiera (2006), cujos trabalhos são essenciais para o aprofundamento da análise.

Matheus Menezes Guerra (2016), em sua dissertação *Chico Pinheiro e a Música Instrumental: Uma Busca pela Concepção Estilística do Guitarrista*, apresenta uma análise detalhada do estilo de Chico Pinheiro, fornecendo um contexto valioso para a compreensão de sua abordagem musical. Humberto Rodrigues da Rocha (2018), por sua vez, explora a análise de uma aula online de ritmos brasileiros para guitarra ministrada por Pinheiro, oferecendo insights sobre as técnicas e o estilo do guitarrista em um formato acessível. Walter Nery Filho (2008), no trabalho *O Estilo de Improvisação de Kurt Rosenwinkel: Uma Investigação Analítica*, investiga a improvisação de Kurt Rosenwinkel, fornecendo um referencial analítico importante para compreender a prática do improviso no contexto do jazz contemporâneo. Bruno Rosas Manguiera (2006), em *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira*, dedica-se à análise das influências e abordagens estilísticas do violonista e guitarrista Hélio Delmiro, enriquecendo o entendimento da música instrumental brasileira.

Além disso, a análise harmônica da composição contará com o suporte teórico de Arnold Schoenberg (1934), cuja abordagem analítica das interações harmônicas é fundamental para a apreciação das complexidades harmônicas presentes na obra.

Este trabalho, portanto, se propõe a ser um contributo significativo para a análise do improviso na música de Chico Pinheiro, ao mesmo tempo em que proporciona um olhar crítico sobre a prática do jazz no Brasil, explorando as intersecções entre técnica, criatividade e expressão musical.

1.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE

A análise do solo de guitarra na obra de Chico Pinheiro exige uma abordagem metódica que permita compreender as técnicas e os elementos utilizados pelo músico em sua improvisação. Tomaremos como referência a metodologia detalhada proposta por Walter Nery Filho em sua monografia sobre o estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel, que adota uma série de ferramentas analíticas úteis para a investigação musical (NERY FILHO, 2008). Neste estudo, abordaremos três categorias principais: improvisação com arpejos, improvisação escalar e sequências, incluindo a improvisação motívica como parte da última.

1.1.1 Improvisação com Arpejos

A utilização de arpejos na improvisação de guitarra é uma técnica que permite ao músico explorar de forma eficaz as nuances harmônicas de um acorde. Os arpejos, compostos pelas notas de um acorde executadas de maneira sequencial, oferecem um suporte melódico robusto, permitindo a construção de linhas que refletem tanto a estrutura harmônica quanto as decisões estilísticas do solista.

A análise dos arpejos deve considerar a aplicação de diferentes tipos, como arpejos diatônicos que permanecem dentro da escala do acorde e arpejos de tensão que introduzem notas externas, ampliando a expressividade da improvisação. A escolha de arpejos que contenham notas do acorde em questão é fundamental para manter a consonância, enquanto a inclusão de notas de tensão, como a nona ou a décima primeira, pode enriquecer a narrativa musical (NERY FILHO, 2008).

Os arpejos podem ser utilizados de diversas maneiras. Por exemplo, um solista pode optar por um arpejo ascendente ou descendente, ou mesmo alterar a ordem das notas, criando um efeito de movimento. A utilização de arpejos quebrados, onde as notas do acorde são tocadas em diferentes oitavas, também pode ser uma técnica eficaz para adicionar variedade ao solo. Tais abordagens são discutidas por músicos como Ted Greene, que enfatiza a importância dos arpejos na construção de solos melódicos coesos e estruturados (GREENE, 1992).

Além disso, a exploração de arpejos ao longo do solo pode ser vista como uma forma de desenvolver uma lógica interna que guia a improvisação. A construção de linhas arpejadas que variam em ritmo e intervalo pode levar a uma maior complexidade melódica, refletindo conceitos discutidos por músicos e teóricos, como Jerry Bergonzi, que destaca a importância

da aplicação de arpejos na improvisação como meio de conectar a melodia à harmonia (BERGONZI, 1999).

1.1.2 Improvisação Escalar

A improvisação escalar é uma ferramenta que permite ao músico explorar sonoridades consonantes e dissonantes em relação ao contexto harmônico. Essa abordagem não se limita apenas a escalas maiores ou menores, mas também inclui escalas exóticas e artificiais que podem ser utilizadas para adicionar diversidade à paleta sonora.

No caso de Chico Pinheiro, a identificação das escalas utilizadas em sua improvisação é essencial para entender suas escolhas melódicas. A aplicação de escalas diatônicas, como a maior e a menor, é frequentemente observada, mas também é relevante o uso de escalas menos convencionais, como a escala de tons inteiros ou a escala frígia. Essas escalas podem oferecer novos caminhos melódicos que desafiam as expectativas do ouvinte, conforme analisado por Richard Niles em suas discussões sobre a versatilidade das escalas no jazz (NILES, 2003).

A compreensão de como as escalas se relacionam com os acordes é crucial. Por exemplo, a utilização da escala pentatônica sobre acordes menores pode oferecer uma sonoridade suave e acessível, enquanto a exploração de escalas diminutas pode introduzir uma tensão que se resolve em notas mais consonantes. Além disso, a maneira como Pinheiro articula as escalas em sua improvisação, intercalando notas longas e curtas, permite uma exploração rítmica que pode ser analiticamente examinada.

O uso de escalas em diferentes registros também é uma técnica eficaz. A movimentação entre oitavas pode alterar a percepção do ouvinte e criar uma dinâmica interessante no solo. A prática de escalas em arpejos, onde as notas são tocadas sequencialmente em diferentes combinações, é outra estratégia que pode enriquecer a construção melódica. Esses aspectos são abordados por músicos contemporâneos que defendem uma abordagem sistemática ao uso de escalas e arpejos na improvisação (HOLDEN, 2011).

1.1.3 Sequências e Improvisação Motívica

As sequências são um elemento fundamental na construção da improvisação, permitindo ao músico desenvolver ideias melódicas de forma coerente e dinâmica. A análise das sequências na improvisação de Pinheiro deve incluir como ele manipula ritmos e intervalos,

criando uma narrativa musical que evolui de maneira orgânica. O conceito de sequências é bem documentado na literatura de jazz, com teóricos como Mark Levine abordando a sua importância para a estruturação da improvisação (LEVINE, 1995).

Dentro deste contexto, a improvisação motívica se destaca como uma técnica que permite ao músico manter a coesão ao longo do solo. A repetição, transposição e variação de motivos são estratégias que ajudam a criar uma identidade sonora. A investigação de como Pinheiro desenvolve seus motivos ao longo do solo revela a profundidade de sua improvisação e como as escolhas motívicas estão relacionadas à construção da tensão e resolução musical.

A utilização de motivos de forma a criar sequências também está ligada à percepção do ouvinte e ao seu envolvimento na narrativa musical. A capacidade de manipular motivos de forma a criar sequências também é discutida por Jerry Coker, que menciona que a repetição de uma ideia musical pode ajudar a solidificar a identidade de uma peça dentro do improviso (COKER, 2003).

Técnicas como sequências ascendentes ou descendentes, bem como o uso de intervalos que se mantêm constantes enquanto a melodia avança, são exemplos de como um músico pode explorar a ideia de sequências. A variação rítmica dentro dessas sequências pode adicionar uma nova camada de complexidade, influenciando a dinâmica do solo. Músicos como Pat Metheny também enfatizam a importância de sequências e motivos em suas improvisações, utilizando-os para criar uma sensação de continuidade e desenvolvimento (METHENY, 1996).

1.1.4 Cromatismo

O cromatismo é uma técnica musical caracterizada pelo movimento entre notas separadas por um intervalo de semitom, sejam elas pertencentes ou não à tonalidade vigente. Essa prática é amplamente utilizada na música ocidental, desde o período renascentista até os estilos contemporâneos, sendo empregada tanto em contextos melódicos quanto harmônicos.

No âmbito melódico, o cromatismo é frequentemente utilizado para ornamentação, criação de tensões e resoluções, enquanto, no contexto harmônico, pode ser explorado para modulações ou para o enriquecimento de progressões de acordes. Trechos específicos de suas composições evidenciam a utilização de escalas cromáticas para ornamentar melodias ou construir passagens complexas. Por exemplo, no solo da música *Valsa Nº 5*¹, a inserção de notas

¹ PINHEIRO, Chico. "Valsa Nº 5." *Chico Pinheiro*. Biscoito Fino, 2004.

cromáticas enriquece a linha melódica e gera uma sensação de movimento dinâmico. Andrade (2020, p. 54) afirma que "o uso de cromatismos em solos de guitarra não é apenas uma técnica de embelezamento, mas uma forma de aprofundar a narrativa musical e criar uma ligação emocional com o ouvinte".

Outra aplicação pode ser vista na peça *Desde o Primeiro Dia*², onde os cromatismos contribuem para uma atmosfera introspectiva. A habilidade de Pinheiro em manipular notas adjacentes permite a construção de tensões que são, posteriormente, resolvidas de forma fluida, característica central de sua linguagem musical.

Adicionalmente, a utilização de cromatismos no violão brasileiro está ligada à tradição do choro e do samba, onde a inclusão de notas cromáticas enriquece a melodia e adiciona nuances expressivas. Lima (2019, p. 75) destaca que "as escalas cromáticas são frequentemente empregadas em gêneros brasileiros como o choro, onde a expressividade melódica é central". Assim, o uso de cromatismos no solo de Chico Pinheiro é uma técnica que enriquece a narrativa musical, permitindo uma exploração profunda de emoções e conexões sonoras. Essa prática reflete a influência de diversos estilos musicais ao longo da história.

A análise do solo de guitarra de Chico Pinheiro, focando nas categorias de improvisação com arpejos, escalas e sequências, incluindo a improvisação motívica, proporciona uma compreensão detalhada das técnicas empregadas pelo músico. A aplicação da metodologia de Nery Filho (2008) não apenas oferece uma estrutura analítica, mas também destaca a complexidade da improvisação jazzística. Este estudo busca contribuir para uma apreciação mais aprofundada da construção e desenvolvimento da improvisação, enfatizando a relevância das técnicas analisadas em um contexto teórico e prático.

² PINHEIRO, Chico. "Desde o Primeiro Dia." *Meia-Noite Meio-Dia*. Universal Music, 2003.

2 CHICO PINHEIRO

Francisco Pinheiro Christino Netto, nascido em 8 de dezembro de 1975 em São Paulo, é um guitarrista, cantor, compositor e arranjador brasileiro. Pinheiro começou a tocar violão e piano aos sete anos de idade e iniciou sua carreira profissional aos 15. Embora seja autodidata, ele também é formado pela Berklee College of Music, em Boston, e é reconhecido por nomes como Edu Lobo, que afirma: “Chico Pinheiro é o melhor exemplo da existência da luz no fim do túnel, provando claramente que as pessoas estão erradas que afirmam que ninguém de interessante surgiu no cenário musical brasileiro desde a minha geração” (LOBO, 2024, site).

