

Acordes em bloco na versão de Antonio Adolfo para a música *Gaúcho(Corta-jaca)*, de Chiquinha Gonzaga

Block chords in Antonio Adolfo's version of the song "Gaúcho" ("Corta-jaca"), by Chiquinha Gonzaga

Guilherme Braga Veroneze Gomes

Universidade Federal de Minas Gerais
gveroneze@gmail.com

Clifford Hill Korman

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
clifford.korman@unirio.br

Resumo: Neste artigo apresentamos uma análise do recurso “acordes em bloco” na versão do pianista Antonio Adolfo para a música *Gaúcho (Corta-jaca)* de Chiquinha Gonzaga, lançada no CD *Chiquinha com Jazz* (1997, Artesanal, Kuarup). Nosso objetivo é destacar o uso do recurso como opção de arranjo para o intérprete de música popular. O termo arranjo é brevemente discutido no contexto da música popular a partir de ARAGÃO (2001) e NASCIMENTO (2011). Para dar suporte à análise, discorreremos sobre (1) possibilidades de construção dos blocos (tipos); (2) harmonização de notas da melodia que não pertencem ao acorde (notas não harmônicas) e (3) substituições de notas do acorde por notas de tensão harmônicas. Os exemplos são apresentados com foco no uso do recurso ao piano. A análise e parte da bibliografia utilizada podem motivar o estudo prático dos acordes em bloco, bem como sua aplicação em diferentes repertórios.

Palavras-chave: acordes em bloco ao piano; arranjo na música popular; piano popular brasileiro; Chiquinha Gonzaga e Antonio Adolfo.

Abstract: In this article, we present an analysis of the resource block chords in Antonio Adolfo's version of the song "*Gaúcho*" ("*Corta-jaca*") by Chiquinha Gonzaga, released on CD *Chiquinha com Jazz* (1997, Artesanal, Kuarup). Our objective is to highlight the use of the resource as an arrangement option for the popular music performer. The term arrangement is discussed briefly in the context of popular music from ARAGÃO (2001) and NASCIMENTO (2011). To support the analysis, we discuss (1) the possibilities of building the blocks (types); (2) harmonization of melody notes that do not belong to the chord (non-harmonic tones) and (3) substitutions of chord notes by harmonic tension notes. The examples are presented with a focus on applying the resource to the piano. The analysis and part of the bibliography used can motivate the practical study of block chords as well as their application in different repertoires.

Keywords: block chords on the piano, popular music arrangement, Brazilian popular piano, Chiquinha Gonzaga and Antonio Adolfo.

1 - Introdução

O recurso de arranjo acordes em bloco é utilizado para a escrita em vozes de naipes instrumentais ou vocais. Nele, “as vozes entoadas pelos instrumentos ou canto tocam na mesma divisão rítmica e representam o som do acorde” (GUEST, 1996, p.69). Seu uso ao piano se

popularizou em estilos de música popular nos meados do século XX principalmente nos Estados Unidos.

Na versão de Antonio Adolfo para a música *Gaúcho (Corta-jaca)* presente no CD *Chiquinha com Jazz* (1997, Artesanal, Kuarup) os acordes em bloco conferem densidade harmônica e sonoridade diferenciada à obra. A formação instrumental é piano, violão, contrabaixo e bateria e a melodia é realizada integralmente pelo piano. Além dos acordes em bloco, podemos destacar os seguintes elementos do arranjo: harmonização, células rítmicas do acompanhamento, variações melódicas e uma seção central de improvisação do piano.

Os objetivos deste artigo são: (1) explicitar como se deu a construção dos acordes em bloco na versão; (2) apresentar algumas características da construção do recurso apontando-o como opção de arranjo para intérpretes de música popular; (3) expor as implicações do uso recurso na música e (4) contextualizar o termo arranjo na esfera da música popular. A metodologia utilizada foi a de transcrição a partir de áudio e análise musical.

1.1 - A obra e o arranjador

O *Gaúcho* estreou no Teatro Éden Lavrado (Rio de Janeiro) em agosto de 1895 como número de dança na cena final da opereta burlesca de costumes nacionais *Zizinha Maxixe*, de Machado Careca. Em 1904, atingiu sucesso quando inserido na peça de teatro de revista *Cá e Lá* e se tornou a música mais gravada da compositora (MARCÍLIO, 2009, p.50). Chiquinha Gonzaga¹ também escreveu uma versão para canto e piano e outra para pequena orquestra.

