

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Tamiris Duarte Carpin

**DESENVOLVIMENTO DE ARRANJOS MUSICAIS PARA REPERTÓRIOS DE
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Porto Alegre
2015

Tamiris Duarte Carpin

**DESENVOLVIMENTO DE ARRANJOS MUSICAIS PARA REPERTÓRIOS DE
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Projeto de Graduação em Música Popular apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientadora: Profa Dra. Luciana Prass

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

DUARTE Carpin, Tamiris

Desenvolvimento de arranjos musicais para repertórios de música popular brasileira / Tamiris DUARTE Carpin. -- 2015.

107 f.

Orientadora: Luciana Prass.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. arranjo. 2. música popular. 3. tradição afro-brasileira. 4. produção fonográfica. I. Prass, Luciana , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe, companheira e apoiadora de todas as horas há 28 anos e ao apoio e incentivo dado por meus pais ao meu irmão em suas práticas musicais que com certeza me inspiraram e me encorajaram;

Ao Maurício Weimar, que possibilitou meu primeiro contato com um contrabaixo elétrico. Além de ter sido um grande amigo e incentivador, me disse que era possível escolher o caminho da música, me colocou na direção certa e me apresentou minha primeira professora: Carla Kieling;

À Carla, que me fez ter certeza da escolha do meu instrumento, e que, mesmo passados 12 anos, ainda é fonte de inspiração nos meus estudos;

Ao Davi Moreira, grande professor de música e de vida;

Ao Carlos D'Elia, companheiro de caminhada na vida, há quatro anos facilitando e apoiando meus aprendizados musicais. Quero que venham mais anos como esses!

À Luana Pacheco, pelo companheirismo de uma vida quase inteira, e mais especificamente pelo incentivo ao meu ingresso no curso de Música Popular.

Aos professores do Departamento de Música da UFRGS: Profa. Luciana Prass, pela criação do curso de Música Popular, o que tornou possível meu ingresso na universidade e todos os caminhos que se abriram a partir disso, pela parceria e incentivo durante o curso, por compreender a situação da educação musical no país e não desistir de tentar melhorá-la, por defender a importância da cultura popular; Prof. Dimitri Cervo, por suas competência e coerência enquanto professor; Prof. Fernando Mattos, pelas aulas cheias de muitos conhecimentos além dos musicais e por me confortar ideologicamente, se posicionando claramente à respeito da situação da economia e das relações sociais atuais; Prof. Raimundo Rajobac, por ter acreditado no meu trabalho ao longo da graduação, me orientando e me dando oportunidades de tornar minha vida acadêmica mais rica; Prof. Jean Presser, por acompanhar a trajetória da primeira turma desde o início, fazendo um trabalho coerente e sincero: tanto um ouvinte atento quanto um bom conselheiro.

Aos meus colegas Saimon Saldanha e Vagner Frey, importantes para esse caminho em tantos sentidos que nem sei dizer.

A todos os músicos e amigos que encontrei pelo caminho desde o início. Com muita certeza cada experiência foi importante para o que me tornei até hoje.

A todos os músicos que colaboraram com talento e disposição para a gravação deste trabalho:

Daniel Vargas (bateria), Josué de Oliveira (percussão), Andressa Ferreira (percussão e palmas), Saimon Saldanha (piano e hammond), Vagner Frey (violão e guitarra), Carlos D'Elia (guitarra e canto), Matheus Kleber (acordeom), Caoan Goulart (clarinete), Renato Dall Ago (trompete), Gabriel Ugamba (trompete), Ramon Kercher (sax tenor), José Milton Vieira (trombone), Fernando Ávila (acordeom), Mauricio Nader (canto), Alex Schimith (canto), Igor Ferreira (canto), Rafael Capossi (canto), Iaiá Drumond (canto), Vinícius Kunzler (violino), Jean Presser, Mariane Kerber, Ale Ravanello, Diogo Brochmann, Jaer Morais, Fernando Russowsky (palmas).

Aos técnicos de som Cassiano Dal'Ago, Juliano Maffesoni, Saimon Saldanha, Raphael Prazeres, Richard Thomaz e Clauber Scholles.

*Não sou descendente de escravos. Eu descendo de
seres humanos que foram escravizados.
Makota Valdina*

RESUMO

Este projeto de graduação, é composto de um caderno de arranjos musicais, de um registro fonográfico e de um memorial descritivo dos processos de desenvolvimento e criação dos mesmos. Os arranjos foram escritos ao longo de três anos para as disciplinas de Prática Musical Coletiva II, III, IV, e VI e de Arranjos Vocais e Instrumentais I, que fazem parte do Bacharelado em Música – Habilitação em Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Para a realização destes arranjos precisei levar em conta formações instrumentais típicas e atípicas em Música Popular, uma vez que estas foram definidas com base em interesses musicais comuns dos estudantes dos grupos que assim se formavam naquelas disciplinas e não com base em uma instrumentação previamente estabelecida. O repertório abrange músicas populares brasileiras, em especial as músicas de tradição afro-diaspórica, e tem como objetivo destacar a importância cultural da música tradicional do Brasil. Assim, canções de Clementina de Jesus e Jacinto Silva, por exemplo, historicamente apartadas do contexto musical acadêmico, foram estudadas e recriadas em configurações particulares de arranjo. O memorial tem como objetos de análise e reflexão o desenvolvimento dos arranjos nos seguintes aspectos: a escolha do repertório, a orquestração, as opções musicais empregadas, as influências musicais da arranjadora e a importância da bagagem cultural e das particularidades de cada instrumentista que integra o grupo para o qual se escreve. A descrição da trajetória musical da autora desde antes do seu ingresso no curso superior assim como os conhecimentos adquiridos na universidade são partes integrantes do memorial. Pretende-se evidenciar, desta forma, os caminhos percorridos até a composição definitiva dos arranjos. A partir de uma breve apresentação de importantes arranjadores brasileiros como Anacleto de Medeiros e Pixinguinha, suas metodologias e características sonoras, a pesquisa avança em direção às discussões contemporâneas sobre arranjo na música popular. O memorial discute ainda aspectos relacionados à produção fonográfica de registro dos arranjos.

Palavras-chave: Música Popular, arranjos, tradição afro-brasileira, produção fonográfica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Anotações da estrutura do arranjo de <i>Samba de uma nota só</i>	18
Figura 2 – Harmonia das seções do arranjo de <i>Samba de uma nota só</i>	19
Figura 3 – Estrutura verbal do arranjo de <i>Samba de uma nota só</i>	20
Figura 4 – Excerto de convenção do arranjo de <i>Samba de uma nota só</i>	21
Figura 5 – Excerto de harmonização do arranjo da parte A de <i>Cangoma me chamou</i>	26
Figura 6 – Excerto de harmonização do arranjo da parte B de <i>Cangoma me chamou</i>	26
Figura 7 – Excerto do naipe de sopros do arranjo de <i>Cangoma me chamou</i>	28
Figura 8 – Células rítmicas percussivas de maracatu executadas pelas guitarras no arranjo de Verde Mar de Navegar.....	30
Figura 9 – Excerto da partitura do arranjo de percussão de <i>Coco do M</i>	32
Figura 10 – Exemplo de acompanhamento rítmico feito pelo baixo no arranjo de <i>Coco do M</i>	32
Figura 11 – Exemplo de acompanhamento rítmico feito pelo tenor, a partir da célula do agogô, no arranjo de <i>Coco do M</i>	33
Figura 12 – Notação escolhida para a pronúncia no arranjo de <i>Coco do M</i>	33
Figura 13 - Excerto de movimento harmônico do compasso 61 do arranjo de <i>Coco do M</i>	34
Figura 14: Vagner Frey e Tamiris Duarte na pré-produção das gravações do CD do Projeto de Graduação.....	36
Figura 15: Daniel Vargas e Josué de Oliveira durante as gravações.....	37
Figura 16: Saimon Saldanha no SVS Studio.....	38
Figura 17: Caoan Goulart e Matheus Kleber durante as gravações.....	39
Figura 18: Fernando Ávila e Vinícius Kunzler durante as gravações.....	40
Figura 19: Em sentido horário, Renato Dall Ago, Gabriel Ugamba, José Milton Vieira e Ramon Kercher, durante as gravações.....	40
Figura 20: Cantores: Em sentido horário, Maurício Nader; Iaiá Drummond; Carlos D'Elia (em primeiro plano) e Igor Ferreira (ao fundo); Rafael Capossi (em primeiro plano) e Alex Schimidt (ao fundo).....	43

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	JUSTIFICATIVA	12
	1.1 Um pouco da história dos arranjos no Brasil	13
	1.2 Para quem se escreve um arranjo	14
2	ARRANJOS.....	18
	2.1 Chamamé de uma nota só	18
	2.2 Funkeando um grande amor	23
	2.3 O jongo me chamou.....	26
	2.4 Verde maracatu	28
	2.5 Coco dos meninos.....	31
3	GRAVAÇÕES.....	36
	3.1 Organizando e percebendo os primeiros sons	36
	3.2 Vendo nascer a música	36
	3.3 Mixando, masterizando, colorindo	45
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
	REFERÊNCIAS	48
	ANEXOS.....	50
	Anexo 1 – Partitura do arranjo de <i>Samba de uma nota só</i>	
	Anexo 2 - Partitura do arranjo de <i>Samba do grande amor</i>	
	Anexo 3 - Partitura do arranjo de <i>Cangoma me chamou</i>	
	Anexo 4 - Partitura do arranjo de <i>Verde mar de navegar</i>	
	Anexo 5 - Partitura do arranjo de <i>Coco do M</i>	
	Anexo 6 – CD de áudios	

INTRODUÇÃO

Depois de conviver com um irmão mais velho guitarrista e seus grupos de *Heavy Metal* durante toda a minha infância, iniciei meus estudos em música pelo contrabaixo elétrico aos 15 anos de idade, no ano de 2002, instrumento que me acompanha até hoje. Aos 16, estudei teoria musical no Conservatório Pablo Kómlós, escola de música ligada à Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) por dois anos. Desde então participei de diversos grupos musicais de *rock* e *reggae*, geralmente com a seguinte formação: bateria, baixo, guitarra(s), cantor. O trabalho nesses grupos sempre foi baseado na reprodução de arranjos já existentes, os chamados *covers*, e no desenvolvimento coletivo de arranjos. Em 2005, entrei para um grupo de música gaúcha no qual permaneci até 2013. A formação musical era a mesma que a citada acima, com o acréscimo de teclado, acordeom e percussão. Montávamos, em média, um show diferente por ano, com duração de duas horas. Neste grupo havia grande rotatividade de músicos, e, por este motivo, os arranjos que já estavam definidos deveriam ser aprendidos pelos músicos que entravam. Eu dividia com a cantora principal do grupo, Nadianer Garcia, a responsabilidade de conhecer todas as partes de cada arranjo e a função musical de cada instrumento nele, e assim passar para os músicos novos quando necessário, pois não havia nenhum tipo de registro escrito, menos ainda em partitura, o que mostra a cultura da oralidade presente nos grupos de música popular.

Recentemente, em conversas com amigos músicos, descobri que, mesmo na infância antes de começar meus estudos, minha audição musical sempre foi voltada para os vários elementos do arranjo, percebendo contracantos como parte importante e memorizando-os, por exemplo. Também sempre estive atenta à função musical de cada instrumento, e ao modo como as diversas funções conviviam dentro de um arranjo.

Em 2012, com a criação do bacharelado em Música Popular da UFRGS, finalmente tive a oportunidade de iniciar meus estudos de música em nível superior – antes disso, era impossível ingressar nesta universidade tendo como principal instrumento o contrabaixo elétrico e executando um repertório de caráter popular. Logo no segundo semestre da graduação deparei-me com a possibilidade de escrever meu primeiro arranjo para a disciplina de Prática

Musical Coletiva II, sob a orientação da professora Luciana Prass, e aceitei a proposta. O grupo para o qual eu deveria escrever já estava montado, ou seja, eu não poderia escolher a formação musical pois já tinha sido definida no ato da matrícula, quando os alunos escolhem as turmas por linhas de interesse e não pelo instrumento que tocam. Esta orquestração abrangia: percussão, piano, guitarra, contrabaixo, acordeom, trombone e clarinete. Eu deveria, então, conhecer cada instrumento, cada instrumentista, para saber com o que eu poderia trabalhar, quais eram os materiais disponíveis para fazer meu trabalho. Fiz isso com a ajuda dos colegas, através de conversas sobre sua formação musical e sobre o funcionamento e as particularidades de escrita de seus instrumentos. Feito o arranjo, descobri o quanto é enriquecedora a experiência de ouvir o arranjo sendo tocado e o quanto é possível aprender sobre o que funciona e o que não funciona na prática.