Seu primeiro álbum, *Meia Noite Meio Dia* (Sony, 2003)³, contou com a participação de artistas como Luciana Alves, Lenine, Ed Motta, Chico César e Maria Rita. Esse trabalho foi bem recebido pela crítica, sendo incluído nas listas de melhores do ano pelos principais jornais brasileiros, como O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo e O Globo.

Em 2005, lançou o álbum *Chico Pinheiro*⁴ pela gravadora Biscoito Fino, novamente bem recebido pela crítica e público, com participações de João Bosco, Luciana Alves e Tati Parra. Neste mesmo ano, foi o único artista brasileiro solo a se apresentar no palco Jazz do TIM Festival, ao lado de nomes como Brad Mehldau e Dave Holland.

Em 2007, Chico Pinheiro lançou *NOVA*⁵, seu terceiro álbum, em parceria com o guitarrista e compositor americano Anthony Wilson. O disco recebeu críticas positivas no Brasil e nos Estados Unidos, sendo destacado pela revista Down Beat.

Em 2010, lançou *There's a Storm Inside*⁶ (CT Music Japan/Sunnyside Records), que contou com a participação de Dianne Reeves e Bob Mintzer. Este álbum foi lançado em 35 países e incluído nas listas de melhores do ano por diversas publicações, além de ganhar prêmios na Latin Jazz Corner Association, EUA.

Em 2011, em parceria dos guitarristas Anthony Wilson, Steve Cardenas e Julian Lage, Pinheiro gravou o *Seasons Live At The Metropolitan Museum Of Art*⁷.

Em 2012, lançou o CD *TRIZ*⁸ em parceria com André Mehmari e Sergio Santos. Chico Pinheiro também foi reconhecido na Associação Latin Jazz Corner – USA, recebendo os

³ **MEIA NOITE MEIO DIA.** Chico Pinheiro. São Paulo: Sony Music, 2003. 1 álbum.

⁴ **CHICO PINHEIRO.** Chico Pinheiro. São Paulo: Biscoito Fino, 2005. 1 álbum.

⁵ **NOVA.** Chico Pinheiro & Anthony Wilson. US: Goat Hill Recordings, 2008. 1 álbum.

⁶ **THERE'S A STORM INSIDE.** Chico Pinheiro. US: Sunnyside, 2010. 1 álbum.

⁷ **SEASONS.** Anthony Wilson, Steve Cardenas, Julian Lage. US: Goat Hill Recordings, 2011. 1 álbum.

⁸ **TRIZ.** André Mehmari, Chico Pinheiro, Sérgio Santos. Japão: Rip Curl Recordings, 2012. 1 álbum

prêmios de Melhor Guitarrista de Jazz Latino e Melhor Composição de Jazz Latino em 2010. Em 2012 e 2019, figurou na lista Annual Critics Poll da revista Down Beat na categoria Rising Star/Guitar.

Em 2017, Chico lançou *Varanda*⁹, um projeto de colaboração incluído novamente entre os melhores do ano pelos principais jornais e revistas. A composição "Varanda" foi interpretada por Vince Mendoza e pela WDR Big Band no projeto Focus on Brazil.

Em 2020, concorreu ao Grammy Latino com o álbum *SORTE!*¹⁰ Music by John Finbury e, em 2021, ao Grammy Awards na categoria Melhor Álbum de Jazz Latino com *City of Dreams*¹¹ (2020), que contou com a participação do saxofonista Chris Potter.

Em 2023, o guitarrista lançou dois trabalhos: *Two Brothers*¹² (2023), um álbum de duo com o violonista Romero Lubambo e o single *Neirud Main Theme* (2023).

Figura 1 - Chico Pinheiro



Fonte: LPC Produtora Musical

⁹ **VARANDA.** The Reunion Project – Chico Pinheiro, Edu Ribeiro, Tiago Costa, Bruno Migotto, Felipe Sales. US: Tapestry Records, 2017. 1 álbum.

¹⁰ **SORTE.** John Finbury. US: Green Flash Music, 2019. 1 álbum.

¹¹ **CITY OF DREAMS.** Chico Pinheiro. São Paulo: Buritis, 2020. 1 álbum.

¹² **TWO BROTHERS.** Chico Pinheiro e Roberto Lubambo. US: Sunny Side Communications, Inc, 2023. 1 álbum.

Além dos trabalhos autorais, Chico também tem contribuições como *sideman*¹³ em trabalhos de figuras importantes, tais como Plácido Domingo, Brad Mehldau, Dave Grusin, Kenny Werner, Dianne Reeves, Kurt Elling, Danilo Pérez, Nnenna Freelon, Bob Mintzer, Herbie Hancock, Brian Blade (IJD), Ron Carter, Chris Potter, John Patitucci, Orpheus Chamber Orchestra, The Israel Chamber Orchestra, The Bob Mintzer Big Band, The Paris Jazz Big Band, The Swiss Jazz Orchestra, The Danish Radio Big Band, The Seasons Guitar Quartet with Anthony Wilson, Julian Lage & Steve Cardenas, Esperanza Spalding, Joyce, Ivan Lins, Rosa Passos, Dori Caymmi, Danilo Caymmi, João Donato, Johnny Alf, Chico César, Ed Motta, César Camargo Mariano, Elza Soares, Luciana Souza, Monarco, Mark Turner, Tom Scott, Joe Lovano, Terri Lyne Carrington, Eddie Gomez, Gary Novak, Lee Ritenour, Abraham Laboriel, Paulinho da Costa, Sammy Figueroa, Cachaito Lopez (Buena Vista Social Club), Roberto Fonseca, Ari Hoenig, Claudio Roditi, Duduka da Fonseca, Peter Erskine, Giovanni Hidalgo, entre outros.

Abaixo, alguns álbuns que o guitarrista participou diretamente:

1. ‘*Já Tô Te Esperando*’¹⁴ – Edu Ribeiro
2. ‘*Vem Ver*’¹⁵ – Vanessa Moreno e Fi Maróstica
3. ‘*Home is Here*’¹⁶ – Felipe Salles
4. ‘*Intuição*’¹⁷ – Pedro Mariano.

¹³ **SIDEMAN** é o músico profissional contratado para se apresentar ou gravar com um grupo ao qual não pertence. Esse músico, também conhecido como freelancer, desempenha um papel fundamental na indústria musical, trazendo versatilidade e experiência a diversas produções e apresentações. A função de sideman é essencial em contextos de estúdio e ao vivo, permitindo que artistas principais contem com músicos qualificados para enriquecer suas performances. Informações sobre as contribuições de Chico Pinheiro como sideman podem ser encontradas em seu perfil oficial. Disponível em: <https://www.chicopinheiro.com>. Acesso em: 03/11/2024 às 21:16.

¹⁴ **JÁ TÔ TE ESPERANDO**. Edu Ribeiro. São Paulo: Maritaca, 2006. 1 álbum.

¹⁵ **VEM VER**. Vanessa Moreno e Fi Maróstica. São Paulo: álbum independente, 2013. 1 álbum.

¹⁶ **HOME IS HERE**. Felipe Salles. US: álbum independente, 2023. 1 álbum.

¹⁷ **INTUIÇÃO**. Pedro Mariano. São Paulo: Trama, 2003. 1 álbum.

2.1 City of Dreams: Análise e Contextualização

O álbum *City of Dreams*, composto e arranjado pelo guitarrista brasileiro Chico Pinheiro, foi lançado em 17 de junho de 2020. Este trabalho, que explora novas estéticas sonoras e caminhos para os arranjos, recebeu uma indicação ao 63º Grammy® Awards na categoria de Best Latin Jazz Álbum.

O álbum apresenta uma formação instrumental composta por CHICO PINHEIRO (guitarras e vocais), TIAGO COSTA (piano e teclados), BRUNO MIGOTTO (baixo), EDU RIBEIRO (bateria) e o saxofonista norte americano CHRIS POTTER.

A faixa-título, *City of Dreams*, foi escolhida para análise do solo de guitarra deste trabalho de conclusão de curso. Nessa composição, Pinheiro demonstra seu domínio da linguagem do jazz, integrando-a de maneira natural a elementos da música brasileira. A estética do álbum reflete um jazz contemporâneo, que se desenvolve através de harmonias e ritmos fluídos.

O jornalista Mauro Ferreira descreveu a relevância de Chico Pinheiro e de seu álbum *City of Dreams* no cenário musical atual:

Tivesse a trilha sonora do Brasil mantido o alto nível da era da MPB, Chico Pinheiro estaria sendo aclamado cotidianamente como um dos grandes violonistas e guitarristas do país pela refinada musicalidade reiterada no oitavo álbum do artista, *City of Dreams*, programado para ser lançado em escala mundial em 17 de julho com 11 faixas. Dentro do atual panorama musical brasileiro, no qual a MPB pulsa às margens da indústria restou ao músico e compositor paulistano – radicado em Nova York (EUA) – o mercado internacional, alvo primordial deste disco. (FERREIRA, 2020)

Ferreira menciona em seu discurso sobre Pinheiro que, embora os elementos presentes no álbum possam ser influenciados pelo jazz e considerando que o guitarrista reside em Nova Iorque, um importante centro do jazz, ele também incorpora elementos da música brasileira em seu trabalho. Essa integração de diferentes tradições musicais resulta em uma obra que abrange tanto o jazz quanto a música brasileira.

Ao se unir a esse quarteto para tocar repertório inteiramente composto e arranjado pelo próprio Chico Pinheiro, o artista mostra o domínio da língua do jazz sem fronteiras, como atesta as audições dos temas *Long Story Short* e *Invisible Lights*. Só que, mesmo situado na terra universal do jazz, o álbum *City of Dreams* se (im)põe no mundo como disco de um violonista brasileiro (FERREIRA, 2020)

A observação de Mauro Ferreira destaca a intenção de Chico Pinheiro em situar-se no panorama internacional, mantendo as raízes da música brasileira. O álbum *City of Dreams* exemplifica como o jazz pode ser reinterpretado a partir de uma perspectiva brasileira, evidenciando a interseção entre os dois estilos musicais.

Para concluir o ponto de vista dele sobre essa *perspectiva brasileira*, Mauro Ferreira descata uma música do álbum que tem violão – que é um símbolo da música brasileira e, embora frequentemente utilizado como instrumento de acompanhamento, o violão solo possui um repertório próprio, resultado da influência da música erudita e da música popular.

Basta ouvir *Estrada Real* para que salte aos ouvidos, logo no primeiro dos quatro minutos da faixa, ecos da escola do violão brasileiro¹⁸ ainda que o (inicialmente) autodidata Pinheiro tenha se diplomado na referencial Berklee College of Music de Boston (Massachusetts, EUA)." (FERREIRA, 2020)

Ao longo do álbum, Chico Pinheiro explora temas que variam desde baladas até composições mais enérgicas, sempre com uma abordagem que reflete sua experiência e criatividade. A faixa *City of Dreams* é emblemática nesse sentido, oferecendo uma tapeçaria sonora que convida à análise profunda de seu solo de guitarra.