A música se popularizou no Rio de Janeiro da época e desde então é parte do repertório do choro e da música instrumental brasileira, tendo recebido arranjos de nomes importantes como os pianistas Arthur Moreira Lima, Cliff Korman², Leandro Braga e Radamés Gnattali, além de ter sido objeto de estudo de vários trabalhos acadêmicos.

¹ Vários trabalhos se dedicaram à biografia da compositora. Destacamos DINIZ (1999), MARCÍLIO (2009) e o site www.chiquinhagonzaga.com.

² Cliff Korman é o segundo autor deste artigo.

Antonio Adolfo Maurity Sabóia nasceu no Rio de Janeiro em 1947 e começou sua carreira profissional em 1963 como pianista do conjunto Samba Cinco, ano que criou também o Trio 3-D. O músico é reconhecido como compositor, intérprete e educador. Lançou em 1977 o selo *Artesanal* dedicado à produção independente de música pelo qual lançou várias gravações com composições próprias e releituras. Trabalhou com Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros. Em 1985, fundou o Centro Musical Antonio Adolfo no Rio de Janeiro. É autor de livros didáticos como *O Livro do Músico* (1989, Lumiar Editora) e *Harmonia e Estilos para Teclado* (1994, Lumiar Editora).

O CD *Chiquinha com jazz* rendeu o Prêmio Sharp (atualmente Prêmio da Música Brasileira) na categoria música instrumental/arranjador para Antonio Adolfo em 1998 (11ª edição do evento) e é o segundo trabalho³ do pianista dedicado à compositora. Adolfo atuou como arranjador e pianista em todas as faixas; os outros integrantes das gravações foram Claudio Spiewak (violão), Gabriel Vivas (contrabaixo) e Ivan Conti (bateria).

1.2 - Considerações sobre arranjo

Como visto, o arranjo da versão escolhida para análise neste artigo é assinado pelo também intérprete Antonio Adolfo. Uma vez que estamos discutindo o recurso de arranjo acordes em bloco como opção para o intérprete de música popular, é coerente delimitarmos o termo arranjo bem como tecermos breves considerações sobre o assunto.

O entendimento de arranjo nesta pesquisa está alinhado com o de ARAGÃO (2001, p.18) que o compreende como processo inerente à produção da música popular. A palavra “produção” aqui será entendida como o “processo criativo” da música popular. Neste, é preciso que se considere a dinâmica de uso e transmissão do material musical de uma obra entre compositor, arranjador e intérprete na qual o compositor, comumente, determina alguns elementos no ato da composição e deixa outros a cargo dos demais agentes envolvidos no processo.

³ Em 1985, Adolfo lançou o LP *Viva Chiquinha Gonzaga* com 11 músicas da compositora incluindo outra versão do *Gaúcho*.

A finalização da música fica então sob responsabilidade do arranjador que, em boa parte das vezes, também não determina todos os elementos a serem tocados e sugere ou faz indicações abrangentes, por exemplo em relação ao ritmo ou à harmonia. Neste caso, o intérprete fica responsável em finalizar a música (em uma espécie de parceria com os outros dois agentes). Há ainda outro caso, foco de nosso trabalho, no qual o intérprete assume também a função de arranjador.

O arranjo pode ser entendido, então, como essencial na realização da música popular sendo ele feito pelo compositor, arranjador e/ou intérprete. Uma prática muito comum, ainda no contexto da música popular, é a releitura de músicas já lançadas. De acordo com ARAGÃO (2001, p.17), não há definição exata acerca de quais elementos vão constituir o original de uma obra, pois “não há compromisso tão formal em relação ao modo de utilização desses elementos...”. Podemos destacar, então, a flexibilidade existente na música popular com o próprio material musical de uma obra e o importante papel representado pelo arranjo na realização de uma versão.

NASCIMENTO (2011, p.6) defende que a situação criativa que possibilita ao arranjador ter uma maior visibilidade de seu trabalho é justamente a recriação instrumental de clássicos do repertório. O autor acredita ser “na releitura de algo já comunicado que a marca estilística do arranjador pode ser verificada mais de perto, mesmo pelo ouvinte comum...”. Assim, o trabalho de Adolfo com sua versão do *Gaúcho* é o de intérprete que assume papel de arranjador na realização de uma versão de um clássico do repertório nacional.