Nos semestres posteriores continuei escrevendo arranjos para as formações que eram definidas no ato da matrícula, pela escolha de uma linha de interesse entre as que eram propostas pelos professores¹. Essas formações², portanto, nem sempre eram as mais usuais, mas com o tempo, criou-se a possibilidade de convidar colegas de outras ênfases para complementar o grupo formado. O contato com colegas que já eram mais experientes como Saimon Saldanha, arranjador, produtor musical e tecladista em mais de 60 trabalhos de música cristã, e Renato Dall Ago, trompetista de Big Bands e grupos populares, compositor de música contemporânea e arranjador de banda sinfônica e marcial, foi decididamente de grande importância para o desenvolvimento das minhas habilidades. Também na universidade, em 2013, fiz o curso de extensão em Composição e Arranjo, ministrado pelo Maestro Tasso Bangel³, onde aprendi conceitos fundamentais

¹ Cada professor fica responsável por uma turma da disciplina de Prática Musical Coletiva de uma mesma seriação e propõe uma linha de trabalho que geralmente está em consonância com seu trabalho pessoal. Alguns exemplos das diferentes linhas de interesse são: arranjo e composição; performance em rock progressivo; rítmica brasileira, estéticas e criação; tradições afro-brasileiras e afro-diaspóricas.

² 2012/2: percussão, piano, guitarra, contrabaixo, acordeon, trombone, clarinete; 2013/1: bateria, baixo, guitarra, piano, trompete, trombone, acordeon, cantor (barítono); 2013/2: bateria, percussão, piano, violão, contrabaixo, trompete, cantora (mezzo-soprano); 2014/2: contrabaixo, piano, violino, acordeon, 4 guitarras, cantora (mezzo-soprano).

³ Tasso Bangel foi integrante e arranjador do Conjunto Farroupilha, internacionalmente conhecido na década de 60. Atualmente comanda a Camerata Pampeana, ganhadora do

para a escrita de arranjos em música popular, vistos pelos olhos de um arranjador com vastos experiência e reconhecimento.

Pode-se dizer que o caminho trilhado durante a graduação do Bacharelado em Música Popular da UFRGS é diferente para cada estudante. Nele, além de termos estudos musicais formais como percepção musical, história da música ocidental, contraponto, harmonia e análise, temos contato com áreas da música como produção fonográfica, trilhas sonoras, estudo da canção popular, estudos em etnomusicologia e também, arranjos vocais e instrumentais. Dessa forma, é possível que cada estudante se aprofunde naturalmente na área que mais o interessa, e isso pode ser identificado através da análise da trajetória das produções feitas durante a graduação. No meu caso, a construção desse caminho passa pela experiência musical existente antes mesmo do ingresso na universidade, pelo desenvolvimento e exercício dos conhecimentos adquiridos dentro dela, pelo contato com colegas mais experientes e pelo reconhecimento positivo das minhas produções, tanto da parte de colegas, como de professores. Desse modo, o objeto do meu trabalho está pautado no desenvolvimento de arranjos para grupos de música popular, seus desafios e particularidades.

Com este foco, meu projeto de graduação aqui apresentado constitui-se de um memorial descritivo dos processos de criação dos arranjos, das grades completas dos arranjos citados anexados ao final do texto e dos áudios de suas gravações. No decorrer do desenvolvimento deste memorial, buscamos refletir sobre o significado de um trabalho como esse e suas possíveis contribuições para os temas arranjo e música popular e seu estudo, dentro da academia e fora dela.

1. JUSTIFICATIVA

A prática da música popular inserida nos currículos universitários, aliada ao seu estudo acadêmico, no Brasil é recente, tendo surgido o primeiro curso superior voltado especificamente para este estudo apenas em 1989 na UNICAMP. Ainda assim, o segundo curso superior seria criado quase dez anos depois, pela UNIRIO, em 1998. Segundo o projeto de criação o curso de graduação em Música Popular da UFRGS:

Nos últimos anos, outras universidades federais e estaduais, bem como faculdades particulares, aderiram ao Ensino Superior de música popular: UECE (Curso Seqüencial de Formação Específica, 2005); UFBA (Bacharelado Interdisciplinar em Música Popular, 2009); UFPB (Curso Superior em Música Popular, 2009); UFMG (Bacharelado em Música Popular, 2009); FAC-FITO (Bacharelado em Instrumento ou Canto – ênfase em Música Popular, 2009); FAP (Bacharelado em Música Popular, 2010); UFRJ (Bacharelado em Regência de Banda e Bacharelado em Bandolim, 2010). (PRASS *et al.*, 2010, p. 5).

Dessa forma, a produção de material acadêmico no Brasil sobre música popular também está, historicamente, no início de sua construção. Mais especificamente, a definição do conceito de arranjo e a consolidação da profissão do arranjador, no Brasil, iniciaram entre o final da década de 20 e o início da década de 30 com o surgimento da indústria fonográfica e o sistema elétrico de gravação. Paulo Aragão, violonista-arranjador e musicólogo, em sua dissertação de mestrado, refere-se às décadas citadas como

O momento em que o arranjo começa a se consolidar como uma atividade legitimada e independente na dinâmica de produção musical popular, exercendo papel estratégico naquele processo de expansão da indústria fonográfica (ARAGÃO, 2001, p.11),

O autor, ainda, aponta o tema arranjo como “relativamente negligenciado pela bibliografia acadêmica que trata da música popular brasileira. São raros os estudos que tomam o arranjo como objeto central, sob qualquer enfoque” (ARAGÃO, 2001, p. 10).

Com o objetivo de criar conhecimento através da produção de material, acredito que o presente memorial, que trata dos arranjos que produzi durante a graduação, tem a contribuir para o desenvolvimento do estudo acadêmico da

música popular no país, debruçando-se sobre o papel do arranjador e sua relação com os músicos intérpretes.

1.1. Um pouco da história dos arranjos no Brasil

Se Anacleto de Medeiros (1866-1907) é considerado por muitos pesquisadores o “abre-alas” de uma “escola” brasileira de arranjos, Pixinguinha (1897-1973) foi aquele que, ao dar segmento aos ensinamentos de Anacleto na escrita para bandas de madeiras e metais, avançou para o arranjo de outras e variadas formações instrumentais.

Segundo Paulo Aragão (2010, p. 27), embora o lado arranjador de Pixinguinha não seja o mais valorizado, ele é considerado “o fixador de características inovadoras que marcariam definitivamente a atividade [de arranjador] no Brasil”. Pixinguinha foi líder de conjuntos regionais, de ranchos carnavalescos e de pequenas orquestras, mas foi como diretor de diversos grupos em programas de rádio que ele consolidou sua personalidade como arranjador.

Podemos concluir que Pixinguinha atuou não apenas como o arranjador que usava com desenvoltura os diversos matizes com os quais tinha intimidade – as bandas, as revistas, o choro, o samba – mas como mediador entre mundos musicais muito diferentes, entre músicos com experiências distintas, entre o universo musical escrito e as diversas riquezas musicais populares dispersas por vários cantos da cidade (ARAGÃO, 2010, p. 29).

Um das inovações mais notáveis nos arranjos de Pixinguinha é a valorização da percussão, que não acontecia nos arranjos populares das décadas anteriores. Assim como o naipe de percussão, também a base (bateria, contrabaixo e piano) ganhou importância, passando a ser o foco e alterando, assim, a organização estrutural do arranjo:

Sem o compromisso da sincronia permanente com os demais instrumentos, a base tinha muito mais liberdade de ação e, conseqüentemente, muito mais balanço. Os demais instrumentos (sopros, cordas) passaram a ser usados para *colorir* essa base, de forma muito mais econômica e individualizada. A orquestração não resultava massiva: os diversos naves se alternavam entre desenhos rítmicos, notas longas e contracantos, sempre escritos sem restringir a ação da base (ARAGÃO, 2010, p. 31).

Com a liberdade adquirida pela base, também a função de sustentação do arranjo foi atribuída a ela, e assim foi possível que as variações que conferiam maior riqueza rítmica no acompanhamento ficassem visíveis e contribuíssem para o arranjo com um papel de maior importância. Sobre a escrita de Pixinguinha para os instrumentos de base, Bia Paes Leme (2010), cantora, compositora e arranjadora, aponta que “em certas músicas não se vê nem mesmo uma sugestão inicial [escrita por extenso na partitura] de padrão rítmico, como se a indicação do gênero fosse suficiente para orientar o instrumentista” (LEME, 2012, p. 42). Isso demonstra a confiança do arranjador em relação a experiência individual de cada instrumentista, o que permite supor a hipótese de que o arranjador não pretendia, em alguns casos, “ter o controle absoluto do resultado sonoro” (LEME, 2010, p. 40).

É interessante ressaltar a particularidade que Pixinguinha tinha na maneira de pensar e escrever os arranjos: ela não era feita em grades, e portanto “cada arranjo consiste num conjunto de manuscritos endereçados aos diversos instrumentos da orquestra” (LEME, 2010, p. 40). Encontra-se, também, partituras para piano em que Pixinguinha condensa informações adicionais sobre a orquestração:

(...) uma partitura de piano que serviria como guia das ideias do arranjo. Na mão direita, a melodia – com as indicações dos instrumentos que a tocariam. Muitas vezes, colocava na mesma pauta contracentos ou outros elementos do acompanhamento, incluindo até indicações para a percussão. E na mão esquerda, a realização da harmonia, num resumo das diversas levadas utilizadas (ARAGÃO, 2010, p. 36).

1.2. Para quem se escreve um arranjo

Quando se pensa nas qualidades técnicas necessárias para formar um arranjador, listamos competências como escrita musical; conhecimentos de harmonia, análise musical, instrumentação e orquestração; elaboração de contracentos e *voicings*, perspectivas estéticas, entre outras. Segundo Pasqualini, coordenadora do arquivo artístico do Theatro Municipal de São Paulo, em seu estudo sobre os arranjadores da Rádio Record entre os anos 1928 a 1965,

[...] o arranjador necessita de conhecimentos de harmonia, de contraponto, dos gêneros e formas musicais, de instrumentação e de orquestração. [...] Além disso, o arranjador necessita também saber sobre cada instrumento ou voz para os quais está escrevendo e saber a melhor maneira de agrupá-los para obter a sonoridade e os efeitos pretendidos (PASQUALINI, 2012, p. 6).

Levando em conta que o trabalho do arranjador muitas vezes está atrelado a um grupo específico que já tem uma determinada formação musical, o objetivo deste trabalho, parte de meu projeto de graduação em andamento, é fazer uma reflexão sobre o que deve ser levado em conta antes de se colocar em prática os conhecimentos musicais listados acima: Para quem se escreve? Quem são as pessoas que fazem parte do grupo que executará o arranjo? Quais as bagagens culturais dos músicos estão disponíveis para serem aproveitadas?

Segundo Ian Guest (1996, p. 121), um dos principais arranjadores e professores de arranjo em atuação no Brasil, o primeiro item a ser pensado durante o planejamento de um arranjo é o propósito: apresentação ao vivo, gravação ou ensino-aprendizado. O segundo item é formado pelos recursos: a música escolhida, os instrumentos participantes e os músicos participantes. Trabalhando com a escrita de arranjos para um grupo previamente montado, antes mesmo de se começar a pensar na forma do arranjo, deve-se pensar quais instrumentos e instrumentistas fazem parte do tal grupo; quais funções musicais são normalmente assumidas por determinados instrumentos (para mantê-las ou não); qual o nível técnico de cada instrumentista; dentro de qual estilo musical se deu a principal formação deste instrumentista, etc. As características de cada instrumentista podem ser encaradas como limitações que o arranjador vai impor a si mesmo, ou então, podem ser vistas como diferentes possibilidades para explorar a música que vai ser arranjada. Segundo Pasqualini, sobre os arranjadores da Rádio Record de São Paulo entre as décadas de 30 a 60 do século passado,

[...] utilizar jargões plenamente assimilados pelos músicos das orquestras seria, então, uma forma de aumentar as chances de sucesso na execução. Outro dado importante é o arranjador saber quem são os músicos que executarão sua obra. Algumas vezes a qualidade técnica dos instrumentistas determina escolhas por parte do arranjador, de linhas ou passagens de maior grau de dificuldade, com a certeza de que seus músicos serão capazes de executá-las a contento. Uma observação de

Renato de Oliveira comprova isso, está em seu arranjo da música Riffifi⁴, escrito na grade: “eu sei que o sax não tem o lá, mas eles fazem...” (PASQUALINI, 2012, p. 7).