¹⁸ **VIOLÃO BRASILEIRO:** A Escola do Violão Brasileiro refere-se ao desenvolvimento e à prática do violão no Brasil, destacando-se pela fusão de elementos da música erudita e popular. Essa escola tem suas raízes no século XX e inclui compositores e intérpretes que exploraram novas técnicas e estilos, como Heitor Villa-Lobos e Baden Powell. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Viol%C3%A3o_brasileiro. Acesso em: 03/11/2024.

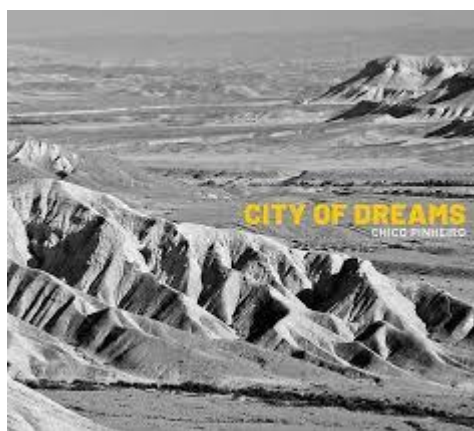
Sobre a escola do violão brasileiro, Marco Pereira (violonista, compositor e arranjador) diz: “Defendo há muito tempo a tese de que temos uma grande escola de violão no Brasil. Até hoje você tem violonistas da nova geração fazendo coisas incríveis por aí...”. Disponível em: <https://medium.com/@brunopolidoro/oito-compositores-fundamentais-da-hist%C3%B3ria-do-viol%C3%A3o-brasileiro-parte-i-bde6f4b6e42e>. Acesso em: 03/11/2024.

Este trabalho exemplifica o empenho de Chico Pinheiro como compositor e guitarrista, além de mostrar sua vontade de inovar e de se conectar com uma audiência global, mantendo-se fiel às suas origens brasileiras. É essa combinação de tradição e inovação que faz de *City of Dreams* uma obra digna de estudo.

Músicas/faixas do álbum:

1. *City of Dreams* (Chico Pinheiro)
2. *Interlude* (Chico Pinheiro)
3. *Long Story Short* (Chico Pinheiro)
4. *Estrada Real* (Chico Pinheiro)
5. *Gesture* (Chico Pinheiro)
6. *Invisible Lights* (Chico Pinheiro)
7. *Encantado* (Chico Pinheiro)
8. *Theme* (Chico Pinheiro)
9. *Vila Madalena* (Chico Pinheiro)
10. *Farol* (Chico Pinheiro)
11. *Up in the Air* (Chico Pinheiro)

Figura 2 - Capa do álbum City fo Dreams



Fonte: G1 – Globo

2.2 O ESTILO DE CHICO PINHEIRO: Sonoridade, Guitarra e Violão

Chico Pinheiro é um guitarrista em busca de uma identidade musical distinta. No início de sua carreira, ele utilizava uma guitarra Gibson modelo 175, que é associada a guitarristas de jazz. A 175 é reconhecida por sua sonoridade robusta, adequada para solos e arranjos, oferecendo um timbre característico em contextos de big bands e performances solo.

Figura 3 - Guitarra Gibson modelo 175



Fonte: Site Wikipedia

Com o tempo, Pinheiro fez a transição para uma guitarra Benedetto Archtop, o que marcou uma mudança em seu estilo. A Benedetto oferece uma abordagem sonora diferente, com captadores que, em conjunto com um microfone de lapela, captam nuances sutis e tornam as palhetadas mais audíveis. Isso resulta em um timbre que destaca a fluidez nas execuções. Ao adotar mais a técnica de 'ligados', Pinheiro passou a explorar uma sonoridade mais conectada, contrastando com a técnica anterior, que consistia em palhetar todas as notas de seus solos.

Figura 4 - Guitarra Benedetto modelo Bravo Elite Custom Made – Chico Pinheiro Signature



Fonte: Rede social (Instagram) de Chico Pinheiro

Figura 5 - Guitarra Benedetto modelo Bravo Elite Custom Made



Fonte: Site da Benedetto

Essa busca por identidade musical e a mudança no instrumento são fundamentais para o músico. A comparação entre os timbres das guitarras ilustra essa transformação: enquanto a Gibson 175 projeta um som robusto, a Benedetto se destaca pela ressonância que lembra a sonoridade de um violão de aço. Essa semelhança decorre da forma como a Benedetto capta e amplifica as vibrações, permitindo que detalhes e nuances sejam mais evidentes nas performances de Pinheiro.

Essa evolução na busca por identidade e adaptação às demandas da música contemporânea é essencial. Assim, Pinheiro continua a explorar uma variedade de sons e técnicas, enriquecendo sua abordagem musical.

Essa mudança técnica é visível em suas performances ao longo dos anos, especialmente após a transição para a guitarra Benedetto Archtop. No vídeo *Chico Pinheiro | Tríades (Chico Pinheiro) | Instrumental Sesc Brasil*¹⁹ pode-se observar essa evolução em seu estilo de tocar, que reflete tanto a adaptação ao novo instrumento quanto a nova técnica que ele adotou. A fluidez e as nuances que ele consegue explorar com a Benedetto, combinadas com a técnica de 'ligados', evidenciam a transformação em sua abordagem musical.

Chico Pinheiro também tem peças solo para guitarra, como demonstrado em *Chico Pinheiro Plays SMILE • Solo Guitar*²⁰ e *Chico Pinheiro • FAROL • Solo Guitar*²¹, ambos disponíveis no YouTube. Nestes trabalhos, ele explora diferentes aspectos de sua técnica e expressão.

Além de suas atividades como guitarrista, Pinheiro também se destaca como violonista, influenciado por tradições do violão brasileiro (já citado anteriormente), incluindo trabalhos de Djavan, João Bosco, Gilberto Gil e João Gilberto. Sua atuação no violão inclui acompanhamento, solos com palheta e peças autorais com orquestra. Exemplos de suas composições para violão são *Desde o Primeiro Dia*²², *Valsa N° 8*²³ e *Valsa N° 5*²⁴. Abaixo, encontra-se a imagem do violão que Chico Pinheiro utiliza atualmente, o Echizen Jazz Nylon.

¹⁹ **VÍDEO** 'Chico Pinheiro | Tríades (Chico Pinheiro) | Instrumental Sesc Brasil', disponível no **YOUTUBE** em: [Chico Pinheiro | Tríades \(Chico Pinheiro\) | Instrumental Sesc Brasil \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...)

²⁰ **VÍDEO** 'Chico Pinheiro Plays SMILE • Solo Guitar', disponível no **YOUTUBE** em: [\(250\) Chico Pinheiro Plays SMILE • Solo Guitar - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...)

²¹ **VÍDEO** 'Chico Pinheiro • FAROL • Solo Guitar', disponível no **YOUTUBE**: [\(250\) Chico Pinheiro • FAROL • Solo Guitar - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...)

²² **VÍDEO** 'Desde o Primeiro Dia', disponível no **YOUTUBE** em: [\(250\) Chico Pinheiro - Desde o Primeiro Dia - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...)

²³ THERE'S A STORM INSIDE. **VALSA N°8**. US: SUNNYSIDE, 2010: 1 ÁLBUM

²⁴ CHICO PINHEIRO. **VALSA N°5**. São Paulo: Biscoito Fino, 2005 . 1 ÁLBUM

Figura 6 - Violão modelo Echizen Jazz Nylon



Fonte: site da marca Echizen

A evolução de suas técnicas e a integração de influências musicais são centrais no trabalho de Chico Pinheiro na música brasileira. Ele explora uma variedade de estilos em suas composições para guitarra e violão, buscando novas sonoridades e formas de expressão. Sua habilidade de transitar entre o jazz e a música popular brasileira amplia sua versatilidade, permitindo colaborações que enriquecem seu repertório. A combinação de palhetada, ligados e arranjos evidencia seu compromisso com a inovação, dialogando com a tradição e expandindo novas conexões na música brasileira.

Lista Geral de Equipamentos Utilizados por Chico Pinheiro

Além dos modelos de guitarras e violão que foram apresentados, que são utilizados por Chico, abaixo segue a lista de equipamentos fornecida pelo próprio artista Chico Pinheiro, detalhando os itens que compõem seu setup atual.

Cordas

Encordoamento para violão de nylon utilizado por Chico Pinheiro:

Figura 7 - D'Addario Dynacore Hard Tension



Fonte: site da D'Addario

Encordoamento para guitarra utilizado por Chico Pinheiro, com calibres misturados 13, 12 e 11, para guitarras elétricas, ajustados conforme as necessidades do artista:

Figura 8 - D'Addario EPN (Pure Nickel)



Fonte: site da D'Addario

Pedais

Klon Centaur: pedal de overdrive utilizado para preservar o timbre original da guitarra com saturação adicional.

Figura 9 - pedal Klon Centaur



Fonte: site da Sweetwater

Strymon El Capistan: pedal de delay com simulação de eco de fita:

Figura 10 - pedal Strymon El Capistan



Fonte: site da Sweetwater

Electro Harmonix Holy Grail: pedal de reverb para aplicação de efeitos de ambiência:

Figura 11 - pedal Electro Harmonix Holy Grail



Fonte: site da Sweetwater

TC Electronic Polytune: afinador polifônico utilizado em ajustes rápidos e precisos:

Figura 12 - pedal TC Electronic Polytune



Fonte: site da Sweetwater

Empress Para Eq MkII Deluxe: equalizador paramétrico para controle detalhado de frequências:

Figura 13 - pedal Empress Para Eq MkII Deluxe



Fonte: site da Sweetwater

Electro Harmonix POG: pedal de oitava utilizado para adição de oitavas superiores e inferiores ao sinal da guitarra:

Figura 14 - Electro Harmonix POG



Fonte: site da Sweetwater

A lista apresentada descreve os equipamentos e suas funcionalidades técnicas no contexto do trabalho do artista.

3 HARMONIA DO SOLO

A harmonia do solo contém um looping (ciclo repetitivo) de cinco acordes. Trata-se de uma nova sessão na música, que não tem semelhança com nenhuma outra. Adiante, segue a partitura da harmonia empregada durante o solo de Chico Pinheiro (Figura 1). A partitura apresentada corresponde à versão original utilizada por Chico Pinheiro na gravação. Os voicings nela representados foram elaborados especificamente para o piano.

Figura 15 - Partitura da harmonia do solo

The musical score for the solo harmony is presented in two systems, each with four measures. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 4/4. The first system features the following chords: Eb minor, Eb minor, Ab major 7/C, and Ab major 7/C. The second system features the following chords: Bb major 7/9, Bb major 7/9, Bb sus 13, and Bb alt. The score is written for piano, with a treble and bass clef.