2 - Acordes em bloco

Como mencionado, nos acordes em bloco, a melodia é harmonizada com notas de mesma divisão rítmica e que representam o som do acorde. Em geral, é utilizado em trechos melódicos com predominância de graus conjuntos. Neste item, iremos apresentar algumas características deste recurso encontradas na análise da versão. Optamos por ilustrá-las em um mesmo exemplo musical retirado do repertório norte-americano adaptado a cada situação.

Destacamos que as características abordadas neste item contemplam a construção de blocos em naipes e também para o uso ao piano, assim sendo, iremos diferenciá-las quando necessário. Abordaremos os seguintes aspectos: (1) tipos de construção dos blocos; (2) harmonização de notas que não pertencem ao acorde (notas melódicas) e (3) substituições de notas do acorde por notas de tensão harmônicas.

O uso dos acordes em bloco ao piano se popularizou nos Estados Unidos, durante as décadas de 1940 e 1950, onde “muitos pianistas desenvolveram uma maneira de tocar melodias harmonizadas com as duas mãos que ficou conhecida como *locked hands*⁴ ou *block chords*” (acordes em bloco) (VALERIO, 2005, p.26⁵). MEHEGAN (1964, p.129), escreveu que “... a sonoridade advinda desta técnica remete a uma das grandes inovações de arquitetura na história do piano jazz...”.

O tipo de um bloco é determinado pela distância entre suas notas. A posição fechada é o tipo na qual “as notas do bloco estão próximas umas das outras, separadas por intervalos de terça ou quarta” (GUEST, 1996, p.69). Neste tipo, as notas estão mais próximas possíveis mantendo a ideia de acorde e sem cair na identidade de *cluster* (segundas).

As notas da melodia que não pertencem ao acorde indicado na cifra podem ser harmonizadas das seguintes maneiras: (a) considerada substituta da nota de acorde imediatamente inferior; ou (b) com acordes dominantes; ou (c) com acordes de aproximação diatônica ou, ainda, (d) com acordes de aproximação cromática (GUEST, 1996). Vamos exemplificar os itens (b) e (d) que são os utilizados por Adolfo na versão.

O item (b) se dá com a construção de um bloco contendo o trítono do acorde dominante ao indicado na cifra. Ao piano, é comum o uso de um acorde diminuto contendo este trítono. A seguir, na Figura 1, trecho da música *Always* (Irving Berlin) com o recurso acordes em bloco em posição fechada. A nota Sib (última colcheia do c.1) não pertence ao acorde de Ab6 e atua como

⁴ O termo *locked-hands* será discutido adiante.

⁵ Todas as traduções das citações de trabalhos em inglês são dos autores deste trabalho.

nota de passagem. Podemos notá-la, ainda na Figura 1 harmonizada de forma dominante (circulada em azul).

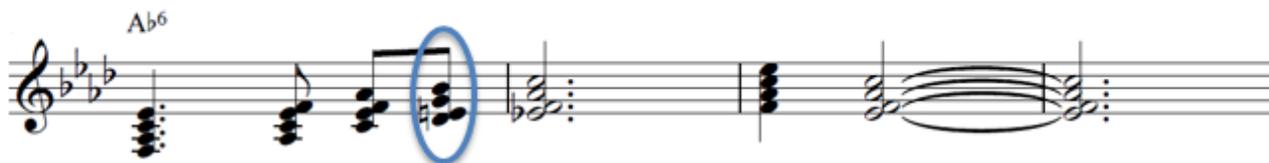


Figura 1: Trecho de *Always* (Irving Berlin) com a melodia em bloco em posição fechada e a nota de passagem Sib harmonizada com acorde dominante ao acorde de Ab6 (em azul) (Adaptado de LEVINE, 2006, p.9).

A aproximação cromática, item (d), pode ser aplicada onde a nota de passagem da melodia alcança a nota de acorde por semitom. O bloco é formado, então, pelas vozes deslocando um semitom na mesma direção, como pode-se observar no trecho melódico na Figura 2.



Figura 2: Trecho melódico com nota de passagem da melodia harmonizada com acorde de aproximação cromática (Adaptado de GUEST, 1996, p.92).