Adaptando o texto de Pasqualini para a realidade da música popular, uma equivalência possível à expressão “jargões plenamente assimilados pelos músicos das orquestras” seria, por exemplo, um ritmo plenamente assimilado por um baterista, um estilo plenamente assimilado por um cantor ou um *groove* plenamente assimilado por um baixista. Para reconhecer quais estruturas seriam familiares aos músicos do grupo, é interessante que o arranjador conheça musicalmente cada integrante, suas preferências, influências e capacidades técnicas com o instrumento. Levar em conta estes fatores aumenta as chances de sucesso na execução do arranjo escrito.

Para Pablo Trindade, regente e diretor artístico do grupo *Expresso 25*, de Porto Alegre, desde outubro de 1996, em uma conversa durante uma aula de arranjos na universidade⁵ sobre sua carreira e o modo como ele desenvolve arranjos, o primeiro passo na direção de um arranjo que funcione estética e praticamente é conhecer, de fato, a(s) pessoa(s) para quem se vai escrever: “É preciso visualizar aquela pessoa executando o que tu vais escrever” (Trindade, 2014). Em consonância com esse pensamento está o Maestro Tasso Bangel, quando disse que “é preciso conhecer o material que se tem” (Bangel, 2013), falando sobre os cantores de determinado grupo vocal para o qual ele escreveu arranjos durante muito tempo.

Conhecer os músicos e o “material humano” disponível pode, até mesmo, enriquecer o arranjo depois de pronto, desde que o arranjador seja capaz de deixar pequenos pontos livres ou flexíveis, como espaço para improvisações ou indicações de ritmo, sem definir exatamente todas as notas que devem ser tocadas, por exemplo, permitindo ao instrumentista que coloque seu toque pessoal.

Durante minha graduação, participei ativamente do Coletivo de Música Popular do Instituto de Artes da UFRGS, grupo organizado pela professora Luciana Prass, mesmo antes da existência do Bacharelado em Música –

⁴ “Riffifi”, trata-se, possivelmente, da música tema do filme francês “Du Riffifi Chez les Hommes”, de 1955.

⁵ Essa fala ocorreu em 04/12/2014 durante uma aula de Arranjos Vocais e Instrumentais I, ministrada pelo Prof. Felipe Adami, na UFRGS.

Habilitação Música Popular. Três destes cinco arranjos a que me dedico neste trabalho foram executados pelo grupo ao longo de três anos em mais de dez apresentações públicas. Essa experiência foi muito enriquecedora, pois permitiu a consolidação dos arranjos, contribuindo para o meu amadurecimento enquanto arranjadora, a medida em que conseguia ver de que modo as ideias de “dentro da minha cabeça” criavam vida e entravam em contato com o público através dos músicos intérpretes.

2. ARRANJOS

2.1 Chamamé de uma nota só

Escrevi este arranjo para o *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, no segundo semestre de 2012, para ser executado pelo grupo da disciplina de Prática Musical Coletiva II. O grupo, formado por alunos do Bacharelado em Música Popular da UFRGS, tinha a seguinte formação instrumental: percussão, contrabaixo elétrico, piano, guitarra, acordeom e clarinete. Na ocasião, a proposta da disciplina, feita pela professora Luciana Prass, era rearranjar sambas considerados “clássicos” da música brasileira. O desafio de criação específico para este arranjo foi trazer alguma novidade para uma canção que pode ser considerada um *standard* da música brasileira, e que já havia sido executada por vários intérpretes, dentro e fora do país. Minha solução foi a mudança da fórmula de compasso de 2/4, característico do samba, para 3/4, característico do chamamé⁶, um dos gêneros musicais que representa o estado do Rio Grande do Sul. A partir desta ideia inicial nasceu o “Chamamé de uma nota só”, com o apoio do colega Saimon Saldanha na rearmonização.

O primeiro passo foi ouvir tantas versões da música quantas eu conseguisse encontrar no *youtube*, e também algumas versões que estavam nos CDs que eu tinha em casa. Comecei pelas gravações de que Tom Jobim fazia parte, mas também ouvi versões de outros artistas, como grupos de jazz instrumental. Durante minhas audições, mereceu destaque o interlúdio cantado por Tom Jobim em uma versão do final da década de 80 e naquele momento decidi que ele seria usado na introdução do arranjo, para que começasse a despertar sutilmente no ouvinte a sensação de familiaridade, mas não revelasse completamente a ideia⁷. O passo seguinte foi adaptar e reescrever a melodia na nova fórmula de compasso. Para isso, tirei de ouvido⁸ a melodia da música original, em 2/4, a partir de minha escuta, e a adaptei para o compasso

⁶ Ver “Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo”, monografia de Felipe Baristella Alvares pela Universidade Federal de Santa Maria.

⁷ Esta versão está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0CYpukkQo04> e pode ser ouvida entre 1:57 e 2:20 aproximadamente.

⁸ Tirar de ouvido é expressão de uso constante e cotidiano entre os músicos populares. Consiste em aprender a tocar/cantar uma música a partir de sua escuta, sem intermédio de material escrito.

3/4 cantando a melodia enquanto tocava o acompanhamento no violão em ritmo de chamamé. Durante este processo, fiz várias experimentações até decidir qual maneira seria a mais indicada para preservar a identidade da melodia da canção. Depois de decidir como ficaria a melodia adaptada, toquei-a, já em 3/4, no violão, para ouvir e decidir sutilezas como articulação e acentuação. Somente depois dos processos citados acima, transcrevi a melodia adaptada para um caderno pautado e já comecei a pensar na orquestração, levando em conta os instrumentos dos colegas que faziam parte da turma.

Distribuí a melodia da canção entre guitarra, acordeom e clarinete, deixando uma seção da música para cada um deles. Com o decorrer das aulas durante o semestre, tivemos a presença de um colega trombonista e decidimos que ele tocaria a melodia junto com a guitarra na parte indicada. Na minha opinião esta foi uma decisão muito feliz, pois proporcionou uma especificidade tímbrica que conferiu riqueza à sonoridade geral da obra e, assim, incorporei-a ao arranjo, mas não foi necessário reescrever a melodia em clave de fá para este músico. Todas as melodias adaptadas, nesse primeiro momento de minha formação, foram escritas em pentagramas separados para cada instrumento, como mostra a figura:

MELODÍAS

GUIARRA:

②

ACORDEÃO

③

CLARINETE EM Si b

④

ACORDEÃO

⑤

Figura 1: Anotações da estrutura do arranjo de *Samba de uma nota só*

Os números que aparecem ao lado de cada melodia na figura acima indicam a seção da música em que ela deve ser tocada, e foram colocados após a definição da estrutura formal do arranjo da canção. Eu estava iniciando meu percurso como arranjadora e sobretudo incorporando gradativamente as questões envolvidas com a escrita de grades orquestrais.

Na aula seguinte à proposta feita pela professora, eu levei a melodia adaptada escrita e contei com a ajuda do colega Saimon Saldanha para fazermos uma reharmonização. Ele já era muito experiente nisso e eu, não. Sentamos ao piano, ele foi lendo a melodia adaptada e tocando-a acompanhada pelos acordes originais, me mostrando e sugerindo mudanças nos acordes, e eu dizia, baseada na audição e nos afetos que eu sentia, quais eu gostava e quais não. Foi interessante presenciar um colega bem mais experiente lendo a adaptação feita por mim e aprovando, dizendo que estava bem feita. O acompanhamento harmônico definido estava indicado ainda em outra página, com o mesmo sistema de numeração das seções:

HARMONIAS

3/4

①

$A^{m7}(11)/G$	E^b/G	$D^{\#11}/G$	E/G
F/G	D^b/G	$Gm7$	E/G

②

$E^{m7}(11)$	$E^b7(12)$	$Dm7(11)$	$D^b7(12)$
$E^{m7}(11)$	$E^b7(12)$	$Dm7(11)$	$C^{\#}(9)$
$C^{\#}(13)$	$C7(12)$	$F^{\#}$	$B^b7(13)$
$E^{m7}(11)$	$E^b7(12)$	$Dm7(11)$	$C^{\#}$

③

E^m	E^b7	$Dm7$	$G7(12)$
$Gm7$	$Cm^{\#}$	$Fm7$	$B^b7(13)$
$B^b(12)$	$B^{\#}(12)$	$C7(12)$	$E^b/F^{\#}$
A^{sus}/G	E^b/G	D^b/G	E/G
		F/G	E/G
		F/G	C/G

④

$A^{\#}$	B^b/Ab	E^b7/G	A^b7M
E^b7	$Ab^{\#}$	D^b7M	$A^b7(12) G7(13)$

⑤

$E^{m7}(11)$	$E^b7(12)$	$Dm7(11)$	$D^b7(12)$
E^b7M	$Ab^{\#}$	$D^{\#}$	$G7(b13)$
$C^{\#}(10)B$	$C^{\#}(10)$	$F^{\#}$	$B^b^{\#}$
A^{sus}/G	E^b/G	D^b/G	E/G
		F/G	E/G
		F/G	C/G

Figura 2: Harmonia das seções do arranjo de Samba de uma nota só
Samba de uma nota só

Além disso, fez parte do registro uma folha com a estrutura a ser seguida. Nesta mesma folha ficou registrada a célula de acompanhamento rítmico a ser executada pelo percussionista ao longo da canção:

ESTRUTURA

ACORDEÃO - intro livre
 BUMBO LEGUERO (2 compassos)
 BUMBO LEGUERO + BAIXO (2 compassos)
 PIANO (8 compassos) } ①
 PIANO + GUITARRA (8 compassos) }

GUITARRA COM A MELODIA ②
 ACORDEÃO COM A MELODIA ③ (parte A)
 CLARINETE COM A MELODIA ④ (parte B)
 ACORDEÃO COM A MELODIA ⑤

↑
 VER CONVENIÊNCIA
 PARA TODOS

BUMBO LEGUERO

$\frac{3}{4}$  *simile...*

Figura 3: Estrutura verbal do arranjo de *Samba de uma nota só*.

A célula para o acompanhamento de percussão para o *Samba de uma nota só* foi escrita na folha que continha a estrutura do arranjo com a intenção de que o percussionista a acompanhasse, pois ao meu ver, isso seria positivo, ao passo que, por conhecer o colega, eu supus que ele não precisaria, nem gostaria, de ficar lendo melodias e harmonias. Os ensaios confirmaram que eu estava certa. Por outro lado, também fiz uma suposição incorreta quando se tratou da escrita para o acordeom: de acordo com a minha experiência anterior com acordeonistas, eu supus que escrever as cifras seria suficiente para que, quando não estivesse fazendo a melodia, fossem tocados os acordes indicados, mas essa não era uma prática comum para o colega, o que foi uma surpresa. Descobri, assim, que era possível que um acordeonista tivesse uma história de estudo mais “erudita”, resultando em uma leitura musical fluente, mas que, por exemplo, não tinha fluência em ler acordes escritos em forma de cifra para o acompanhamento.

Como é característico do chamamé, escolhi o bumbo leguero⁹ para ser tocado pelo percussionista. É ele que, na versão final, abre o arranjo tocando em solo, seguido do baixo e do piano. Também merece comentário a alteração feita na melodia da parte A da canção original, na segunda vez em que aparece. Tal alteração foi feita para ressaltar o texto da canção: “e quem quer todas as notas, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó”. Na melodia original dessa frase as notas cantadas são todas a nota dó; neste arranjo, porém, tais notas foram alteradas para as alturas correspondentes às cantadas na letra da canção:

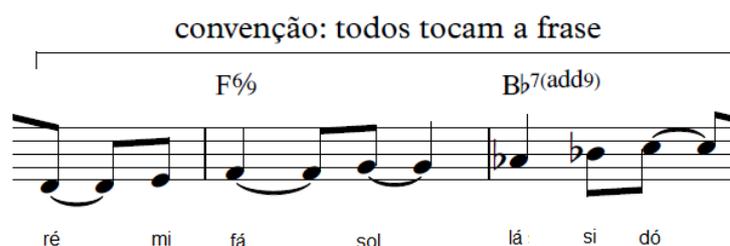


Figura 4: Excerto de convenção do arranjo de *Samba de uma nota só*

Este arranjo, instrumental, foi escrito para a formação citada, mas também já foi executado em uma versão em que a melodia do acordeom foi tocada por um saxofone tenor e a parte do clarinete por um trompete. Também há uma versão cantada com a letra original adaptada: essa adaptação não foi escrita, foi criada coletivamente no momento em que foi necessário, ajustando-se as sílabas e ideias da letra da canção original. Em função de um convite feito pelo professor Raimundo Rajobac para a publicação deste arranjo em um livro de arranjos pedagógicos (Rajobac, 2015), escrevi uma adaptação para instrumentos aos quais se tem mais acesso na Escola Básica¹⁰.