Fonte: © Chico Pinheiro 2018

A primeira problemática a ser abordada diz respeito à análise da harmonia na seção do solo de guitarra de Chico Pinheiro. A tonalidade indicada pela armadura de clave, que contém três bemóis, juntamente com o contexto harmônico da obra, sugere que a música está em Mi Bemol Maior. No entanto, logo no início da seção do solo, aparece um acorde de Ré Bemol Menor com sexta (Dbm6). A questão que se coloca é: de onde esse acorde se origina?

Para abordar essa questão, é fundamental entender o conceito de tonalidade. Arnold Schoenberg, um dos mais importantes compositores e teóricos da história, oferece uma perspectiva esclarecedora sobre a tonalidade e sua percepção:

Vamos primeiro examinar o conceito de tonalidade. Ele coincide, em certa medida, com o de tonalidade (no sentido de *tonal center*²⁵ ou *key*), em que se refere não apenas à relação dos tons uns com os outros, mas muito mais à maneira particular como todos os tons se relacionam com um tom fundamental, especialmente o tom fundamental da escala, de tal maneira que a tonalidade é sempre compreendida de uma escala particular. Assim, por exemplo, falamos de uma tonalidade em dó maior, etc. (SCHOENBERG, 1934, pág 5)²⁶

O autor argumenta que, para que exista uma tonalidade de fato, os acordes precisam estar vinculados a uma tonalidade central. Isso significa que a harmonia deve refletir a tonalidade estabelecida, criando um sentido de direção e estabilidade. Contudo, ao analisarmos esse trecho da composição, como dito, encontramos a armadura de clave que indica a tonalidade em mi bemol maior. Surpreendentemente, esse acorde não aparece em nenhum momento dentro do looping de cinco acordes que compõem a progressão.

Dessa forma, é possível afirmar que, apesar da tonalidade escrita na armadura de clave, os acordes atuam de maneira independente e não se relacionam com a tonalidade indicada. Essa situação é comum na música contemporânea, onde acordes podem operar fora do contexto tonal esperado, levantando questões sobre a verdadeira natureza da tonalidade na obra em questão.

²⁵ Devido à problemática da tradução do texto original em inglês para o português, é necessário compreender as diferenças e semelhanças entre os conceitos de *tonal center* e *key*. Para isso, vamos analisar o significado de cada termo.

TONAL CENTER: Na Música, centro tonal ou tonalidade, representa a nota que serve de referência para a montagem de uma certa escala ou harmonia. Quando falamos de tônica ou tom de uma música estamos nos referindo a esta nota. Assim, o centro tonal da escala Dó maior é a nota Dó. Da mesma forma o centro tonal de uma cadência contendo um acorde dominante é a nota que está a 2 tons e meio acima da tônica do acorde dominante - para um acorde de E7 temos como centro tonal a nota A, seja ela maior ou menor.

KEY, ou tom musical, é um conceito fundamental na teoria musical que se refere à nota principal de uma composição musical. Ela determina a escala utilizada, as relações entre as notas e acordes, e influencia o tom geral e a sensação emocional da música

²⁶ **SCHOENBERG, 1934, pág 5.** Texto original em inglês: “Let us first examine the concept of tonality. This coincides to a certain extent with that of the key, in so far as it refers not merely to the relation of the tones with one another, but much more to the particular way in which all tones relate to a fundamental tone, especially the fundamental tone of the scale, whereby tonality is always comprehended in the sense of a particular scale. Thus, for example, we speak of a C-major tonality, etc.”

3.1 O Contraste Harmônico e a Criação de Espaço para a Expressão Musical no Solo de Guitarra de Chico Pinheiro

No solo de guitarra de Chico Pinheiro, a sequência harmônica de cinco acordes se destaca marcadamente quando comparada às seções anteriores da composição, que são caracterizadas por harmonias complexas e mudanças rápidas. Essa seção do solo se desenvolve sobre uma base harmônica mais simples e espaçada, criando um contraste forte e eficaz. Enquanto as partes que precedem o solo apresentam uma densidade harmônica e uma dinâmica acelerada, a simplicidade da progressão durante o solo oferece um respiro tanto para o ouvinte quanto para o solista.

Esse contraste não apenas permite que o solo se sobressaia pelo seu conteúdo melódico, mas também proporciona uma clareza harmônica que é essencial para a expressão musical. Conforme destaca Costa (2015, p. 45), a simplicidade nas progressões harmônicas pode facilitar a comunicação da intenção musical, permitindo que a melodia seja mais acessível ao público. Ao desacelerar a cadência dos acordes e reduzir a complexidade, Chico Pinheiro cria um espaço mais aberto e livre, onde cada nota pode ser explorada e apreciada em seu pleno potencial. Essa abordagem é especialmente relevante em um contexto musical onde a saturação de informações pode dificultar a apreciação das nuances melódicas.

A mudança para uma progressão mais estável e espaçada permite ao solista uma maior liberdade para explorar a melodia com profundidade e nuance. Como observado por Almeida (2018, p. 102), a variação entre densidade harmônica e simplicidade é uma estratégia composicional que não só enriquece a experiência auditiva, mas também permite ao músico explorar a expressividade em um ambiente mais propício à introspecção. O espaço criado por essa simplicidade harmônica propicia ao solista a oportunidade de desenvolver frases melódicas mais elaboradas, que podem ressoar emocionalmente com o ouvinte.

Além de destacar o solo, essa progressão harmônica de cinco acordes atua como uma ferramenta crucial na coesão estrutural da peça. Em um contexto musical onde a complexidade e o movimento das seções anteriores podem criar uma sensação de sobrecarga, essa nova seção proporciona um ponto de equilíbrio. Santos (2020, p. 76) afirma que a coesão estrutural em composições musicais é frequentemente alcançada por meio de contrastes harmônicos, que conectam diferentes partes da obra e proporcionam continuidade. Esse equilíbrio entre tensão e resolução, complexidade e simplicidade, é fundamental para evitar que a música se torne excessivamente densa ou difícil de seguir.

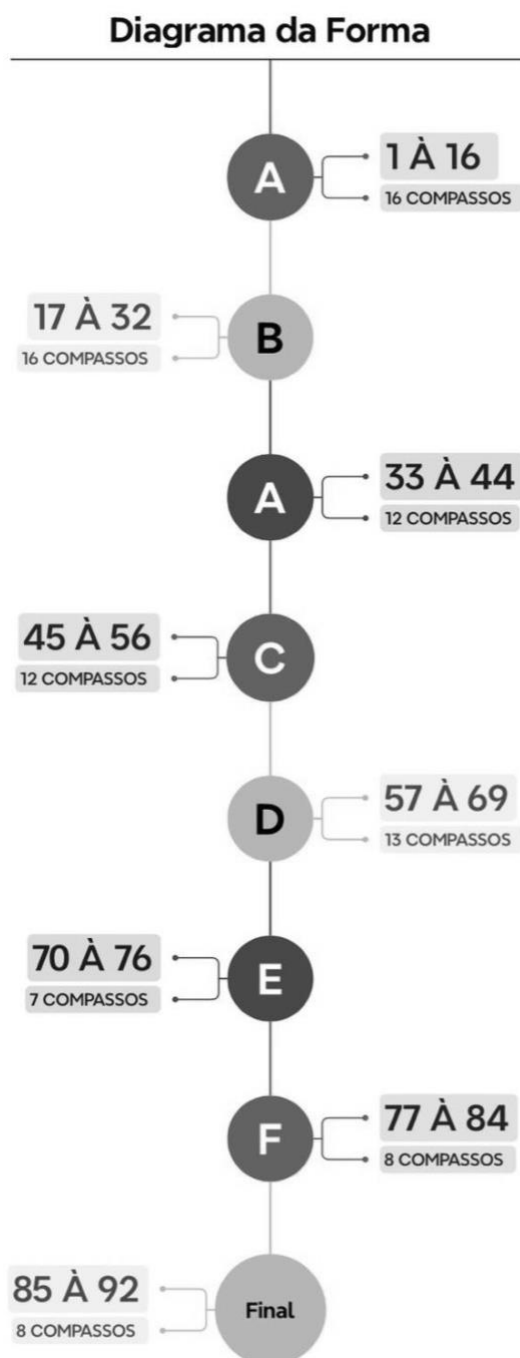
A progressão harmônica utilizada no solo, portanto, não apenas oferece um espaço de introspecção e expressão para o solista, mas também enriquece a narrativa harmônica da peça como um todo. Essa estrutura ajuda a conectar as diferentes seções da composição, funcionando como uma âncora harmônica que reorienta o ouvinte. Segundo Pereira (2019, p. 59), a utilização de elementos simples em contextos complexos pode intensificar a experiência musical, permitindo que o ouvinte navegue mais facilmente entre as diferentes ideias apresentadas. Isso mantém o interesse do ouvinte, sublinhando a importância da simplicidade como um meio de aprofundar a expressividade e a coesão musical.

Antes de seguirmos para a análise do solo, apresentaremos uma análise objetiva de cada seção da música para melhor discernimento deste contraste harmônico que existe na parte do solo de Chico Pinheiro.

3.2 FORMA / HARMONIA DA MÚSICA

A música apresenta a seguinte estrutura em letras de ensaio:

Figura 16 - Partitura da harmonia do solo



Fonte: próprio autor: Abner Felipe.

3.2.1 SEÇÃO A

Nesta primeira seção, apenas o piano e guitarra tocam. A guitarra interpreta a melodia em *single notes*²⁷ como voz principal, enquanto o piano também toca a mesma melodia, porém de forma blocada juntamente da harmonia. O primeiro detalhe desta seção, é que o ritmo harmonico é bastante denso. Já, na parte melódica, existe uma frase que chamaremos de "Tema 1". Esse tema está articulado de maneira semelhante a um período clássico, caracterizado por uma frase composta por um antecedente e um consequente, ou por uma pergunta seguida de uma resposta.

No final da primeira parte da frase tem uma cadência plagal menor de Ebmaj7. Já, no final da segunda, tem uma cadência plagal de Gbmaj7.

Figura 17 – partitura de City of Dreams, parte A.

The musical score for 'City of Dreams, parte A' is presented in four systems. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is common time (C). The score is written for piano (left hand) and guitar (right hand). The guitar part features a melodic line with various articulations and bends, while the piano part provides a harmonic accompaniment with dense chords. The chords are labeled as follows:

- System 1: Ebmaj7, Bb sus Eb7, C/E Bb/O Db/F, Eb/G Ab/O
- System 2: Eb/O Bb/min, Ab/min, Ebmaj7(6), Bbmaj7
- System 3: Ebmaj7, Eb/B, C/min, Ab/O, Eb/B, Eb/A, Bb/O, F#
- System 4: Eb/O, Ab/min(13)/Eb, B/min/O, Abmaj7/O, Eb sus Eb7

Fonte: © Chico Pinheiro 2018

²⁷ **SINGLE NOTES:** são notas tocadas uma de cada vez, em vez de notas múltiplas ao mesmo tempo.