Ainda em relação aos tipos de blocos, uma variação muito comum é o *drop 2*⁶, que é feita a partir da “queda” uma oitava abaixo da segunda voz mais aguda da estrutura. Ao piano, esta voz é executada habitualmente pela mão esquerda. Em geral, os tipos são escolhidos de acordo com a região da melodia, sendo a posição fechada mais indicada para regiões graves e o *drop 2* para regiões agudas. Além disso, o *drop 2* amplia o intervalo entre as extremidades do bloco de uma oitava para uma décima. Na Figura 3, podemos observar o mesmo trecho da figura 1 da música *Always* (Irving Berlin) em *drop 2*.

⁶ Existem, ainda, as posições *drop 3* e *drop 2+4*, porém neste artigo iremos nos limitar a trabalhar com o *drop 2*, que servirá de suporte para análise da versão escolhida.



Figura 3: Trecho de *Always* (Irving Berlin) em acordes em bloco com destaque para a segunda voz que “caiu” uma oitava a partir da posição fechada, configurando o *drop 2* (Adaptado de LEVINE, 2006, p.9).

Encontramos na versão também o tipo de bloco “quartal”, no qual os acordes são formados inteiramente ou majoritariamente por intervalos de quartas, ao invés de terças como na harmonia tradicional. Na Figura 4, pode-se observar o mesmo trecho da figura 1, porém em bloco quartal a quatro vozes.

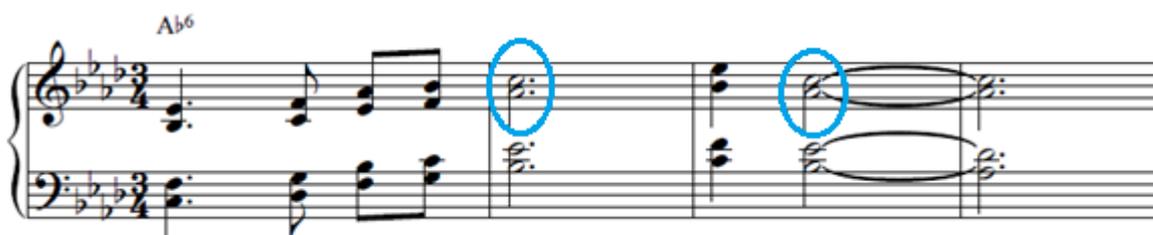


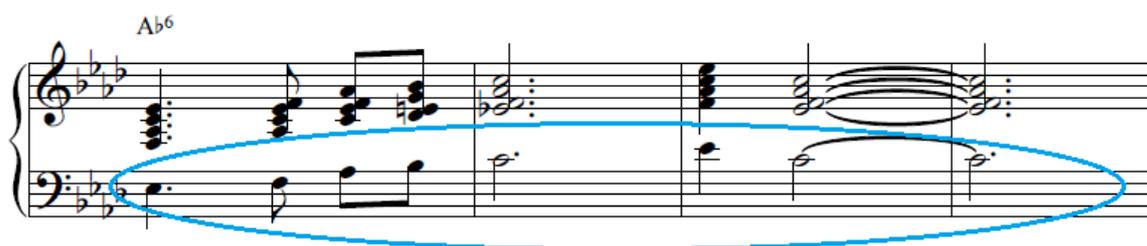
Figura 4: Trecho de *Always* (Irving Berlin) em acordes em bloco formados por intervalos de quarta e um intervalo de terça (c.2 e segundo tempo do c.3, em azul), configurando o bloco quartal (Adaptado de LEVINE, 2006, p.9).

George Shearing, pianista de jazz na década de 1950, tornou-se conhecido “pela maneira de fazer os acordes em posição fechada soarem mais cheios dobrando a melodia uma oitava abaixo e tocando esta nota extra com a mão esquerda” (LEVINE, 2006, p.6). Milt Buckner, organista de jazz de meados da década de 1940, também praticava tal formação. Neste trabalho, adotamos o termo *locked hands* para este tipo específico de acordes em bloco.