2.2. Funkeando um grande amor

Escrevi este arranjo de *Samba do grande amor*, de Chico Buarque, no primeiro semestre de 2013, para ser executado pelo grupo da disciplina de

⁹ Bumbo leguero é um instrumento de percussão do tipo membranofone, muito presente nos grupos de música gaúcha. É uma espécie de tambor com corpo de madeira, com duas peles esticadas em cada extremidade, fixadas por anéis de madeira que são presos a cordas, que ajustam a afinação.

¹⁰ O livro foi financiado pelo PIBID, através do Projeto Pibid/Música da UFRGS com foco nos professores e estudantes da Educação Básica.

Prática Musical Coletiva III, orientada pela professora Luciana Prass. O grupo, formado por alunos do Bacharelado em Música Popular da UFRGS tinha a seguinte formação instrumental: bateria, baixo elétrico, piano, duas guitarras, acordeom e trombone. Na ocasião, a proposta da disciplina era trabalharmos com rearranjos de músicas de origem afrodiáspórica. Eu escolhi o *Samba do Grande Amor*, de Chico Buarque. O conceito de música afrodiáspórica, usado aqui, é inspirado no livro de Paul Gilroy (2001) levando em conta a disseminação da música de africanos no mundo, que aconteceu em razão do período escravagista:

As tensões produzidas por tentativas de comparar ou avaliar formações culturais negras divergentes podem ser resumidas na seguinte questão: como devemos pensar criticamente os produtos artísticos e os códigos estéticos que, embora possam ser rastreados até um local distinto, têm sido alterados seja pela passagem do tempo ou por seu deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural? (...) Este deslocamento fundamental da cultura negra é particularmente importante na história recente da música negra que, produzida a partir da escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental, agora domina suas culturas populares. (GILROY, 2001, p.170)

Dessa forma, entendemos que a música popular do Brasil é fortemente marcada por este “sotaque afrodiáspórico” mesmo quando se trata de música produzida pelas classes médias e altas brancas¹¹.

O arranjo foi então pensado para a formação citada, contando também com um trompetista convidado e aproveitando um dos guitarristas como cantor (barítono). Neste segundo arranjo, também optei pela mudança do ritmo de samba para o ritmo de *funk*, que tem relação com a cultura negra em sua diáspora nas Américas (Gilroy, 2000) e trouxe uma roupagem diferente para um dos “clássicos” de Chico Buarque. Os ataques rítmicos de naipe de metais são característicos do *funk*, e percebi que poderia usar isso, tendo à disposição um trombone e, existindo a possibilidade de convidar um colega para tocar trompete. Sempre pensando em trabalhar com a formação instrumental que já estava definida, me ocorreu a ideia de simular um “quarteto de metais”, formado por trombone, acordeom e trompete, sendo que o acordeom faria as

¹¹ Para aprofundar a reflexão sobre brancos e negros no samba, por exemplo, ver “O mistério do samba, do antropólogo Hermano Vianna (1995).

duas vozes do meio (tenor e contralto), deixando o trombone e o trompete nas pontas para contribuir para a uniformização do timbre. Consultei a professora e os colegas mais experientes, que apoiaram minha ideia e então, levei-a adiante.

O registro escrito do naipe de sopros foi feito em partitura, que continha também cifras de acompanhamento, linha de baixo e levada de bateria escritos por extenso, melodia do canto e letra (vide anexo 2). As partes de piano e guitarra não foram escritas por extenso porque, conhecendo os músicos que a executariam, considerei que não havia necessidade, e que as cifras seriam suficientes. No primeiro ensaio, porém, surgiu uma pequena dúvida quanto à *levada*¹² rítmica do piano, que foi solucionada oralmente, justificada pela célula rítmica do bumbo da bateria. Me ocorreu, então, que eu deveria ter colocado uma indicação de ritmo nos primeiros compassos da partitura do piano, a fim de facilitar a primeira leitura coletiva e a consolidação do ritmo que, dentro da minha cabeça, estava tão claro.

Desde o início da concepção do arranjo, eu conseguia “ouvir” o colega guitarrista, mas eventual cantor, Maurício Nader, cantando a música. A voz e o estilo de cantar dele serviram de inspiração inicial e acredito que, até mesmo, tenham influenciado a troca de ritmo de samba para *funk*¹³.

Ao final do arranjo há uma citação do *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, fazendo referência ao primeiro arranjo feito por mim no semestre anterior. Isto foi possível devido à semelhança presente no início da melodia da estrofe de ambas as músicas¹⁴.

¹² “Levada: termo do jargão musical usado para designar um tipo de fórmula rítmica, tocado em especial pela bateria e/ou pelo baixo, que define claramente o estilo do arranjo. É também usado, com idêntico sentido, o termo inglês *groove*” (ALMADA, 2000, p. 99). O termo também é vastamente utilizado para os demais instrumentos da base rítmica como violão, guitarra e piano, por exemplo.

¹³ Conhecia o “lado cantor” do colega Maurício Nader através da escuta das gravações de sua banda *The Hard Working Band*, de Porto Alegre, RS.

¹⁴ Há uma versão deste arranjo do *Samba do Grande Amor* publicada no livro de arranjos já citado (Rajobac, 2015), que leva em conta os instrumentos a que se tem mais acesso na Escola Básica. Fiz uma adaptação na qual o quarteto de sopros original é executado por um quarteto de flautas doces, além disso, a levada de bateria foi desmembrada em surdo, tamborim e chocalho, para facilitar a execução em grande grupo.

2.3. O jongo me chamou

Escrevi este arranjo no segundo semestre de 2013, para a disciplina de Prática Musical Coletiva IV. Sob orientação da prof. Luciana Prass, a proposta desta disciplina era rearranjar músicas de tradição afro-brasileira. Na primeira aula do semestre fizemos uma audição de gravações originais, proposta pela professora, de cocos, jongs, maracatus e outros gêneros de música tradicional. Também ouvimos alguns exemplos de rearranjos e re-harmonizações feitas para estas músicas. De acordo com a professora, não precisaríamos escolher entre as músicas que foram apresentadas naquele momento, especificamente, desde que fossem tradicionais do Brasil.

No semestre anterior, eu havia cursado a disciplina de Músicas Tradicionais do Brasil, ministrada pela Profa. Marília Stein e, nela, estudei sobre algumas manifestações culturais e os gêneros musicais ligados a elas. Pesquisei em meus materiais, pedi auxílio dos colegas que haviam estudado comigo e escolhi um jongo¹⁵ para rearranjar: *Cangoma me chamou*, gravado pela primeira vez por Clementina de Jesus. Este jongo faz parte de uma série de 65 *vissungos* transcritos pelo pesquisador Aires da Mata Machado, na região da Chapada Diamantina, em Minas Gerais, em 1943 dos quais 14 foram gravados no LP “Canto dos Escravos”, de 1982, por Clementina de Jesus, Dona Doca e Geraldo Filme, no Estúdio Eldorado.

A partir daí procurei conhecer as levadas dos tambores de jongo, através de uma pesquisa em vídeos disponíveis na internet. Transcrevi com notação de ritmo, em uma folha sem pautas, as principais levadas que encontrei, para que servissem de inspiração para a criação da rítmica do arranjo que eu faria.

A formação instrumental disponível era piano, guitarra, violão, contrabaixo, bateria ou percussão, trombone e três cantores. Eu estava com a ideia de escrever para um quarteto de sopros, inspirada no arranjo feito no semestre anterior, com o quarteto formado por trombone, acordeom – realizando as duas vozes intermediárias - e trompete. Para tanto, mais uma

¹⁵ O jongo é uma manifestação cultural de origem africana, de tradição banto, atualmente praticada predominantemente na região sudeste do Brasil. Para maiores informações ver Dias (2013).

vez, decidi deslocar o colega Maurício Nader de sua função original de guitarrista, para a função de trompetista, instrumento ao qual eu sabia que ele vinha dedicando seu tempo. Assim, eu já tinha um trombone e um trompete. Com a permissão da professora, convidei os colegas Renato Dall Ago para tocar outro trompete e Gabriel Rigotti para tocar saxofone tenor.

O primeiro passo do arranjo foi definir a nova harmonia, a partir da qual eu pensaria o restante dos elementos. Tirei a melodia de ouvido e a transcrevi, e com o violão fui cantando a melodia e experimentando os acordes. Na gravação original não há instrumentos harmônicos, somente voz e percussão. A primeira parte da harmonia foi feita tonalmente, com progressões com movimentos fortes e conclusivos. Já a segunda parte conta com acordes de harmonia modal.

Figura 5: Excerto de harmonização do arranjo da parte A de *Cangoma me chamou*

Figura 6: Excerto de harmonização do arranjo da parte B de *Cangoma me chamou*

Feito isso, a harmonização, iniciei o arranjo com uma introdução bem lenta, feita pelo naipe de sopros, como trombetas que anunciam um pronunciamento. A melodia na qual me baseei para essa introdução tem como texto na canção original a frase “disse: levanta povo, cativoiro já acabou!”. Ainda sobre este trecho, é importante ressaltar que ele termina com um acorde com a sétima maior no baixo, criando sensação de instabilidade e remetendo, metaforicamente, ao fato de que logo após o fim da escravidão no Brasil, os negros estavam livres, porém jogados à própria sorte, pois não havia políticas sociais que procurassem incluí-los na sociedade da época. A seguir, ainda na introdução, inicia um tambor *solo*, executando uma levada característica do fechamento das músicas de jongo. Busquei relacionar esse fato com o

fechamento da escravidão anunciada pela letra da música. Para acompanhar o tambor, em seguida, temos a *mezzo-soprano* executando a melodia, o que já cria um interesse e remete à prática de canto e tambor muito presente na tradição afro-brasileira.

A terceira parte da introdução é uma seção com o naipe de sopros acompanhado dos tambores, todos executando outra levada característica do jongo, agora começando a dar voz à polirritmia que viria a ser um dos elementos mais importantes desse arranjo.

Defini que a linha de contrabaixo realizaria um padrão rítmico em 2/4, sempre em colcheias, e em contraponto com o violão, que conduziria o ritmo em 6/8, definido com inspiração em uma levada de violão que pode ser encontrada em Pereira (2007, p. 36). Ao longo do arranjo, o naipe de sopros alterna entre 2/4 e 6/8, enquanto que os tambores estão em 6/8 na maior parte de tempo. A melodia do canto está definida também em 2/4, o que foi – e ainda é – um dos maiores desafios de execução do arranjo. Durante o desenvolvimento do arranjo, senti necessidade de colocar uma bateria, com ares de *reggae*, também fazendo referência direta à cultura negra na diáspora. Para isso, convidei mais outros dois colegas, Martin Weiler e Andressa Ferreira para tocar percussão, e, assim, o percussionista que já estava no grupo, Carlos Josué, pode tocar exclusivamente bateria. Em relação à parte de piano, minha ideia inicial era que este fizesse um acompanhamento rítmico em 2/4, mas, por preferência do colega pianista, sua parte ficou definida em compasso 6/8, e eu não me opus.

Os contracantos escritos para os sopros são, na maior parte do tempo, inspirados nos tambores (ritmos e acentuações melódicas) ou na melodia do canto. Também estão presentes aí, as minhas influências de *reggae*, nas respostas que o naipe de sopros faz às melodias, com subdivisão ternária e ataques rítmicos sincopados, que podem ser vistos, por exemplo, nos compassos 89 a 96:

The image shows a musical score for four brass instruments: two Trumpets (Tpt.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), and Trombone (Tbn.). The score is for measures 89 to 92. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The melody is characterized by eighth-note triplets, often grouped with slurs and accents. The first two measures of the excerpt show the instruments playing a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest. The next two measures continue this pattern with variations in the melodic line. The notation includes slurs, accents, and triplet markings over the eighth notes.

Figura 7: Excerto do naipe de sopros do arranjo de *Cangoma me chamou*

Para a conclusão do arranjo, escolhi retomar a ideia da terceira parte da introdução, com o naipe de sopros com tambores, adicionando agora o acompanhamento dos outros instrumentos que compõem a orquestração como bateria, piano, baixo e violão.