3.2.2 SEÇÃO B

Ao final da seção A, a bateria, o contrabaixo e o piano se reúnem em uma convenção rítmica, estabelecendo uma base para a transição. Com o início da seção B, todos esses instrumentos entram em cena. A guitarra mantém a melodia principal, enquanto o piano, o contrabaixo e a bateria oferecem suporte harmônico e rítmico. Um aspecto dessa seção é a linha de baixo, que alterna entre conduzir a música e criar contrapontos. O piano complementa essa linha, dobrando-a na região grave, o que acrescenta profundidade ao arranjo. Na melodia, o tema 1 continua existindo: a pergunta muda, enquanto a resposta continua igual.

Figura 18 - Partitura da música City of Dreams, parte B.

The musical score for 'City of Dreams' part B consists of four systems, each with a piano (left) and guitar (right) staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various chord notations and melodic lines.

- System 1 (Measures 17-20):**
 - Measure 17: Chord $A^b \text{ sus } 13$.
 - Measure 18: Chord $G \text{ } \varnothing \text{ } 9^{11}$.
 - Measure 19: Chord $G^b \text{ L } 4 \text{ } 0$.
 - Measure 20: Chord $E^b \text{ min } 9 / F$.
- System 2 (Measures 21-24):**
 - Measure 21: Chord $E^b \text{ min } 9$.
 - Measure 22: Chord $D^b 7 \text{ sus } 9^{13}$.
 - Measure 23: Chord $C \text{ } \varnothing \text{ } 9^{13}$.
 - Measure 24: Chord $A^b \text{ min } 9$.
- System 3 (Measures 25-28):**
 - Measure 25: Chord $A^b \text{ sus } 13$.
 - Measure 26: Chord $G \text{ } \varnothing \text{ } 9^{11}$.
 - Measure 27: Chord $G^b \text{ L } 4 \text{ } 0$.
 - Measure 28: Chord $G^b \text{ min } 9$.
- System 4 (Measures 29-32):**
 - Measure 29: Chord $D 7 \text{ alt}$.
 - Measure 30: Chord $D^b 7 \text{ sus } 9^{13}$.
 - Measure 31: Chord $C \text{ } \varnothing \text{ } 9^{13}$.
 - Measure 32: Chord $A^b \text{ min } 9$.

3.2.3 SEÇÃO A'

Após a seção B, a seção A retorna com todos os instrumentos, trazendo uma nova dimensão à peça. A novidade é a introdução de uma linha de baixo que, em conjunto com o piano, cria um contraponto à melodia principal. Essa interação enriquece o arranjo e gera a sensação de estarmos numa nova seção. Essa seção destaca as interações entre os instrumentos e expande a narrativa musical.

A melodia volta para o mesmo tema 1. Ou seja, a composição é baseada em cima deste tema principal, explorando variações do mesmo. As variações encontram-se nas terminações das frases, onde a metrica rítmica muda ou a harmonia.

Figura 19 - Partitura de City of Dreams, parte A'

The musical score for 'City of Dreams, parte A' consists of three systems, each with a piano (right hand) and bass (left hand) part. The key signature is E-flat major (three flats). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are handwritten harmonic annotations in black ink.

System 1 (Measures 35-40):

- Measure 35: E^b_6
- Measure 36: B^b_{MIN9}/A^b
- Measure 37: E^b_{LYD}
- Measure 38: G^b_{MAJ7}/A^b
- Measure 39: G^b_{LYD}/A^b
- Measure 40: E^b_6

System 2 (Measures 41-46):

- Measure 41: E^b_6
- Measure 42: B^b_{MIN9}/A^b
- Measure 43: $A^b_{MIN7}^{13}/B^b$
- Measure 44: E^b_6
- Measure 45: E^b_{MIN9}
- Measure 46: E^b_{MIN9}

System 3 (Measures 47-52):

- Measure 47: $E^b_{MAJ7}(6)$
- Measure 48: B^b_{MIN9}/A^b
- Measure 49: G^7_{ALT}
- Measure 50: $B^b_{MAJ7}/F^\sharp$
- Measure 51: $B^b_{MAJ7}/D^\sharp$
- Measure 52: G^b_{MIN7}
- Measure 53: B^b_{MAJ7}

3.2.4 SEÇÃO C

Nesta seção começa acontecer uma transição. Até então, a música estava ritmicamente fluida, porém passam a existir convenções que vão desacelerando o tempo até chegar em compassos em modo *rubato*²⁸.

Na parte melódica, no final do tema 1, surge uma nova melodia que podemos coinceituar como *interlúdio* ou conexão com a próxima parte.

Figura 20 - Partitura de City of Dreams, parte C

The musical score for 'City of Dreams, parte C' consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 45-48) features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line. Chord voicings include BMA7, Ab13/Qb, Ob9/F, F#7/E, B(AOO)/O#, BMIN9/O, BMIN (MA7) 9/O, and Eb9/Ob. The second system (measures 49-52) continues the melodic development with chords like Eb9/Ob, C7ALT, C7ALT, BMIN13, and Bb7ALT. The third system (measures 53-56) shows a sustained melodic line in the right hand with a simple bass line, accompanied by BbMIN9 chords.

Fonte: © Chico Pinheiro 2018.

²⁸ **RUBATO**: que ou o que é executado com grande liberdade rítmica, tendo algumas notas arbitrariamente estendidas e outras, analogamente, encurtadas ou vice-versa (diz-se de trecho ou frase).

3.2.5 SEÇÃO D

Nesta seção, somente o piano e teclado tocam a melodia. O piano toca a melodia e harmonia juntas de forma blocada.

Na parte melódica, surge uma nova parte. Trate-se de uma melodia desenvolvida em figuras rítmicas de mínimas e têm bastante saltos.

Figura 21 - Partitura de City od Dreams, parte D

The musical score for 'City od Dreams, parte D' is presented in three systems. The first system begins with a square box icon. The piano part (left) and keyboard part (right) are shown. The piano part features a melodic line with eighth notes and rests, while the keyboard part provides harmonic support with chords. The second system continues the melodic development with a 'GLISSANDO' marking. The third system concludes the section with a final melodic phrase. The score includes various chord symbols such as $\text{D}^{\flat}\text{MIN}^{\flat}$, $\text{E}^{\flat}\text{SUS}^{\flat}$, $\text{E}^{\flat}\text{MIN}^{\flat}$, $\text{D}^{\flat}(\text{ADD}^{\flat})/\text{F}^{\sharp}$, $\text{E}^{\flat}(\text{ADD}^{\flat})/\text{G}^{\sharp}$, $\text{A}^{\flat}/\text{G}$, $\text{F}^{\sharp}\text{MIN}^{\flat}$, $\text{E}^{\flat}7(\text{F}^{\sharp})$, $\text{D}^{\flat}\text{MIN}^{\flat}$, $\text{E}^{\flat}\text{SUS}^{\flat}$, $\text{E}^{\flat}\text{MIN}^{\flat}$, $\text{B}/\text{F}^{\sharp}$, $\text{F}^{\flat}$, $\text{B}^{\flat}7(\text{F}^{\sharp})$, $\text{E}^{\flat}\text{SUS}^{\flat}$, $\text{E}^{\flat}7(\text{F}^{\sharp})$, $\text{D}^{\flat}\text{MA}^{\flat}$, $\text{D}^{\flat}(\text{ADD}^{\flat})/\text{F}$, $\text{E}^{\flat}\text{SUS}^{\flat}$, $\text{E}^{\flat}7(\text{F}^{\sharp})$, $\text{D}^{\flat}\text{LYO}$, $\text{G}^{\flat}/\text{D}^{\flat}$, and $\text{C}^{\flat}\text{MIN}^{\flat}$.

Fonte: © Chico Pinheiro 2018.

3.2.6 SEÇÃO E

Nesta seção, somente guitarra e piano tocam. A guitarra toca a melodia principal em *single notes*, enquanto o piano acompanha, harmonizando com um pouco mais de liberdade.

Na parte melódica, novamente surge um novo tema, de transição que podemos conceituá-lo como *interlúdio 2*.

Figura 22 – Partitura de City of Dreams, parte E

Handwritten musical score for "City of Dreams, parte E". The score is written on two systems of grand staves (treble and bass clef). The first system starts at measure 70 and the second at measure 74. Chord symbols are written above the notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

System 1 (Measures 70-73):

- Measure 70: B MIN7
- Measure 71: ESUS9 E9
- Measure 72: A6
- Measure 73: D MA79

System 2 (Measures 74-77):

- Measure 74: G# MIN11
- Measure 75: C#7#11
- Measure 76: E MIN6/G F#7#11
- Measure 77: F7(#11)

System 3 (Measures 78-81):

- Measure 78: ESUS13
- Measure 79: A MA7(6)
- Measure 80: D MA79
- Measure 81: F#

System 4 (Measures 82-85):

- Measure 82: A# MIN6/8b
- Measure 83: 8b7ALT
- Measure 84: A# MIN6/8b
- Measure 85: 8b7ALT

Fonte: © Chico Pinheiro 2018.

3.2.7 SEÇÃO F

Seção que acontece o solo de guitarra de Chico Pinheiro que será analisado em breve.

Figura 23 - Partitura de City of Dreams, parte F

The musical score for 'City of Dreams, parte F' consists of two systems of staves. The first system features a guitar part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The guitar part begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of a single eighth note followed by a series of eighth notes. The second system continues the guitar part with a series of eighth notes and the piano accompaniment with a series of eighth notes. The guitar part is marked with the word 'SOLOS' and the piano accompaniment is marked with the word 'SOLOS'. The guitar part is marked with the chord symbols BMA7⁹, BMA7⁹, B^bSUS 13, and B^bALT. The piano accompaniment is marked with the chord symbols BMA7⁹, BMA7⁹, B^bSUS 13, and B^bALT. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature.

Fonte: © Chico Pinheiro 2018.

3.2.8 SEÇÃO FINAL

Depois do solo, acontece uma outra seção com o mesmo *looping* de acordes, porém nesta nova seção aparece uma nova linha de contrabaixo e piano. Bateria, baixo e piano continuam tocando e interagindo e a música vai sendo finalizada em forma de *fade out*²⁹

Figura 24 - Partitura de City of Dreams, parte final

Handwritten musical score for the final section of 'City of Dreams'. The score is written on two systems of staves. The first system contains four measures with chords labeled above and below: Db MIN^9 , Db MIN^9 , $\text{Ab MA}^7/\text{C}$, and $\text{Ab MA}^7/\text{C}$. The second system also contains four measures with chords labeled below: $\text{B MA}^7 9$, $\text{B MA}^7 9$, $\text{Bb SUS } 13$, and $\text{Bb } 13$. The word **FADE** is written in large, bold, capital letters at the bottom right of the score.

Fonte: © Chico Pinheiro 2018.