A formação das *big-bands* se popularizou a partir da década de 1930 nos Estados Unidos, formadas por naipes de metais (trompetes e trombones), madeiras (saxofones, clarinetes e flautas) e pela base rítmico-harmônica. Os aspectos dos acordes em bloco até aqui apresentados dialogam com os utilizados nos naipes das *big-bands*. Desta forma, MEHEGAN sugere que:

Ambos, Shearing e Buckner, provavelmente tomaram emprestada a sonoridade da seção de saxofone de Glenn Miller. A instrumentação normal da maioria das seções de saxofones anteriores eram dois saxes altos e dois tenores. Miller introduziu uma quinta voz, com um terceiro sax tenor ou um clarinete (na voz mais aguda) para permitir que a melodia fosse tocada em duas vozes separadas por uma oitava com outras três vozes internas.(MEHEGAN, 1964, p.129)

Apesar de não termos identificado o uso da formação *locked hands* na versão, acreditamos ser importante mencioná-la uma vez que trata-se de uma construção muito utilizada. Na Figura 5, trecho da música *Always* (Irving Berlin) adaptado com acordes em bloco em *locked hands*:



3 - Análise

A forma da versão de Adolfo para o *Gaúcho (Corta-jaca)* segue um padrão muito praticado na música popular instrumental que consiste em *Tema – Improviso – Tema*. A melodia principal é apresentada na forma *Intro – A – B* seguida de uma seção de improvisação do piano e do retorno à melodia, ambas também na forma *Intro – A – B*. Pontes de mesma estrutura harmônica da introdução fazem a conexão das seções. A Figura 6 indica a estrutura formal adotada com a minutagem dos inícios das seções nas quais ocorrem os acordes em bloco.

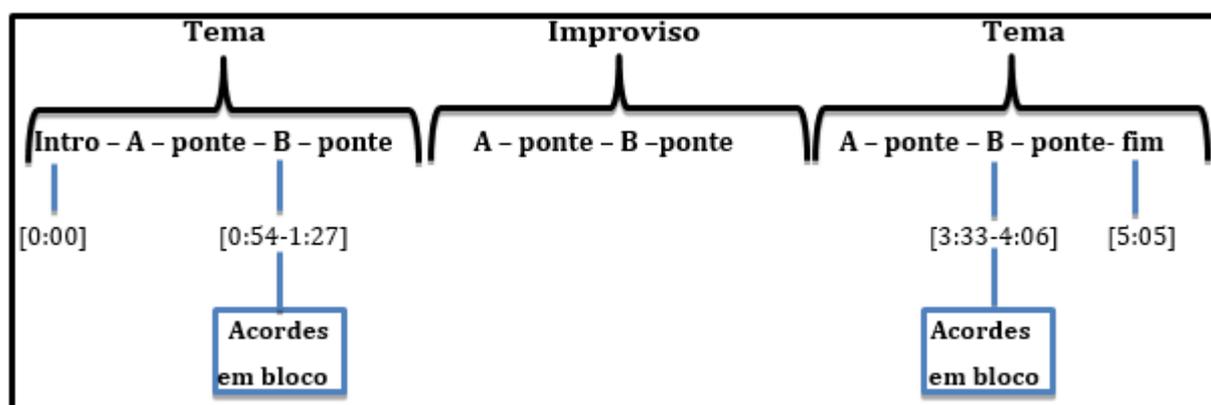


Figura 6: Estrutura formal da versão de Antonio Adolfo para a música *Gaúcho (Corta-jaca)* de Chiquinha Gonzaga com as minutagens das seções que ocorrem os acordes em bloco (ADOLFO, CD *Chiquinha com Jazz*, faixa 5, 1997).

Os acordes em bloco presentes nas seções B foram identificados através de transcrição a partir do CD *Chiquinha com Jazz* (ADOLFO, faixa 5, 1997). Iremos apresentar trechos desta transcrição destacando os mesmos aspectos discutidos no item 2. Adolfo utiliza o recurso de forma semelhante nas duas ocorrências da seção B diferenciando apenas algumas formações que também serão discutidas neste item.

Na primeira frase da seção B, Adolfo constrói os blocos alternando entre os tipos posição fechada e *drop 2*. Em relação a notas de passagem, ocorre o bloco em aproximação cromática na nota Si que está entre o Do e o Sib. Podemos observar também o uso de notas de tensão harmônicas. A Figura 7 indica: o tipo dos blocos (em azul); o acorde de aproximação cromática (em verde) e as notas de tensão que entraram no bloco por substituição às notas de acorde (indicadas no final das setas em laranja).

Figura 7: Início da seção B, em [0:54-1:00], com acordes em bloco (em azul), acorde de aproximação cromática (em verde) e notas de tensão (em laranja) na versão do *Gaúcho (Corta-jaca)* por Antonio ADOLFO (1997, transcrição de Guilherme Veroneze).