2.4. Verde Maracatu

O sexto semestre do bacharelado em Música Popular da UFRGS contou com a entrada de dois novos professores, o que foi revigorante para nós, alunos da primeira turma do curso. Sob a orientação do professor Julio Herrlein, a principal proposta da disciplina era que usássemos as quatro guitarras presentes no grupo como um *ensemble*, um naipe. Agora com minha linha de interesse mais definida e já pensando em complementar este projeto de graduação, perguntei ao professor se eu poderia escrever um arranjo de um maracatu para o grupo, para que eu pudesse aproveitá-lo na conclusão da graduação. Mesmo que talvez não tenha sido o esperado por ele inicialmente, o professor concordou e eu segui adiante.

O grupo de Prática Musical Coletiva VI contava com a seguinte formação instrumental: quatro guitarras, baixo elétrico, piano, violino, acordeom e uma cantora. Escolhi um maracatu de Capiba, “Verde Mar de Navegar”, que faz parte de um arranjo para coro feito por Edino Krieger, chamado “Vinheta de maracatu”. O arranjo foi pensado para a formação citada, seguindo a

orientação do professor, de que as guitarras fossem usadas como um *ensemble*. Como nos semestres anteriores, um dos maiores desafios foi a formação instrumental, mais especificamente, foi enriquecedora a experiência de escrever um arranjo de maracatu para uma formação que não tinha nenhum instrumento de percussão, porque a percussão é elemento fundamental nas *nações* de maracatu.

Diferentemente dos arranjos feitos por mim até aqui, este foi pensado linearmente, e registrado em partitura formal desde o início. Estavam escritos por extenso o contrabaixo, as quatro guitarras, o violino, o acordeom e a melodia do voz. O único instrumento que ainda restava com liberdade era o piano, tendo sido escrito apenas com cifras, ataques rítmicos e convenções.

O arranjo está embasado na ideia de pergunta e resposta, muito presente em vários gêneros musicais de tradição oral brasileiros. Na introdução, o violino fica com a melodia principal e o grupo de guitarras faz a resposta melódica. No decorrer do arranjo esta ideia permanece com a cantora fazendo a melodia principal e com os instrumentos respondendo. Também é notável a presença de terças paralelas nas respostas das guitarras, o que é característico de muitos repertórios tradicionais afro-brasileiros e lusitanos. Depois da introdução, o violino e o acordeom assumem a função de realizar contracantos melódicos, também, por vezes, com a ideia das terças paralelas.

Outro fato importante é a presença dos padrões rítmicos tradicionalmente feitos por instrumentos de percussão como o xequerê¹⁶ e o gonguê¹⁷. Eles aparecem interpretados pelo naipe de guitarras, com poucos movimentos melódicos. Dentro desta mesma ideia, de valorizar os instrumentos de percussão, temos o contrabaixo fazendo o ritmo característico

¹⁶ Xequerê é um instrumento de percussão feito a partir de uma cabaça seca, cortada em uma das pontas, envolta por grandes miçangas que geralmente são coloridas. Quando é chacoalhado, as contas em contato com a cabaça produzem o som característico do instrumento, muito utilizado no maracatu (Para outras definições de xequerê ver Andrade, 1989).

¹⁷ O gonguê é uma espécie de agogô, porém com uma só campana (Andrade, 1989).

da alfaia, o instrumento grave usado nas *nações* de maracatu. Nas viradas, feitas em uníssono, está presente a célula rítmica feita pelo agogô¹⁸.

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff is marked with a box containing the letter 'E' and the number '43'. Below the first staff is the dynamic marking 'pp'. The second staff is also marked 'pp'. The third and fourth staves are marked with 'A7'. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of maracatu.

Figura 8: Células rítmicas percussivas de maracatu executadas pelas guitarras no arranjo de *Verde Mar de Navegar*

Durante o trabalho deste semestre pude notar que, após três anos de convivência com os colegas do curso, acabei por conhecê-los melhor, tanto musicalmente como pessoalmente, e que isso foi um fator facilitador na hora de saber como escrever para cada um. Mais uma vez está presente a ideia de que conhecer musicalmente os participantes do grupo é ponto importante para o bom desenvolvimento do trabalho de escrita do arranjo, é saber com o que se pode contar em termos técnicos e estilísticos. Posso citar como exemplo, os colegas acordeonista e violinista, que apresentaram um excelente resultado de sonoridade, me surpreendendo positivamente em relação a meu próprio arranjo.

2.5. Coco dos Meninos

Este arranjo foi escrito para a disciplina de Arranjos Vocais e Instrumentais I, ministrada pelo professor Felipe Adami, no segundo semestre de 2014. Na ocasião, a solicitação era que se escrevesse um arranjo vocal, com acompanhamento ou não. Mais uma vez eu escolhi escrever um arranjo

¹⁸ Agogô é um instrumento de percussão, possivelmente de origem iorubá, geralmente composto por duas campanas de ferro com alturas diferentes, que são percutidas com uma baqueta. Ver Andrade, 1989.

que condissesse com meu projeto de graduação, que estava mais amadurecido. Escolhi mais um ritmo tradicional, dessa vez um *coco de embolada*: *Coco do M*, de Jacinto Silva, que havia sido executado por outra turma de Prática Musical Coletiva no semestre anterior, orientada pela professora Luciana Prass. A embolada é caracterizada por conter um trava-línguas no texto, tornando o canto de difícil execução. Apesar de Mário de Andrade, um dos primeiros pesquisadores a se dedicar ao estudo das tradições populares, problematizar que o “[...] coco anda por aí, dando nome a muita coisa distinta” e que “é meio difícil da gente saber o que é coco bem” (Andrade, 1989, p. 146), ele sugere uma breve definição:

Dança popular de roda, de origem Alagoana, disseminada pelo Nordeste. É acompanhada de canto e percussão (ganzá, pandeiro, bombo e outros). O refrão é cantado em coro, que responde aos versos do “tirados de coco” ou “coqueiro”. Nota-se na disposição coreográfica, visível influência indígena. É muito comum a roda de homens e mulheres com um solista no centro, cantando e fazendo passos figurados, que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou batida de pé. Existe uma enorme variedade de tipos de coco, que recebem suas designações pelos seus instrumentos acompanhantes (coco de ganzá, de zambê), pela forma do texto poético (coco de décima, de oitava) ou por outros elementos. Acredita-se que o coco já vem dos negros de Palmares que o criaram como um canto de trabalho para acompanhar a quebra de cocos para alimentação (Ibidem, p. 146).

Esta música tinha me chamado bastante a atenção pela rítmica provocada pelas sílabas das palavras empregadas na letra, o que me fez pensar que seria uma música interessante para escrever em forma de arranjo vocal. Mesmo assim, pesquisei outros cocos de embolada, mas escolhi este também pelo interesse melódico que apresenta.

Eu estava em contato com um octeto vocal masculino da cidade de Belo Horizonte, e decidi escrever para eles. Com a intenção de ressaltar a tradição contida no coco, consultei-os, para saber se seria possível que alguns integrantes tocassem percussão durante a execução do arranjo, a resposta foi positiva. Levando em conta o fato de que os cantores não seriam percussionistas profissionais, decidi que o acompanhamento rítmico seria feito apenas por pandeiro e triângulo, cujas levadas tradicionais, supostamente, são mais familiares aos músicos em geral, o que as tornaria mais fáceis de executar. Além disso, estes dois instrumentos têm tamanho menor do que uma zabumba, por exemplo, o que facilitaria também o transporte:

The image shows a musical score for two percussion instruments: Tri. (Triangle) and Pand. (Pandeiro). The Tri. part consists of a series of eighth-note patterns with accents, while the Pand. part features a more complex rhythmic pattern with accents and rests. The score is divided into four measures.

Figura 9: Excerto da partitura do arranjo de percussão de *Coco do M*

A partir desse ponto, novamente utilizei a ideia de adaptar as células rítmicas feitas pelos instrumentos tradicionalmente utilizados no coco para outros instrumentos do arranjo, no caso, as vozes. A partir do compasso 38 até o 40, por exemplo, é possível notar um acompanhamento rítmico, característico da zabumba¹⁹, feito pelo baixo, assim como nos compassos 50 a 55 temos o tenor 1 cantando um acompanhamento escrito a partir da célula rítmica do agogô.

The image shows a musical score for four parts: T. 1 (Tenor 1), T. 2 (Tenor 2), Bar. (Baritone), and B. (Bass). The score is in 8/8 time and features lyrics in Portuguese. The bass part (B.) provides a rhythmic accompaniment for the lyrics. The lyrics are: "Ma-ra-cu-já já Ma-né man-dou, Mari-a, Ma-theu, a-mar-rar mói de mar-me-lei ro Ma-la qui a ma ri-nhei ro man-guei-ro e ma-ra cu - já Ma-né man-dou, Mari-a, Ma-theu, a-mar-rar mói de mar-me-lei ro Ma-la qui a ma ri-nhei ro man-guei-ro e ma-ra cu - já Ma-né man-dou, Mari-a, Ma-theu, Mói de mar - me lo Ma - ra - cu - já Ma-né man-dou, Mari-a, Ma-theu, Ma-né man-dou, Mari-a, Ma-theu, Ma-ria, Ma-theu".

Figura 10: exemplo de acompanhamento rítmico feito pelo baixo no arranjo de *Coco do M*

The image shows a musical score for Tenor 1 (T. 1) with lyrics: "Ma-né man-dou Ma-ria, Ma-theu". The score is in 8/8 time and features a rhythmic accompaniment.

Figura 11: exemplo de acompanhamento rítmico feito pelo tenor a partir da célula do agogô no arranjo de *Coco do M*

¹⁹ Zabumba é um instrumento de percussão de tamanho grande e som grave, com corpo de madeira e duas peles esticadas, que são percutidas com baquetas. É muito comum em gêneros musicais como baião, xaxado e xote. Ver Andrade, 1989.

Ainda sobre a rítmica do arranjo, é importante destacar a pronúncia desejada de palavras como *martelo* e *Murilo*, por exemplo. Especifico, na capa do arranjo, que a última sílaba destas palavras, por exemplo, quase não deve ser pronunciada, para ressaltar o ritmo do canto. Dessa forma, a palavra *martelo* deve ser pronunciada “martél” e a palavra *Murilo* deve ser pronunciada “Muríl”. Pode-se ver a notação escolhida para isso no exemplo abaixo:



Figura 12: notação escolhida para a pronúncia no arranjo de Coko do M

Fiz essa escolha baseada em minha experiência sonora de escuta desse repertório, ainda sem saber que o “velamento fonemático”, expressão utilizada por Vilas (2005, p. 192), é uma atitude muito comum nas práticas expressivas de comunidades negras. Tal “velamento fonemático”, segundo Prass (2013, p. 258), é alcançado através de

inúmeros efeitos como, por exemplo, alterações de timbre e dicção pouco articulada [de forma a constituir] “um ocultamento proposital que não pode ser atribuído ao desconhecimento da língua” e sugere como chave para a compreensão desse fenômeno, a idéia de uma “estética da opacidade”, construída por José Jorge de Carvalho (1991).

Além disso, é notável no arranjo o canto em uníssono, característico do coco de roda e de diversas manifestações afro-brasileiras, e a repetição, muito presente nas canções da cultura popular, que contribui para chamar o ouvinte para a execução do arranjo, convidando-o a tentar acompanhar a letra e o canto, por exemplo, após algumas audições do refrão. É importante, também, ressaltar que o que está em primeiro plano na concepção deste arranjo é a rítmica, a dificuldade da letra e da articulação das palavras, a “embolada” do discurso. Este arranjo foi pensado horizontalmente, privilegiando o entrelaçamento melódico das vozes e, por isso, é possível notar que os movimentos harmônicos não estão tão bem definidos, por não serem o foco, a não ser em pontos específicos, como nos compassos 61 e 89, por exemplo.

15

E⁹ F/E^b

Mu lher

F⁷

Me lã o ma du-ro,

F

n-gar Mu lher

F

Mu lher

Figura 13: Excerto de movimento harmônico do compasso 61 do arranjo de *Coco do M.*

3 GRAVAÇÕES

3.1 Organizando e percebendo os primeiros sons

Devido à grande procura que teve - e tem - o curso de Música Popular da UFRGS, as dependências do Instituto de Artes já não eram capazes de comportar tantas turmas e isso fez com que o Departamento de Música realizasse um processo licitatório para contratação de um estúdio de ensaio e gravação para sediar as aulas de Prática Musical Coletiva, de Prática de Estúdio Digital e de Produção Fonográfica. Além disso, ficou definido que nesse mesmo estúdio faríamos as gravações para nossos projetos de graduação. Encaro isso como uma grande conquista da universidade e me sinto agradecida por essa excelente oportunidade.