²⁹ **FADE OUT:** O fade out normalmente é aplicado no fim da narração, música ou efeito. O som está no seu volume original e começa a ser baixado lentamente até chegar ao silêncio completo, ou quase. Para aplicar, selecione o trecho inicial de um áudio importado, vá ao Menu Efeitos e clique em Fade Out. Disponível em: [E-Proinfo \(usp.br\)](http://E-Proinfo.usp.br)

4 ANÁLISE: ASPECTOS ESTRUTURAIS NO ESTILO DE IMPROVISACÃO DE CHICO PINHEIRO

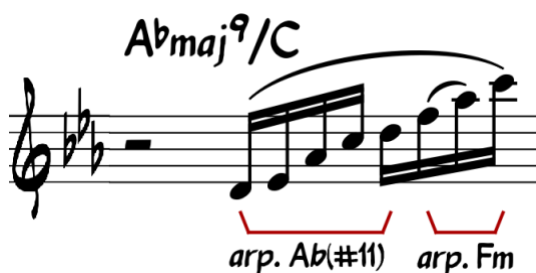
Nesta parte, será feita a análise do solo de Chico Pinheiro na composição *City of Dreams*. O músico utiliza recursos modernos para desenvolver sua improvisação, explorando diferentes texturas e abordagens. Analisaremos o solo de acordo com os critérios descritos no tópico de metodologia, destacando como Pinheiro incorpora técnicas e elementos harmônicos que enriquecem sua performance. Essa análise permitirá compreender as escolhas do artista e a forma como ele constrói sua narrativa musical ao longo do solo.

4.1 ARPEJOS

Devido à presença significativa de arpejos no solo de Chico Pinheiro, realizaremos uma análise desses elementos, tanto em seções completas quanto em trechos isolados da improvisação.

Abaixo, temos o primeiro trecho da improvisação em que ocorre o uso de arpejos, especificamente no compasso 11. Nesta seção, Chico Pinheiro executa o arpejo de lá bemol lídio, seguido pelo arpejo de fá menor, que é tocado em consonância com o acorde de lá bemol maior com sétima maior, sustentado pela harmonia ao fundo.

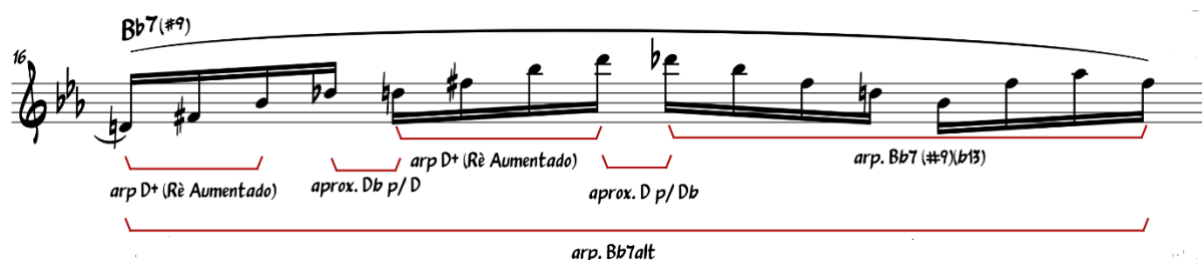
Figura 25 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compasso 11)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No trecho abaixo, Pinheiro explora o uso de arpejos ao longo de todo o compasso 16. Na primeira parte, ele toca um arpejo de ré aumentado e utiliza a nota ré bemol — como aproximação cromática — para retornar ao arpejo de ré aumentado. Em seguida, inverte o movimento, utilizando a nota ré para conectar-se à nota ré bemol, chegando ao próximo arpejo, o de si bemol alterado, conforme a harmonia sugere.

Figura 26 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compasso 16)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No trecho seguinte, Chico Pinheiro utiliza sobreposições de arpejos, tocando um arpejo que não pertence ao acorde, o que gera tensões em relação ao acorde proposto pela harmonia. Nesse caso, ele toca um arpejo de lá bemol menor sobre o acorde de ré bemol menor com sexta, resultando em uma interação entre as notas. Essa escolha de arpejo possibilita a exploração de novas sonoridades e texturas, criando um efeito de tensão na progressão harmônica. As tensões resultantes são 7, 9 e 11.

Em seguida, Chico Pinheiro toca um arpejo de mi bemol maior sobre o acorde de lá bemol maior, gerando a 7M. Essa escolha cria uma sonoridade que se alinha com a harmonia, destacando a relação entre os acordes. Após, ele toca um arpejo de sol sustenido menor sobre um acorde de si maior, o que se encaixa na progressão harmônica. Isso ocorre porque o acorde G#m7 é relativo de Bmaj7, reforçando a conexão entre as tonalidades.

Figura 27 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compassos 17 à 21)

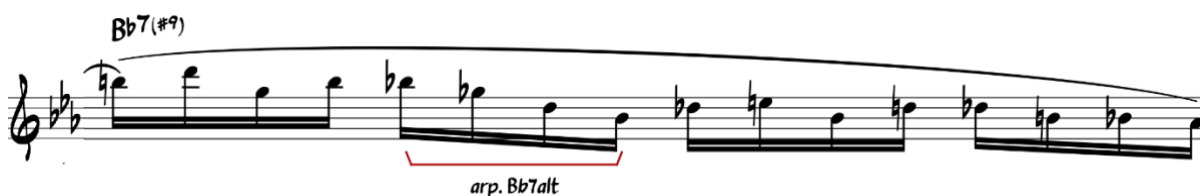


Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No trecho a seguir, Pinheiro toca o arpejo de Bb alterado de forma não convencional, executando as notas em saltos de maneira aleatória. Essa abordagem cria a impressão de que ele está tocando mais de um arpejo simultaneamente, o que acrescenta uma nova dimensão à sua improvisação.

Ao longo dessa passagem, ele explora uma variedade de tensões, incluindo 7, 13, b13, b9 e #9. Essas tensões ampliam a sonoridade, permitindo uma exploração mais profunda das possibilidades harmônicas:

Figura 28 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compasso 24)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No próximo trecho, é tocado o arpejo de dó menor sobre o acorde de lá bemol menor, gerando as tensões de 7M e 9. Essa combinação segue a harmonia, mostrando a relação entre os acordes e as notas escolhidas.

Em seguida, é tocado o arpejo de lá bemol lídio, gerando a tensão #11. Essa escolha resulta em uma alteração na sonoridade do acorde, refletindo a harmonia proposta.

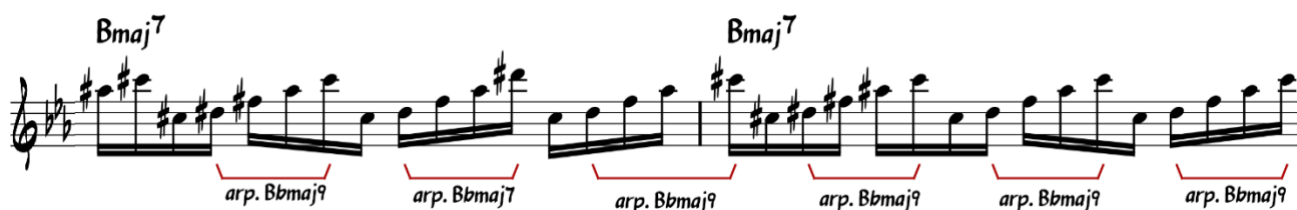
Figura 29 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compassos 27)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No próximo trecho, Pinheiro faz uso do arpejo de si maior sobre o próprio acorde de si maior que está presente na harmonia. Essa escolha permite que ele explore as notas do arpejo de forma direta, alinhando sua improvisação com a base harmônica:

Figura 30 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compassos 29)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No próximo trecho, é tocado o arpejo de lá bemol maior 7M sobre o acorde de si bemol sus. Essa escolha explora a relação entre o arpejo e o acorde suspenso, característica comum na linguagem do jazz:

Figura 31 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compassos 39)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No trecho a seguir, é utilizado o arpejo de ré maior aumentado sobre o acorde de Bb alterado. Essa técnica cria tensões e interações sonoras, destacando a relação entre os acordes e as notas empregadas.

Após essa passagem, é tocado o arpejo do próprio acorde de Bb alterado. Essa sequência reafirma a estrutura harmônica e oferece uma transição entre as ideias musicais:

Figura 32 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de arpejos (compasso 40)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

4.2 ESCALAS

Agora, serão analisados os trechos do solo em que são utilizadas escalas. Nesse contexto, as escalas são sequências de notas organizadas em ordem ascendente ou descendente, servindo como base para a construção melódica e harmônica. Elas fornecem o contexto tonal que orienta a improvisação, permitindo a exploração de diferentes tonalidades e variações melódicas.

Nos trechos selecionados, as escalas se alinham com os acordes em execução, facilitando a conexão entre as linhas melódicas e a estrutura harmônica. O uso das escalas contribui para a improvisação, explorando as relações harmônicas e mantendo a coesão entre os elementos musicais.

No trecho abaixo, é utilizada a escala de si maior sobre o acorde de si maior. Essa escolha explora as notas da escala de forma direta, conectando-se à harmonia. Quando ocorre a mudança para o acorde de si bemol sus, o movimento ascendente continua, tocando a próxima nota comum entre os dois acordes. Essa transição mantém a continuidade da improvisação.

Após essa passagem, é retomado o movimento ascendente, fazendo a transição para o próximo acorde, que é Bb7(#9). Esse retorno ao movimento ascendente antes de tocar o novo acorde ajuda a manter a fluidez melódica e a conexão entre as ideias musicais, ajustando-se à nova harmonia e mantendo a progressão musical consistente.

Figura 33 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compasso 5)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No trecho abaixo, é tocada a escala de lá bemol lídio de forma descendente sobre o acorde de lá bemol 7M. Essa escolha explora as notas da escala em relação à harmonia, estabelecendo uma conexão com o acorde em execução. Ao descer pela escala, as notas são destacadas conforme a estrutura harmônica, com cada uma contribuindo para a continuidade da linha melódica. A técnica permite que as notas se inter-relacionem dentro do contexto musical:

Figura 34 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compasso 12)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

Igualmente ao trecho anterior, no trecho abaixo, é tocada a escala de si maior 7M de forma ascendente sobre o próprio acorde. Essa escolha explora as notas da escala em relação à harmonia, mantendo a conexão com o acorde em execução. Ao subir pela escala, as notas são destacadas, alinhando-se com a estrutura harmônica:

Figura 35 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 13 e 14)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No próximo trecho, na harmonia, é tocado o acorde de ré bemol menor com sexta. No primeiro compasso, é estabelecido um padrão para a escala: é tocada uma nota, seguida de um movimento descendente para a próxima nota da escala, depois um movimento ascendente de sete notas, seguido por uma descida de algumas notas, e, por fim, mais sete notas ascendentes.

Esse padrão cria uma estrutura de movimento dentro da escala. No segundo compasso, o ponto-alvo é alterado e a descida é feita de forma direta pela escala, modificando a dinâmica da improvisação. Essa mudança gera um contraste com o compasso anterior, permitindo uma nova exploração das notas dentro da mesma harmonia.