Uma explicação possível para o uso de dois tipos em uma mesma frase é a de que a posição fechada é mais adequada para regiões melódicas mais graves e o *drop 2* para regiões mais agudas. Podemos notar, ainda na Figura 7, que quando a melodia está nas notas Do 4, Si 3 e Sib 3 o tipo usado é o *drop 2* e quando está em Re 3 e Do 3 é utilizada a posição fechada. Destaca-se também o uso de notas de tensão harmônicas na maioria dos blocos desta frase.

Foram identificados também blocos em quartas, como indicados (em azul) na Figura 8 que destaca também um bloco sobre nota de passagem construído de forma dominante (em verde). Adolfo utiliza os blocos em melodias construídas majoritariamente sobre graus conjuntos. Na Figura 8, percebe-se uma frase com apenas um grau conjunto seguida de saltos em terça descendentes não harmonizada em bloco (em amarelo).

Figura 8: Trecho da seção B, em [1:07-1:12], com bloco em quartas (em azul), bloco com acorde dominante (em verde) e trecho não harmonizado em bloco (em amarelo) na versão do *Gaúcho (Corta-jaca)* por Antonio ADOLFO (1997, transcrição de Guilherme Veroneze).

Como visto no item 2, as notas de tensão que substituem notas do acorde podem ser alteradas. No trecho a seguir, transcrito na Figura 9, podemos verificar a ocorrência da nota Lá enquanto nona maior substituindo a nota Sol, fundamental do acorde Sol menor (em laranja) e no compasso seguinte a nota Ré bemol enquanto nona menor (alterada) substituindo a nota Do, fundamental do acorde Dó com sétima (em roxo).

Figura 9: Trecho da seção B, em [1:19-1:27], com a nota Lá substituindo a nota Sol no acorde de Sol menor (em laranja) e a nota Ré bemol substituindo a nota Dó no acorde de Dó com sétima (em roxo) na versão do *Gaúcho (Corta-jaca)* por Antonio ADOLFO (1997, transcrição de Guilherme Veroneze).

Na segunda ocorrência da seção B [3:33-4:06], Adolfo apresenta a melodia harmonizada em bloco de forma semelhante à primeira, com algumas variações melódicas e na formação dos blocos. Na Figura 10, podemos notar o início da primeira seção harmonizado em posição

fechada em oposição ao início da segunda, harmonizado em quartas, além de estarem em oitavas diferentes.

The image displays two musical staves for Piano and Contrabass. The left staff, labeled 'pos. fechada', shows a piano part with a block chord in the right hand and a single note in the left hand, with a blue bracket above the chord. Below it, the contrabass part is marked 'C Baixo pedal -' and shows a rhythmic pattern of slashes. The right staff, labeled 'quartas', shows a piano part with a block chord in the right hand and a single note in the left hand, with a blue bracket above the chord. Below it, the contrabass part is marked 'C Baixo pedal - -' and shows a rhythmic pattern of slashes. Both staves are in 2/2 time and have a key signature of one flat (B-flat).

Figura 10: Inícios das duas ocorrências da seção B, em [0:54] e [3:33], a primeira com a melodia harmonizada em bloco na posição fechada e a segunda em quartas na versão do *Gaúcho (Corta-jaca)* por Antonio ADOLFO (1997, transcrição de Guilherme Veroneze).

4 - Considerações finais

Após a transcrição e a análise do recurso acordes em bloco utilizado por Antonio Adolfo em sua versão da música *Gaúcho (Corta-jaca)* de Chiquinha Gonzaga, é possível inferir que o pianista se insere e dialoga com a tradição de estilos do piano popular do século XX. Isso porque ele utiliza tipos e formações de blocos encontrados em outros exemplos do repertório como a posição fechada, o *drop 2* e estruturas em quartas. Outro aspecto que o insere nesta tradição é o uso de tensões harmônicas (alteradas ou não) na montagem dos blocos.

No item 1.2, discutimos brevemente o termo arranjo no contexto da música popular. Nosso pensamento se alinha com outros autores que o entendem como processo inerente à música popular e essencial para a realização de uma versão. Foi visto também, que o arranjo pode ficar (todo ou parte dele) a cargo do intérprete. Desta forma, procuramos apresentar os acordes em bloco como uma opção de arranjo para o intérprete de música popular a partir da ocorrência dos mesmos em uma versão de um clássico do repertório nacional.