Ficou definido que cada formando teria direito a um número de horas de estúdio que deveria ser usado nos dois últimos semestres do curso, que estão dedicados à realização dos projetos de graduação. No início do primeiro semestre de 2015, após a segunda orientação que tive com a professora Luciana Prass, contei com a ajuda do colega Saimon Saldanha, que tem vasta experiência de gravação em estúdio.

Mostrei pra ele uma lista das músicas que eu gravaria, com a lista de instrumentos a serem gravados e o nome das pessoas que gravariam, na maioria colegas do curso de Música da UFRGS, não necessariamente da Habilitação em Música Popular. A partir disso, juntos, nós definimos três grandes etapas de gravação: 1. Voz e violão guias, baixo, percussão e bateria; 2. Edição de percussão e bateria, e gravação de pianos e teclados e 3. Guitarras, canto, sopros e outros instrumentos melódicos. Estimamos a duração das sessões e tentamos organizar as gravações de forma que um músico que fosse gravar em mais de uma faixa não precisasse ir mais de uma vez ao estúdio. Nesse momento, optamos por gravar o naipe de sopros simultaneamente, assim como o violino e o acordeom presentes em *Verde Mar de Navegar*.

Feito isso, procurei Juliano Maffesoni, um dos sócios e administrador do estúdio licitado e marquei as horas referentes à primeira etapa de gravações já

definida. Para isto contei com o auxílio do colega Vagner Frey, e juntos gravamos guias de voz e violão, onde eu cantei as melodias como referência, mas também gravei lembretes como avisos para convenções, ou sessões do arranjo que seriam constituídas apenas de palmas, por exemplo. Fiz isso com a intenção de facilitar a gravação para os músicos. Em seguida, decidi gravar as linhas de baixo, meu instrumento de execução, antes mesmo da percussão para que eu já ficasse livre da minha função de baixista e pudesse atuar mais focada como produtora musical na gravação.



Figura 14: Vagner Frey e Tamiris Duarte na pré-produção das gravações do CD do projeto de graduação

O arranjo de *Coco do M* era o único que nunca havia sido executado, então, antes da gravação, fiz três ensaios com o quarteto vocal, onde refinamos detalhes de pronúncia, ritmo e dinâmica.

3.2 Vendo nascer a música

Após já ter feito as guias com voz e violão e a gravação das linhas de baixo, a próxima sessão marcada era para a gravação de bateria em duas das cinco faixas: *Samba do Grande Amor* e *Cangoma me chamou*. Durante as disciplinas de Prática Musical Coletiva, quando houve bateria nos arranjos, ela

foi tocada pelo colega Josué de Oliveira, cuja especialidade é a percussão. Por este motivo, escolhi um baterista que eu já conhecia de fora da universidade, para a gravação deste trabalho. Faltando três dias para a sessão marcada, ele recebeu a notícia de que sua mãe estava doente e que, então, precisaria se dedicar a ela naquele período. Pensei em como resolver aquela situação e tive a sorte de conseguir, com o intermédio do colega Saimon Saldanha, na última hora, um excelente baterista de Porto Alegre, Daniel Vargas. Enviei áudio e partituras para que ele as estudasse, mas como o tempo foi curto, naturalmente ele não estava muito familiarizado com as músicas. Isso não foi um grande problema e conseguimos gravar as duas faixas no tempo previsto.

A sessão seguinte foi para a gravação das percussões, com o colega Josué de Oliveira. Embora ele não tivesse tocado a percussão nessas músicas durante as disciplinas, ainda assim pensei que seria melhor opção para isso. Ele gravou todas as linhas de percussão de quatro faixas: *Samba de uma nota só*, *Samba do grande amor*, *Cangoma me chamou* e *Verde mar de navegar*. Para o *Samba do Grande Amor*, eu nem havia escrito linha de percussão, mas já no estúdio, ele disse que seria interessante que gravássemos congas e chocalho. Acatei a ideia e decidi que se fosse o caso de não utilizar esses instrumentos, eu poderia fazer esta escolha durante a pós-produção. A facilidade com a leitura rítmica do Josué contribuiu bastante para a fluência da gravação. Até aí, todas as gravações foram feitas no estúdio e estava concluída a primeira etapa.

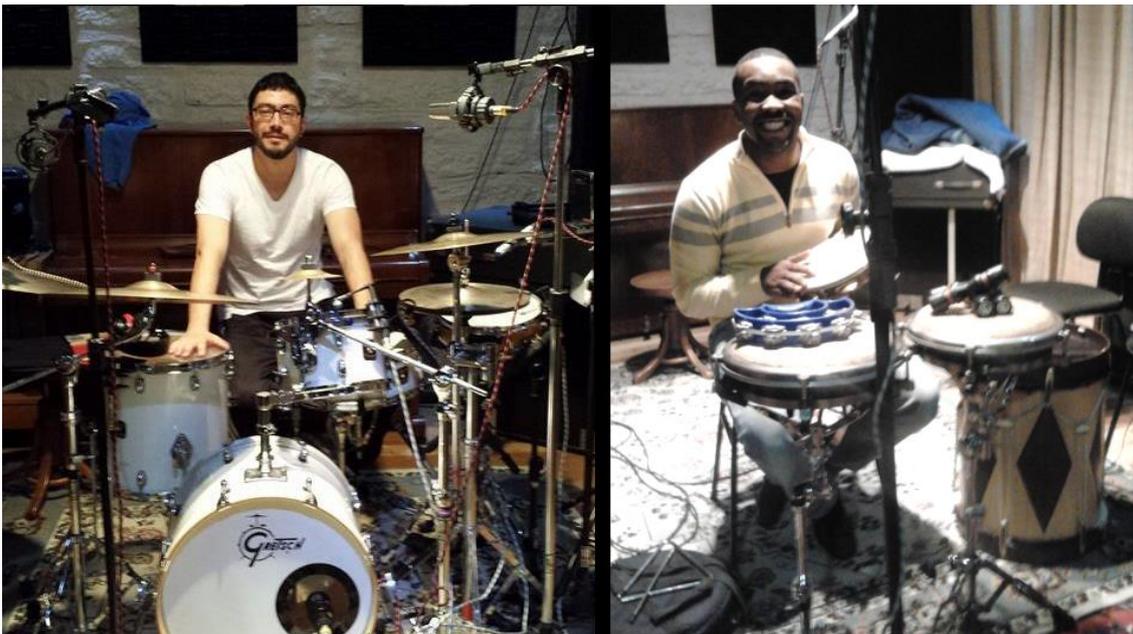


Figura 15: Daniel Vargas e Josué de Oliveira durante as gravações

A segunda etapa foi iniciada no *SVS Studio*, estúdio de gravação e produção do colega Saimon Saldanha, na cidade de Montenegro. Por se tratar de um estúdio particular, a contagem das horas não é tão rígida, e o combinado foi que eu e o colega Vagner Frey reservaríamos um dia para que fôssemos até lá editar bateria e percussão, gravar pianos e violões. Conseguimos concluir a edição de bateria e percussão e a gravação dos pianos e teclados. Diferentemente do planejado, a gravação dos violões não foi feita nesse dia.



Figura 16: Saimon Saldanha no SVS Studio

Para completar a segunda etapa, foi então necessário marcar novos horários no estúdio em Porto Alegre para a gravação dos violões. Tanto a gravação dos pianos quanto a dos violões foi fluente e tranquila, pois os dois colegas já estavam bastante familiarizados com os arranjos, há bastante tempo. Talvez um desafio tenha surgido para o colega Vagner Frey durante a gravação de *Verde Mar de Navegar*. Ele gravou as quatro guitarras presentes no arranjo, sendo que no semestre da disciplina de Prática Musical Coletiva ele havia tocado apenas uma delas. Desta etapa, ficou faltando a gravação de uma guitarra no *Samba de uma nota só*, pois o músico que iria gravá-la reside em Belo Horizonte, cidade na qual eu estaria mais presente no segundo semestre de 2015 por razões pessoais. Por este motivo, esta gravação foi adiada para o segundo semestre do trabalho, quando seria mais fácil de realizá-la.

Para a terceira etapa, eu precisei contar com 10 músicos diferentes, devido à grande variedade de instrumentos contidos nos arranjos. Conciliar meus horários com os horários disponíveis no estúdio e com os horários dos músicos intérpretes foi umas das tarefas mais difíceis deste trabalho.

Para o *Samba de Uma Nota Só*, escolhi para a gravação do clarinete o ex-colega de curso Caoan Goulart, que havia participado da disciplina de Prática Musical Coletiva no semestre da confecção do arranjo. Foi uma surpresa boa quando ele chegou no estúdio com um instrumento de qualidade superior ao instrumento que ele usava antes. A gravação aconteceu também com fluência e facilidade. Para a gravação do acordeom da mesma faixa, escolhi o acordeonista e compositor graduado no curso de música da UFRGS, Matheus Kleber, que, embora não tivesse participado da disciplina, estava, na minha opinião, mais familiarizado com a linguagem necessária para a execução deste arranjo.



Figura 17: Caoan Goulart e Matheus Kleber durante as gravações

Contei ainda com os colegas Fernando Ávila e Vinícius Kunzler para gravarem respectivamente acordeom e violino em *Verde Mar de Navegar*, arranjo que já haviam tocado juntos na disciplina de Prática Musical Coletiva VI. O resultado dessa gravação foi ainda melhor, na minha opinião, do que o resultado obtido durante a disciplina.



Figura 18: Fernando Ávila e Vinícius Kunzler durante as gravações

O planejamento era gravar o naipe de sopros com os músicos tocando juntos. Isso não aconteceu devido à impossibilidade da conciliação dos

horários. Gravamos cada instrumento separadamente, o que foi uma escolha logística e não musical.



Figura 19: Em sentido horário, Renato Dall Ago, Gabriel Ugamba, José Milton Vieira e Ramon Kercher durante as gravações

A gravação do cantor para o *Samba do Grande Amor* transcorreu tranquila e rapidamente. O colega Maurício Nader já havia cantado este arranjo durante a disciplina de Prática Musical Coletiva III. Para cantar os arranjos de *Cangoma me chamou* e *Verde mar de navegar*, escolhi minha parceira de caminhada musical Nadianer Garcia, mas essa escolha revelou-se impossível devido aos horários de trabalho dela durante a gravação do projeto. Tivemos pouquíssimas horas disponíveis para isso, e, assim, não foi possível finalizar as gravações com ela. Estas foram as últimas gravações feitas no estúdio contratado pela universidade, e foram acompanhadas, em maioria, pelo técnico de som Cassiano Dal'Ago, que, sempre com gentileza e competência, contribuiu imensamente para o bom andamento do projeto.

Durante uma das últimas sessões de gravação no estúdio contratado pela universidade, convidei a turma de Prática Musical Coletiva IV, sob orientação do professor Jean Presser, para que gravassem palmas no arranjo de *Cangoma me chamou*. A aula desta turma acontecia, no mesmo momento,

em uma das outras salas do estúdio. Prontamente aceitaram e combinamos de fazer a gravação nos 15 minutos finais da aula.

A gravação das vozes de *Cangoma me chamou* e *Verde mar de navegar*, assim como a guitarra do *Samba de uma nota só* e o quarteto de vozes de *Coco do M*, foram gravados no estúdio Raphael Prazeres, na cidade de Belo Horizonte. Devido à minha estada em Belo Horizonte neste segundo semestre do ano de 2015, convidei a cantora mineira Iaiá Drummond, integrante do Coral Lírico de Minas Gerais, para a gravação e ela felizmente aceitou. Ela se identificou com os arranjos durante a audição e agora pensa em usá-los em seu trabalho pessoal. A gravação foi muito tranquila. Eu havia enviado a partitura e um áudio que continha todos os outros instrumentos que não o canto, para que ela ensaiasse antes de gravar. Durante a semana anterior à gravação, nos comunicamos por *whatsapp* para sanar algumas dúvidas, enviando mensagens de texto e de áudio. Em seu trabalho pessoal, Iaiá está acostumada a cantar polirritmias complexas; esta familiaridade com a linguagem foi muito facilitadora para o funcionamento da gravação de *Cangoma me chamou*. Fiquei muito feliz de ouvir soar, pela primeira vez, a linha do canto deste arranjo da maneira exata como eu havia pensado desde o início.