Figura 36 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 25 e 26)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe

O início do trecho abaixo já foi analisado na parte de arpejos. A partir do tempo 3 do primeiro compasso, é utilizada a escala de lá bemol lídio de forma convencional, estabelecendo um ponto-alvo para um movimento ascendente. Esse movimento ascendente é intercalado com descidas, onde é tocada uma nota mais aguda, seguida de uma nota descendente. A alternância entre ascensão e descida mantém a linha melódica, enquanto explora as notas da escala em relação à harmonia subjacente. O padrão de ascensão e descida contribui para a construção da frase musical, refletindo a progressão harmônica e facilitando a transição entre as ideias musicais:

Figura 37 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 27 e 28)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No trecho abaixo, é utilizado um movimento ascendente até o ponto-alvo, com saltos na escala. O ponto-alvo alcançado é a nota ré, que representa a tensão #11 do lá bemol maior, enfatizando o modo lídio. Após atingir esse ponto, a escala é descendida, com a repetição de notas. A descida pela escala é combinada com a repetição, mantendo a relação com a harmonia subjacente e a tensão estabelecida anteriormente:

Figura 40 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 41 à 43)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No próximo trecho, é utilizada a escala de lá bemol lídio sobre o acorde de lá bemol 7M. É explorado o conceito de resolução retardada, ou enclosure. Incorporando técnicas do bebop, são utilizadas notas como a lá natural sobre o acorde de lá bemol. Essas notas funcionam como notas de passagem, facilitando a transição entre as notas principais e mantendo a relação com a harmonia subjacente.

Figura 41 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 51 à 52)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No próximo trecho, é utilizada a escala de si maior 7M de forma descendente e em graus conjuntos. Essa abordagem explora as notas da escala de maneira contínua, mantendo a conexão com a harmonia do acorde. Ao descer pela escala em graus conjuntos, a linha melódica se integra à progressão harmônica, facilitando a construção da frase musical. A técnica também permite a articulação das notas dentro da estrutura do solo.

Figura 42 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de escalas (compassos 54)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

4.3 SEQUÊNCIAS

Agora, serão analisados os trechos em que foram utilizadas sequências. Sequências referem-se à repetição de uma ideia rítmica que se desenvolve ao longo da interpretação ou ao desenvolvimento de um motivo rítmico. No contexto da improvisação, a utilização de sequências pode proporcionar uma base sólida para a construção melódica. Ao repetir uma ideia rítmica, Pinheiro estabelece um padrão que pode ser explorado e variado, permitindo a introdução de novas notas ou alterações na dinâmica. Essa abordagem facilita a transição entre diferentes seções do solo, criando continuidade.

As sequências também permitem a exploração de diferentes tonalidades e regiões melódicas, ampliando as possibilidades da improvisação. A repetição e variação de motivos rítmicos são características dessa técnica, evidenciando a relação entre técnica e estrutura musical. A análise dos trechos que utilizam sequências revela o desenvolvimento gradual de uma ideia rítmica.

No trecho abaixo, já analisado na parte de escalas, Chico desenvolve a escala de forma ascendente. No contexto de sequências, observa-se que ele também desenvolve a ideia em termos rítmicos, mantendo o motivo rítmico da colcheia pontuada. O deslocamento dessa figura rítmica resulta em diferentes pontos de repouso rítmicos em cada compasso, uma vez que se trata de uma figura com tempo ímpar. A variação nos pontos de repouso reflete a complexidade rítmica da improvisação, permitindo que a linha melódica se desloque de forma dinâmica ao longo da progressão harmônica.

Figura 43 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 5 à 8)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No trecho abaixo, o mesmo motivo rítmico da colcheia pontuada é utilizado, proporcionando uma sensação de deslocamento, mas agora em outro trecho do solo. A repetição dessa figura rítmica mantém a ideia de movimentação ao longo da improvisação, criando

continuidade na exploração do ritmo. O deslocamento dessa figura rítmica permite que a linha melódica se adapte ao contexto, mantendo a essência do motivo rítmico. A aplicação consistente do mesmo padrão rítmico em diferentes momentos fortalece a estrutura da improvisação, permitindo que a frase musical se desenvolva de forma integrada.

Figura 44 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 13 à 14)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

O trecho abaixo também já foi analisado na parte de arpejos. Agora, será analisado sob a ótica das sequências. Este trecho consiste no desenvolvimento de um motivo rítmico que envolve um movimento ascendente de cinco semicolcheias, seguido pelo início de um novo ciclo de cinco semicolcheias a partir de uma nota mais grave. Essa abordagem resulta em uma quebra rítmica, trazendo a sensação de acentuação em diferentes pontos do compasso. O deslocamento do motivo rítmico permite uma variação que se mantém conectada à estrutura harmônica.

Figura 45 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 29 à 30)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

O trecho abaixo consiste no desenvolvimento do mesmo motivo anterior — formado por cinco semicolcheias ascendentes — e, em seguida, inicia-se o mesmo padrão, porém começando a partir de uma nota mais grave. Este desenvolvimento ocorre no trecho que dá seguimento ao compasso 31, mantendo a continuidade do padrão rítmico enquanto introduz uma variação no registro. A repetição do motivo rítmico mantém a estrutura do padrão, permitindo uma progressão na linha melódica.

Figura 46 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 31 à 32)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

O trecho a seguir já foi analisado em escalas. Ao analisá-lo agora em sequência, podemos observar que existe um padrão rítmico de repouso. Esse padrão varia entre uma semínima ou uma colcheia pontuada após a execução de semicolcheias de forma ascendente. Essa alternância nos valores rítmicos cria um contraste rítmico, permitindo que a linha melódica se desenvolva de forma variada.

Figura 47 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 41 à 42)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

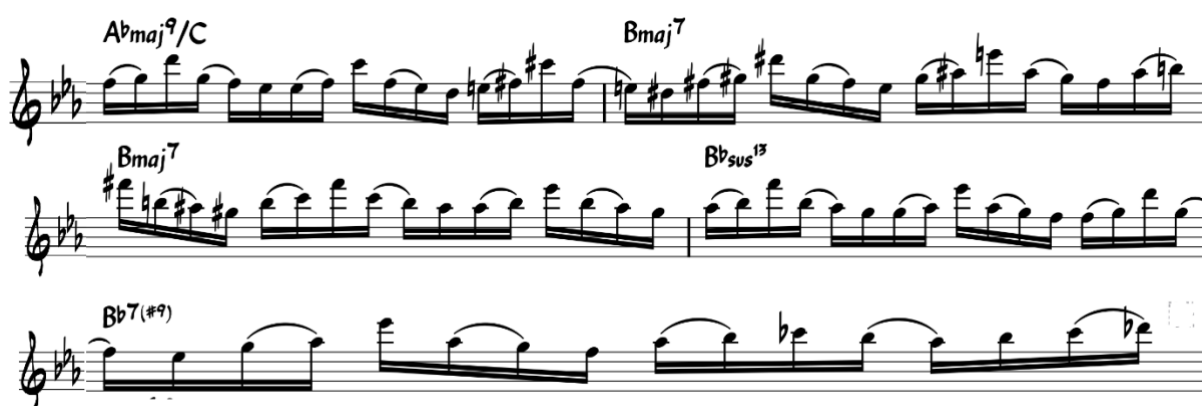
O padrão rítmico abaixo é um pouco complexo, mas mantém a ideia de causar deslocamento na frase ao ser repetido, respeitando as notas de cada acorde da harmonia. O padrão consiste em uma sequência onde, enquanto todas as notas estão sendo tocadas em semicolcheia, duas notas diferentes são ligadas; em seguida, uma nota é tocada em forma de salto ascendente, seguida por duas notas que são tocadas de forma ligada, próximas das duas

últimas notas ligadas. Essa estrutura pode ser resumida da seguinte forma:

- Duas notas próximas ligadas
- Uma nota distante
- Duas notas próximas ligadas

Essa configuração rítmica cria um efeito de variação que enriquece a frase e contribui para a dinâmica da improvisação.

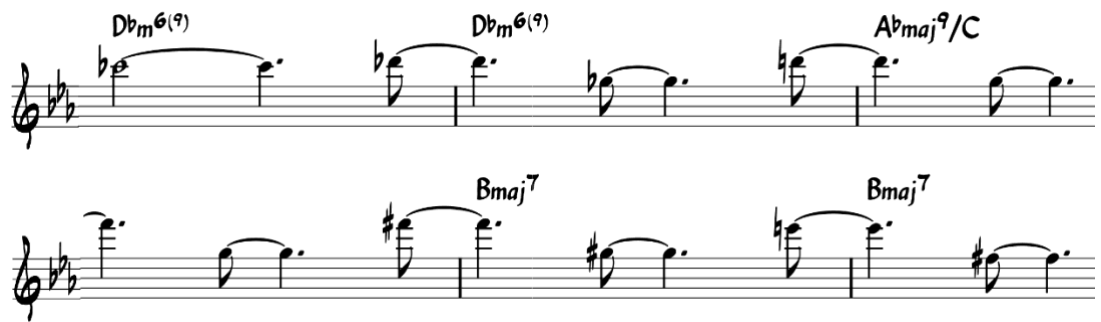
Figura 48 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 44 à 48)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

O padrão a seguir consiste em adiantar uma colcheia e ligá-la a uma semínima pontuada, resultando na sensação de deslocamento. Essa técnica cria um efeito rítmico que altera a percepção do tempo e do espaço dentro da frase musical, oferecendo contraste em relação ao restante da improvisação. A ligação entre as notas mantém a continuidade da linha melódica, enquanto a colcheia antecipada provoca movimento.

Figura 49 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de sequências (compassos 57 à 62)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

4.4 CROMATISMO

Na improvisação, a inclusão de notas cromáticas fornece uma base para a construção melódica, criando transições entre tonalidades. Pinheiro utiliza essa técnica para introduzir elementos que alteram padrões previsíveis. A variação nas notas cromáticas estabelece tensão e resolução nas linhas melódicas.

Além disso, o cromatismo permite a exploração de diferentes regiões melódicas, ampliando as possibilidades expressivas. Ao integrar notas cromáticas, Pinheiro conecta seções do solo, facilitando a transição entre diferentes partes da improvisação. Essa prática demonstra uma abordagem técnica eficaz na construção de sua linguagem musical.

Abaixo, três trechos onde Pinheiro faz uso de cromatismos: nos compassos 49, 50 e 53. No compasso 49, Pinheiro explora o cromatismo, transitando da nota Gb (11 de Dbm) até a nota Eb, passando pela terça maior (3ªM).

Figura 50 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de cromatismo (compassos 49)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No trecho a seguir, Chico Pinheiro repete as notas previamente exploradas (de Gb a Eb) em cromatismo, porém uma oitava abaixo. Mais adiante, ele executa uma sequência cromática que vai da nota A até Fb.

Figura 51 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de cromatismo (compassos 50)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

No último trecho a ser analisado, Pinheiro utiliza o cromatismo partindo da nota F# (5ª justa de Bmaj7), avançando até a nota A# (7ª maior), e posteriormente retornando à nota F#. Esse movimento cromático evidencia uma transição entre notas que está alinhada com a harmonia subjacente, explorando o intervalo de semitons para conectar as notas de forma contínua e fluida dentro da estrutura harmônica.