O fato de Adolfo repetir a maioria das formações dos acordes em bloco nas duas ocorrências da seção B, sugere que houve um planejamento quanto ao uso do recurso na versão. Em relação às implicações do uso de acordes em bloco na música, pode-se perceber uma implicação principalmente harmônica, já que são gerados acordes que não estão previstos para os demais instrumentos harmônicos, o que confere densidade de harmonia ao trecho.

Por fim, a análise aqui apresentada pode motivar o estudo prático dos acordes em bloco ambos ao piano ou como estudo de arranjo para diferentes naipes e formações, com aplicação em repertórios variados. A bibliografia aqui utilizada em especial GUEST (2006), LEVINE (2006) e VALÉRIO (2003 e 2005) podem ser úteis neste estudo.

Referências

1. ADOLFO, Antonio. (1997). **Gaúcho (Corta-jaca)**. In: CD Chiquinha com Jazz, faixa 5. Rio de Janeiro: Artezanal, Kuarup, 1997. (CD de áudio).
- 2._____. (2017). **Gaúcho (Corta-jaca)**. Transcrição de Guilherme Veroneze a partir da gravação no CD Chiquinha com Jazz, faixa 5. Rio de Janeiro: Artezanal, Kuarup, 1997. Edição do transcritor, 2017. (Partitura).
3. ARAGÃO, Paulo. (2001). **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 126 p. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
4. DINIZ, Edinha. (1999). **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos.
5. GUEST, Ian. (1996). **Arranjo método prático**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
6. LEVINE, Mark. (2006). **The Drop 2 Book**. Petaluma: SHER MUSIC CO.
7. MARCÍLIO, Carla Crevelanti. (2009). **Chiquinha Gonzaga e o maxixe**. 144 p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da UNESP (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"), São Paulo.
8. MEHEGAN, John. (1964). **Swing and early progressive piano styles**. New York: Watson-Guption Publications, Inc.

9. NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. (2011). **Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e Interpoética na Música Popular**. 239 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Unicamp, Campinas.

10. VALERIO, John. (2003). **Bebop Jazz Piano: The complete guide with CD!**. Milwaukee: Hal Leonard Corp.

11. _____. (2005). **Post-Bop Jazz Piano: The complete guide with CD!**. Milwaukee: Hal Leonard Corp.

Referências da internet

1. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. (2017) Verbete Antonio Adolfo. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/antonio-adolfo>>. Acesso em 28 de novembro, 2017. (Site)

2. **Chiquinha Gonzaga**. (2017) Disponível em <www.chiquinhagonzaga.com> . Acesso em 29 de novembro, 2017. (Site)

3. **Prêmio da música brasileira**. (2017) Disponível em <http://www.premiodamusica.com.br/>. Acesso em 28 de novembro, 2017. (Site)

Notas sobre os autores

Guilherme Braga Veroneze Gomes é mestrando em música na linha Performance Musical na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Possui graduação em piano pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), além de especializações em piano e em arranjo na Bituca – Universidade de Música Popular, de Barbacena (MG). Durante a graduação, participou do Grupo de Pesquisa em Composição Musical da UFJF (COMUS) e desenvolveu trabalho sobre a técnica estendida “piano pizzicato”. A pesquisa foi apresentada no I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade (MusPopUni), em 2015, e no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), em 2016. Trabalha como pianista na área popular atuando como instrumentista e arranjador. Foi finalista do XVII Prêmio BDMG Instrumental junto ao Caetano Brasil & Grupo em 2017.

Clifford Hill Korman é Doutor em Música - Jazz Arts Advancement (Manhattan School of Music) - é Mestre em Música- Specialization in Jazz Performance (The City College of New York). Pianista, compositor, e arranjador, ele é Professor Adjunto da UNIRIO, atuando principalmente na área de Estudos em Música Popular. Suas linhas de pesquisa incluem improviso, jazz, música brasileira instrumental e linguagens e técnicas de piano popular. Atua no Instituto Paulo Moura como diretor musical, arranjador e coordenador do projeto de digitalização do Acervo Paulo Moura. Entre suas gravações próprias, destacam-se "Mood Ingênuo, o sonho de Pixinguinha e Duke Ellington" (Jazzheads, 1999) e "Gafieira Dance Brasil" (Independente, 2001) com Paulo Moura; "Migrations" (Planet Arts, 2003) e "Trains of Thought" (Almonds and Roses Music, 2014).