Neste mesmo dia, aconteceu a gravação da guitarra que faltava no *Samba de uma nota só*. Ela foi gravada por Carlos D'Elia, bacharel em canto pela UFRGS, e que há mais de dez anos atua profissionalmente como baixista e guitarrista em grupos de música popular. Antes de irmos para o estúdio, definimos a função que a guitarra assumiria em cada parte do arranjo, ou seja, fizemos um mapeamento da gravação, mas sem, necessariamente, definir cada nota que seria executada. Por esse motivo, a gravação foi rápida e tranquila.

A opção de gravar o arranjo de *Coco do M* com um quarteto vocal masculino – e não com um octeto, para o qual foi originalmente escrito – deu-se a fim de facilitar os ensaios e a gravação, envolvendo um número menor de pessoas para arregimentar. Conteí com quatro outros cantores do Coral Lírico de Minas Gerais: Alex Schmidt, Carlos D’Elia, Igor Ferreira e Rafael Capossi. Como já havíamos definido as preferências da execução nos ensaios, a gravação ocorreu tranquilamente. Os ajustes de microfones, áudio e retorno demoraram mais tempo do que a gravação em si.



Figura 20: Cantores: Em sentido horário, Maurício Nader; Iaiá Drummond; Carlos D’Elia (em primeiro plano) e Igor Ferreira (ao fundo); Rafael Capossi (em primeiro plano) e Alex Schmidt (ao fundo)

Voltando ao estúdio em Porto Alegre para a pós-produção, decidi refazer a percussão do arranjo de *Coco do M*, por não ter ficado satisfeita com os timbres da gravação anterior. Para isso, convidei a percussionista e colega Andressa Ferreira, que desenvolve um trabalho de pesquisa de ritmos tradicionais com grupos como Três Marias, de cultura popular, e Ibeji, de

cultura lorubá. Pensei também, que assim, não precisaria chamar novamente o colega Josué de Oliveira, que já havia contribuído muito para o trabalho.

3.3. Mixando, masterizando, colorindo

A pós-produção foi feita no estúdio contratado pela Universidade, em três dias de mixagem, com o auxílio dos técnicos de som Cassiano Dal'Ago, Richard Thomaz e Clauber Scholles, conforme a disponibilidade do estúdio. Nesta etapa foram feitas algumas edições e escolhas de *takes*, assim como automação de volumes individuais e melhoramento tímbrico através de *plugins*. O resultado obtido ao final destes três dias, foi testado em diferentes aparelhos de som, e enviado à minha orientadora e a alguns amigos músicos que trabalham com produção musical, como os pianistas Saimon Saldanha e Luciano Leães, para que eu pudesse colher opiniões. Como seus retornos foram positivos, solicitei algumas mudanças que eu mesma achei necessárias na mixagem que havíamos feito, através de uma reunião com Cassiano Dal'Ago por vídeo pelo *facebook*. Para facilitar o processo, eu fiz uma lista das alterações a serem feitas, indicando a faixa e os segundos onde estariam. O técnico fazia as alterações e me enviava um áudio em formato *mp3* para que eu imediatamente conferisse no meu aparelho de som comum e então pudesse aprová-las ou não.

A masterização foi feita no mesmo estúdio, sem a minha presença, conforme a indicação dos técnicos, mas esteve sujeita à minha aprovação e à da minha orientadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando olho para o resultado deste trabalho, fico feliz em perceber muito da minha história musical, expressa através dos arranjos escritos por mim e tocados por pessoas com quem dividi momentos importantes da minha formação acadêmica. Na minha opinião, muito do reconhecimento que já recebi por este trabalho, mesmo antes de apresentar a versão final, deve-se ao fato de ele ser fruto de uma “verdade musical”. Acho importante ressaltar aqui, que isso só foi possível devido à liberdade que temos em escolher o tema do projeto de graduação e durante o curso como um todo, podendo atuar mais fortemente na área que despertar maior interesse. Além disso, tive a sorte de encontrar uma orientadora muito afinada com minhas perspectivas musicais.

Mais do que uma área de estudo, a música está na minha vida há tanto tempo que posso dizer que através dela eu trilhei minha história de vida. A minha primeira graduação, em Matemática, foi escolhida em função da ausência da possibilidade de meu ingresso no curso de música. Não havia nenhum curso na UFRGS que aceitasse uma estudante de contrabaixo elétrico, menos ainda que focasse, em suas interpretações, o repertório popular.

O que aconteceu foi que segui meus estudos musicais fora da universidade, sozinha e com a ajuda de professores particulares, e logo em seguida comecei a tocar profissionalmente. Passados sete anos, surgiu a possibilidade de, finalmente, ingressar num curso superior de música na UFRGS: o Bacharelado em Música com habilitação em Música Popular. Com o incentivo da família e dos amigos, decidi encarar. Feliz decisão! Hoje me sinto muito mais capacitada do que quando ingressei, em áreas com as quais eu nem imaginava que trabalharia.

Tão importante quanto os conhecimentos adquiridos, são os companheiros de caminhada: vindos de diferentes lugares e com histórias musicais bastante distintas, trocamos experiências que estavam prontas, mas esperando uma lapidação. Fico feliz em perceber que vários destes companheiros contribuíram muito para este trabalho.

Acredito que o ato de escrever um arranjo, pensando nas pessoas que o tocarão, passa primeiro por conhecer o músico, a pessoa para quem se escreve, e conseguir relacionar e conciliar essa familiaridade com a história musical do arranjador. Entendo que o arranjo em si tem seu valor, uma obra escrita onde estão registradas as ideias musicais, mas é no ato da execução que o arranjo toma vida, que se mostra arte. Exceto pelo caso em que se escreva para um instrumento solo – e que, ainda, o próprio arranjador toque o arranjo – o arranjador precisa dos músicos. É através deles, de sua história, de sua técnica, que a arte do arranjador se consolida. Através da confecção e execução destes arranjos com diferentes grupos na graduação, ao longo de três anos, suspeito ainda, que um resultado excelente só é alcançado quando se leva em conta a pessoa que existe por trás do instrumento musical.

Como possíveis continuidades desse trabalho, vejo duas possibilidades: a primeira seria aprofundar e dar seguimento à breve pesquisa que eu e minha orientadora chamamos “genealogia dos arranjadores”, que está presente neste trabalho através das reflexões sobre os estilos de Anacleto de Medeiros e Pixinguinha, adicionando outros importantes arranjadores brasileiros, como Radamés Gnattali, Tom Jobim, entre outros, chegando, talvez, até a contemporaneidade; a segunda seria aprofundar o estudo do arranjo em si, como objeto principal, talvez através de algumas categorias que surgiram ao longo das análises sobre a produção musical deste trabalho, tais como, procedimentos, intenções, escolhas, dificuldades de execução, definições estéticas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- ALVARES, Felipe Batistella. **Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo**. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2007. Trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Música.
- ARAGÃO, Paulo de Moura. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2001.
- _____. As cores novas do arranjador. In: LEME, Bia Paes. **Pixinguinha na pauta**. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Imprensa Oficial, 2010.
- BANGEL, Tasso. Aula sobre Composição e Arranjo. In: DUARTE, Tamiris. **Notas de aula** do Curso de Extensão em Composição e Arranjo, oferecida pelo Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Digi.
- BORGES, Gabriela Lery. **A constituição do Conjunto Farroupilha através da sua produção fonográfica no período de 1948 a 1960**. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Monografia da disciplina de Introdução à Etnomusicologia.
- CARVALHO, José Jorge de. Estéticas da opacidade e da transparência. Mito, música e ritual no culto xangô e na tradição erudita ocidental. *Série Antropologia* 108. Brasília: 1991.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez Editora, 1995.
- DAVIS, Miles. **The Birth of the Cool: scores from the original parts**. Milwaukee: Hal Leonard, s/d.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GUEST, Ian. **Arranjo, Método Prático Vol I**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- KISHIMOTO, Alexandre; TROCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O Jongo do Tamandaré – Guaratinguetá – SP**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2012.
- LEME, Bia Paes. A revisão dos 36 arranjos. In: ARAGÃO, Paulo. As cores novas do In: LEME, Bia Paes. **Pixinguinha na pauta**. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Imprensa Oficial, 2010.
- MACHADO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- PASQUALINI, Maria Elisa. Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965. **Revista Brasileira de Música** RBM 25/1, 2012. Disponível em <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm25-1/rbm25-1-07.pdf>. Acesso em 09 de fevereiro de 2015.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolight Produções Artísticas, 2007.

PRASS, Luciana; ZANATTA, Luciano de Souza, ABREU, Caroline Soares de; MATTOS, Fernando Lewis de; CARPENA, Lucia Becker; BRAGA, Reginaldo Gil. **Proposta de criação da ênfase Bacharelado em Música: Música Popular**. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Digi.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

RAJOBAC, Raimundo. **Arranjos Pedagógicos – Contribuições do PIBID/UFRGS para a formação continuada de professores de Música**. São Leopoldo: Oikos Editora, 2015.

TRINDADE, Pablo. Aula sobre arranjo. In: DUARTE, Tamiris. **Notas de aula** da disciplina de Arranjos Vocais e Instrumentais I, oferecida pelo Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 4 de dezembro de 2014. Digi.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.

VILAS, Ana Cristina. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. **Horizontes Antropológicos – Antropologia e performance**, ano II, n. 24, julho/dezembro 2005. p. 185 – 198.

ANEXOS

Anexo 1 – Partitura do arranjo de *Samba de uma nota só*

Anexo 2 – Melodia cifrada do arranjo de *Samba de uma nota só*

Anexo 3 – Partitura do arranjo de *Samba do grande amor*

Anexo 4 – Partitura do arranjo de *Cangoma me chamou*

Anexo 5 – Partitura do arranjo de *Verde mar de navegar*

Anexo 6 – Partitura do arranjo de *Coco do M*

Anexo 7 – CD de áudios

Samba de uma nota só

51

Chamamé

♩=124

Tom Jobim e Newton Mendonça

Arr.: Tamiris Duarte

Harmonização: Saimon Saldanha

Piano

Acordeon

Guitarra

Clarinete em B♭

Trombone

Violão

Baixo

♩=124

Bumbo Leguero



Piano solta os acordes

6 1 Am⁷(add11)/G Eb/G Db(#11)/G E/G

Pno.

Acord.

Guit.

Cl.

Tbn.

Viol.

Bx.

Perc.

10 F/G Db/G Gm7 E/G

Pno. // // // //

Acord. - - - -

Guit. - - - -

Cl. - - - -

Tbn. - - - -

Viol. - - - -

Bx. /: /: /: /: 8

Perc. 4 /: /: /: /:



14 Am7(add11)/G Eb/G Db(#11)/G E/G

Pno. // // // //

Acord. - - - -

Guit. *simile...* // // //

Cl. - - - -

Tbn. - - - -

Viol. - - - -

Bx. /: /: /: /: 12

Perc. 8 /: /: /: /:

Piano e guitarra soltam os acordes

18 F/G Db/G Gm7 E/G

Pno. // // // //

Acord. - - - -

Guit. // // // //

Cl. - - - -

Tbn. - - - -

Viol. - - - -

Bx. /: /: /: /: 16

Perc. 12 /: /: /: /:



22 2 Em7(add11) simile... Eb7(add13) Dm7(add11) Db7(add13)

Pno. (ritmo sugerido) // // //

Acord. - - - -

Guit. // // // //

Cl. - - - -

Tbn. // // // //

Viol. Violão faz acompanhamento RASGUEADO simile... // // //

Bx. // // // //

Perc. 16 /: /: /: /:

26 Em7(add11) Eb7(add13) Dm7(add11) C7sus4(9)

Pno. // // // //

Acord. - - - -

Guit.

Cl. - - - -

Tbn.

Viol. // // // //

Bx.

Perc. 20 /: /: /: /:



30 C7sus4(13) C7(add13) F# Bb7(add13)

Pno. // // // //

Acord. - - - -

Guit.

Cl. - - - -

Tbn.

Viol. // // // //

Bx.

Perc. 24 /: /: /: /:

42 Gm7 C7(9)13 Fm7 Bb7(9)13

Pno. // // // //

Acord.

Guit. // // // //

Cl. - - - -

Tbn. - - - -

Viol. // // // //

Bx.

Perc. 36 /: /: /: /:



46 Bb7(9)13 B7(9)13 C7(add13) Eb/F# Ab% Bb%

Pno. // // // //

Acord.