Figura 52 - Trecho da improvisação onde ocorre o uso de cromatismo (compassos 53)



Fonte: próprio autor – Abner Felipe.

5 CONCLUSÃO

A análise de *City of Dreams* de Chico Pinheiro apresenta uma visão abrangente das técnicas de improvisação e composição utilizadas pelo músico. O estudo foi estruturado em seções que detalham a harmonia, a melodia e os elementos de improvisação, permitindo uma compreensão clara da construção musical.

O uso de arpejos se destacou como uma técnica central na improvisação de Pinheiro. A análise dos arpejos demonstrou como ele os utiliza para explorar tensões e resolver harmônicas, contribuindo para a complexidade da peça. A interação entre arpejos e a base harmônica revelou uma estratégia eficaz para a criação de camadas sonoras e dinâmicas que enriquecem a performance.

As escalas também desempenharam um papel crucial na construção melódica. A pesquisa identificou que Pinheiro utiliza escalas de forma a manter a conexão com a harmonia, resultando em um fluxo melódico que se adapta às mudanças de acordes. Esse movimento contínuo entre ascensão e descida nas escalas proporcionou coesão à improvisação, permitindo que a narrativa musical se desenvolvesse de maneira lógica.

A aplicação de sequências na improvisação foi analisada como uma técnica que introduz variação rítmica. A repetição de motivos rítmicos com pequenas modificações permitiu que Pinheiro estabelecesse uma estrutura musical sólida, mantendo o interesse do ouvinte ao longo da performance. Esse recurso se mostrou eficaz na integração de diferentes seções da música, contribuindo para a continuidade da obra.

Adicionalmente, o estudo ressaltou a importância da interação entre os diferentes instrumentos na execução da peça. A forma como o piano, guitarra e bateria dialogam entre si exemplifica a sinergia necessária para uma performance coesa. Essa análise foi fundamental para entender como cada elemento contribui para o todo.

A pesquisa sobre *City of Dreams* não apenas fornece insights sobre as técnicas de improvisação de Chico Pinheiro, mas também abre espaço para discussões mais amplas sobre a música brasileira contemporânea. A obra serve como um exemplo de como elementos tradicionais podem ser incorporados em contextos modernos, refletindo a evolução da música no Brasil.

Em conclusão, a análise de *City of Dreams* contribui para um entendimento mais profundo das práticas musicais de improvisação e composição, evidenciando a habilidade técnica e criativa de Pinheiro. Este estudo pode servir como um ponto de partida para

investigações futuras sobre a intersecção entre diferentes estilos musicais e suas implicações na música brasileira atual.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGONZI, Jerry. *Inside Improvisation Series: Vol. 1 – Melodic Structures*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1999.

BENEDETTO GUITARS. Bravo Elite. Benedetto Guitars, 2024. Disponível em: <https://www.benedettoguitars.com/product/bravo-elite/>. Acesso em: 28 dez. 2024.

COKER, Jerry. *The Complete Method for Improvisation: A Comprehensive Guide for Musicians*. New York: Advance Music, 2003.

ECHIZEN GUITARS. Nylon Jazz. Echizen Guitars, 2024. Disponível em: <https://www.echizenguitars.com/nylon-jazz>. Acesso em: 28 dez. 2024.

D’ADDARIO. Loja oficial. D’Addario Brasil, 2024. Disponível em: <https://www.lojadaddario.com.br/>. Acesso em: 28 dez. 2024.

FERREIRA, Mauro. *Sobre o álbum City of Dreams*. 2020. Disponível em: [Chico Pinheiro expõe musicalidade sem fronteiras no álbum 'City of dreams' | Blog do Mauro Ferreira | G1](#). Acesso em: 10 out. 2024.

GREENE, Ted. *Chord Chemistry*. Los Angeles: Mel Bay Publications, 1992.

HOLDEN, John. *Jazz Guitar Essentials: An In-Depth Guide to Improvisation*. London: Berklee Press, 2011.

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Co., 1995.

GUERRA, Matheus Menezes. *Chico Pinheiro e a Música Instrumental: Uma Busca pela Concepção Estilística do Guitarrista*. Goiânia, 2016.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes,

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

ROCHA, Humberto Rodrigues da. *Chico Pinheiro: Análise de uma Aula Online de Ritmos Brasileiros para Guitarra*. Brasília-DF, 2018.

LOBO, Edu. *Sobre Chico Pinheiro*. Disponível em: <http://chicopinheiro.com>. Acesso em: 10 out. 2024.

METHENY, Pat. *The Road to Forever: The Music of Pat Metheny*. New York: Hal Leonard, 1996.

NERY FILHO, Walter. *O estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel: uma investigação analítica*. São Paulo: Faculdade de Música Carlos Gomes, 2008.

NILES, Richard. *The Complete Idiot's Guide to Music Composition*. Alpha, 2003.

ANDRADE, J. M. (2020). *Harmonia e Melodia no Violão Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Música Brasileira.

GENNARI, A. (2017). *A Expressão Musical no Violão: Técnicas e Estilos*. São Paulo: Editora do Instrumento.

LIMA, R. F. (2019). *Caminhos do Choro: A Influência do Cromatismo na Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Arte e Música.

SCHOENBERG, Arnaud. *Sobre o Conceito de Tonalidade*. 1934. Berlim: O Problema da Harmonia.

COSTA, H. E. S. V. (2015). *Harmonia e Melodia: A Conexão entre Simplicidade e Complexidade na Música*. São Paulo: Editora Música Brasileira.

ALMEIDA, D. S. (2018). *A Estrutura Musical: Análise e Composição*. Rio de Janeiro: Editora Universitária.

SANTOS, T. C. R. P. (2020). *Elementos de Coesão Musical em Composições Contemporâneas*. Belo Horizonte: Editora Arte e Música.

PEREIRA, R. J. (2019). *A Experiência Musical: Estruturas e Emoções*. Curitiba: Editora Música e Arte.

SWEETWATER. Guitar Pedals. Sweetwater, 2024. Disponível em: <https://www.sweetwater.com/shop/guitars/guitar-pedals/>. Acesso em: 28 dez. 2024.

Links de Internet

CADÊNCIA PLAGAL. *Cadência*. Disponível em: [Cadência – Wikipédia, a enciclopédia livre](#). Acesso em: 10 out. 2024.

SIDEMAN. *Sideman*. Disponível em: [Sideman – Wikipédia, a enciclopédia livre](#). Acesso em: 10 out. 2024.

Álbuns

CHICO PINHEIRO. *Chico Pinheiro*. São Paulo: Biscoito Fino, 2005.

CHICO PINHEIRO. *Meia Noite Meio Dia*. São Paulo: Sony Music, 2003.

CHICO PINHEIRO. *Nova* (Chico Pinheiro & Anthony Wilson). US: Goat Hill Recordings, 2008.

CHICO PINHEIRO. *Seasons* (Anthony Wilson, Steve Cardenas, Julian Lage). US: Goat Hill Recordings, 2011.

CHICO PINHEIRO. *City of Dreams*. São Paulo: Buritis, 2020.

CHICO PINHEIRO. *There's a Storm Inside*. US: Sunnyside, 2010.

CHICO PINHEIRO. *TRIZ* (André Mehmari, Chico Pinheiro, Sérgio Santos). Japão: Rip Curl Recordings, 2012.

VARANDA (The Reunion Project – Chico Pinheiro, Edu Ribeiro, Tiago Costa, Bruno Migotto, Felipe Sales). *Varanda*. US: Tapestry Records, 2017.

TWO BROTHERS (Chico Pinheiro e Roberto Lubambo). *Two Brothers*. US: Sunny Side Communications, Inc, 2023.

SORTE! (John Finbury). *Sorte!*. US: Green Flash Music, 2019.

JÁ TÔ TE ESPERANDO (Edu Ribeiro). *Já Tô Te Esperando*. São Paulo: Maritaca, 2006.

VEM VER (Vanessa Moreno e Fi Maróstica). *Vem Ver*. São Paulo: álbum independente, 2013.

HOME IS HERE (Felipe Salles). *Home Is Here*. US: álbum independente, 2023.

INTUIÇÃO (Pedro Mariano). *Intuição*. São Paulo: Trama, 2003.

Vídeos

CHICO PINHEIRO | TRÍADES (Chico Pinheiro) | Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: [h \(355\) Chico Pinheiro | Triades \(Chico Pinheiro\) | Instrumental Sesc Brasil - YouTube](#). Acesso em: 10 out. 2024.

CHICO PINHEIRO PLAYS SMILE • SOLO GUITAR. Disponível em: [Chico Pinheiro Plays SMILE • Solo Guitar](#). Acesso em: 10 out. 2024.

CHICO PINHEIRO • FAROL • SOLO GUITAR. Disponível em: [Chico Pinheiro • FAROL • Solo Guitar](#). Acesso em: 10 out. 2024.

CHICO PINHEIRO - DESDE O PRIMEIRO DIA. Disponível em:

Chico Pinheiro - Desde o Primeiro Dia. Acesso em: 10 out. 2024.

7 ANEXOS

City of Dreams

Solo Chico Pinheiro

Transcrição: Abner Phelipe

Chico Pinheiro

$\text{♩} = 140$

1 $\text{Dbm}6(9)$ Abmaj^9/C

4 Bmaj^7 Bbsus^{13}

8 $\text{Bb}7(\#9)$ $\text{Dbm}6(9)$ Abmaj^9/C

12 Abmaj^9/C Bmaj^7 Bmaj^7

15 Bbsus^{13} $\text{Bb}7(\#9)$ $\text{Dbm}6(9)$

18 Abmaj^9/C Abmaj^9/C Bmaj^7

22 $\text{Bb}7(\#9)$ Bbsus^{13}

24

25 $\text{Dbm}6(9)$

2 $\text{Dbm}6^{(9)}$

26 Abmaj^9/C

28 Abmaj^9/C Bmaj^7

30 Bmaj^7 Bbsus^{13}

32 $\text{Bb}7(\#9)$ $\text{Dbm}6^{(9)}$

34 $\text{Dbm}6^{(9)}$ Abmaj^9/C

36 Bmaj^7

38 Bbsus^{13}

40 $\text{Bb}7(\#9)$ $\text{Dbm}6^{(9)}$

42 Abmaj^9/C

44 Abmaj^9/C Bmaj^7

46 **Bmaj⁷** **B^bsus¹³** 3

48 **B^b7(#9)** **D^bm6(9)**

50 **D^bm6(9)** **A^bmaj⁹/C**

52 **A^bmaj⁹/C**

53 **Bmaj⁷**

54 **Bmaj⁷** **B^bsus¹³**

56 **B^b7(#9)**

57 **D^bm6(9)** **D^bm6(9)** **A^bmaj⁹/C**

60 **Bmaj⁷** **Bmaj⁷**

63 **B^bsus¹³** **B^b7(#9)** **D^bm6(9)**