Guit. // // // //

Cl. - - - -

Tbn. - - - -

Viol. // // // //

Bx.

Perc. 40 /: /: /: /:

50 A(sus4)/G Eb/G Db/G E/G F/G E/G C

Pno. // // // ||

Acord.

Guit. // // // ||

Cl.

Tbn.

Viol. // // // ||

Bx.

Perc. 44 // // // //



4

54 Am7(b5) Bb/Ab Ebmaj7/G Abmaj7

Pno. // // // // ||

Acord.

Guit. // // // // ||

Cl.

Tbn.

Viol. // // // // ||

Bx.

Perc. 48 // // // //

8

58 Ebm7 A \flat 7(add9) D \flat maj7 A \flat 13 G13

Pno. // // // //

Acord. - - - -

Guit. // // // //

Cl. *(Melodic line)*

Tbn. - - - -

Viol. // // // //

Bx. *(Bass line)*

Perc. 52 / / / /



62 5 Em7(add11) E \flat 7(add13) Dm7(add11) D \flat 7(add13)

Pno. - - - -

Acord. Guit. // // // //

Cl. - - - -

Tbn. - - - -

Viol. // - - - -

Bx. *(Bass line)*

Perc. 56 / / / /

66 Ebmaj7 Ab9 Dm7(b5) G7(b13)

Pno. // // // //

Acord.

Guit. // // // //

Cl. - - - -

Tbn. - - - -

Viol. // // // //

Bx.

Perc. 60 /: /: /: /:



70 C7/9(11)13 C7/9(13) F9 Bb7(add9)

Pno. // // // //

Acord.

Guit. // // // //

Cl. - - - -

Tbn.

Viol. // // // //

Bx.

Perc. 64 /: /: /: /:

10

74 A^{(sus4)/G} Eb/G Db/G E/G F/G E/G C **Fine**

Pno. // // // // 7 7 7 7

Acord. // // // // 7 7 7 7

Guit. // // // // 7 7 7 7

Cl. - - - -

Tbn. - - - -

Viol. // // // // 7 7 7 7

Bx. // // // // 7 7 7 7

Perc. 68 // // // // **Fine**



78 Improvisos sobre a harmonia da parte 3 C Volta a melodia **D.S. al Fine**

Pno. 15

Guit. 15

Cl. 15

Tbn. 15

Viol. 15

Bx. 15

Perc. 15 **D.S. al Fine**

Samba de uma nota só

61

Tom Jobim

Arr.: Tamiris Duarte

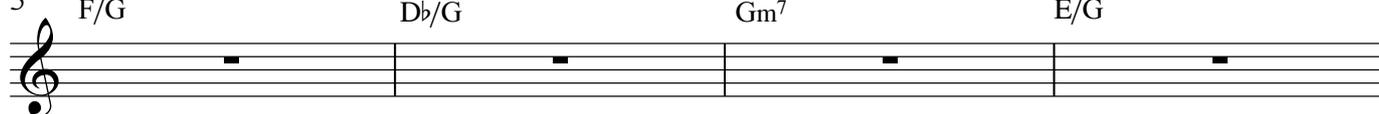
Harmonização: Saimon Saldanha

1 Introdução: piano

Am7(add11)/G Eb/G Db(#11)/G E/G

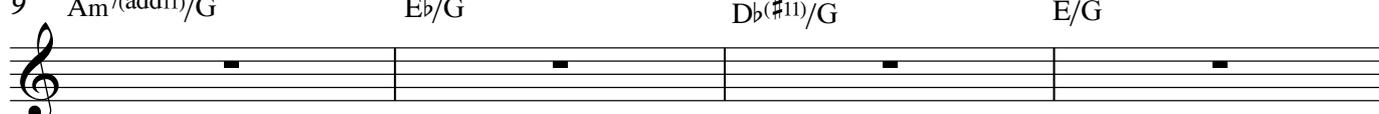


5 F/G Db/G Gm7 E/G

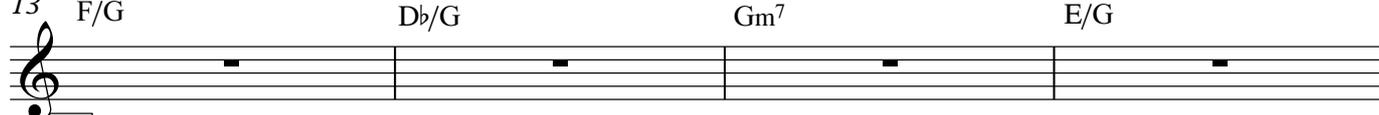


piano e guitarra

9 Am7(add11)/G Eb/G Db(#11)/G E/G



13 F/G Db/G Gm7 E/G



2

17 Em7(add11) Eb7(add13) Dm7(add11) Db7(add13)



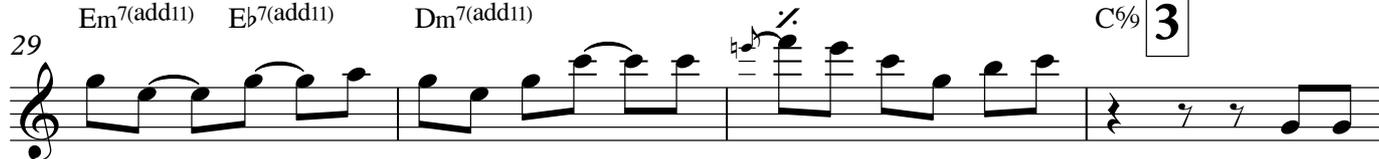
21 Em7(add11) Eb7(add13) Dm7(add11) C7sus4(9)



25 C7sus4(13) C7(add13) F#9 Bb7(add13)



29 Em7(add11) Eb7(add11) Dm7(add11) C#6/9 3



33 Em Eb7 Dm7 G7(add13)



37 Gm7 C7(9)13 Fm7 Bb7(9)13



41 Bb7(9)13 B7(9)13 C7(add13) Eb/F# Ab6/9 Bb6/9

45 A(sus4)/G Eb/G Db/G E/G F/G E/G C **4**

49 Am7(b5) Bb/Ab Ebmaj7/G Abmaj7

53 Ebm7 Ab7(add9) Dbmaj7 Ab13 G13

57 **5** Em7(add11) Eb7(add13) Dm7(add11) Db7(add13)

61 Ebmaj7 Ab6/9 Dm7(b5) G7(b13)

convenção: todos tocam a frase

65 C7/9(11)13 C7/9(13) F6/9 Bb7(add9)

69 A(sus4)/G Eb/G Db/G E/G F/G E/G C

Samba do Grande Amor

63

Funk
♩=100

Chico Buarque
Arr. Tamaris Duarte

Baritono

Trompete em Bb

Acordeom

Trombone

Piano

Guitarra

Baixo

Bateria

9

Bar.

1. Ti - nha cá pra mim que a go - ra sim eu vi - via en - fim um gran - de a - mor Men - ti -
 2. Fui mui - to fi - el com prei a - nel bo tei no pa - pel o gran - de a - mor Men -

Tpt.

Acord.

Tbn.

Pno.

Gr.

Bx.

Bat.

16

Bar.

Gm/Bb A7 Dm7/A Dbmaj7/Ab G4(7⁹) G7(b⁹) C⁶(⁹) /

Tpt.

Acord.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Bx.

Bat.



24

Bar.

Bb⁶ / Cm⁷ G7(b¹³)/B Ebmaj7/Bb A7

Tpt.

Acord.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Bx.

Bat.

30

Bar.

Tpt.

Acord.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Bx.

Bat.

Chords: Gm⁶/B^b A⁷ Gm⁶/B^b A⁷ Dm⁷/A D^bmaj⁷/A^b



36

Bar.

Tpt.

Acord.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Bx.

Bat.

Chords: G⁴(7⁹) G⁷(b⁹) C⁶(⁹) B^b⁶ Am⁷ A^b⁷(⁹)

44

Bar. *dra no meu pei - to, e - xi - jo res - pei - to, não sou mais um so - nha dor Che - go a mu - dar de cal -*

Tpt. *G7(sus4) G7/B B° C6(9) G7(b13)/B Gm6/Bb A7(sus4) A7 Dm7/A*

Acord.

Tbn.

Pno. *G7(sus4) G7/B B° C6(9) G7(b13)/B Gm6/Bb A7(sus4) A7 Dm7/A*

Gr. *G7(sus4) G7/B B° C6(9) G7(b13)/B Gm6/Bb A7(sus4) A7 Dm7/A*

Bx.

Bat. *4*

51

Bar. *ça - da quan - do a - pa - re - ce u - ma flor E dou - ri - sa da do gran - de a - mor Men - ti - ra*

Tpt. *Fm6 Em7 Gm6/Bb A7 D7(9) G7(13) C6(9) G7(#5)*

Acord.

Tbn.

Pno. *Fm6 Em7 Gm6/Bb A7 D7(9) G7(13) C6(9) G7(#5)*

Gr. *Fm6 Em7 Gm6/Bb A7 D7(9) G7(13) C6(9) G7(#5)*

Bx.

Bat. *8*

58

Bar.

Tpt. C⁶⁽⁹⁾ G^{7(b13)/B} Gm/B^b / A^{7(sus4)} A⁷

Acord.

Tbn.

Pno. **improviso do piano** C⁶⁽⁹⁾ G^{7(b13)/B} Gm/B^b / A^{7(sus4)} A⁷

Gtr. C⁶⁽⁹⁾ G^{7(b13)/B} Gm/B^b / A^{7(sus4)} A⁷

Bx.

Bat.



64

Bar.

Tpt. Gm/B^b A⁷ Dm⁷/A D^bmaj⁷/A^b G⁴⁽⁷⁾⁹ G^{7(b9)}

Acord.

Tbn.

Pno. Gm/B^b A⁷ Dm⁷/A D^bmaj⁷/A^b G⁴⁽⁷⁾⁹ G^{7(b9)}

Gtr. Gm/B^b A⁷ Dm⁷/A D^bmaj⁷/A^b G⁴⁽⁷⁾⁹ G^{7(b9)}

Bx.

Bat.

70

Bar.

Tpt.

Acord.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Bx.

Bat.

C⁶⁽⁹⁾ // B^{b6} G^{7(#5)} C⁶⁽⁹⁾ G^{7(b13)/B} Gm/B^b //

Ti-nha cá pra mim — es-te sam-bi - nha fei- to de u-ma no - ta só

4 8



78

Bar.

Tpt.

Acord.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Bx.

Bat.

A⁷ G^{7(#5)} C⁶⁽⁹⁾ G^{7(b13)/B} C⁶⁽⁹⁾

Men - ti - ra

A⁷ G^{7(#5)} C⁶⁽⁹⁾ G^{7(b13)/B} C⁶⁽⁹⁾

12

Bar.

Tpt.

Acord.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Bx.

Bat.

Cangoma me chamô

Canto dos vissungos de Minas Gerais
Arr.: Tâmiris Duarte

♩=60

Alto

Trompete 1

Trompete 2

Sax Tenor

Trombone

Piano

Violão

Baixo

Conga 1

Conga 2

Bateria



♩=100

9

A.

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno.

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.

B♭maj7 / E♭maj7 B♭maj7 / /

Ta-va du-ru-min-do can - go-ma me cha mó ta-va du-ru-min-do can

2

22 E♭maj7 B♭maj7 Am^{7(b5)} A♭maj⁷⁽⁹⁾ D^{7(b9)} Gm⁷ Cm⁷ E♭maj7 F^{7(b9)} B♭maj7 /

A. go-ma me cha mô dis - se:"le-van-ta, po - vo, ca - ti - vei-ro já a-ca- bô" — dis - se:"le-van-ta, po - vo, ca - ti - vei-ro já a-ca- bô" Ta-va du-ru

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno.

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.



33 / E♭maj7 B♭maj7 / / E♭maj7 B♭maj7 Am^{7(b5)}

A. min-do can - go-ma me cha - mô ta - va du - ru - min-do can - go-ma me cha - mô dis - se:"le - van-ta, po -

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno.

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.

41 $A\flat maj^{(9)}$ $D7(b9)$ $Gm7$ $Cm7$ $E\flat maj7$ $F7(b9)$ $B\flat maj7$

A. vo, ca - ti - vei-ro já-a-ca - bó" dis - se: "le - van-ta, po - vo, ca - ti - vei-ro já-a-ca - bó"

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno.

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.



48

A.

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno.

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.

4

54

B♭maj7 / E♭maj7 B♭maj7 / / E♭maj7 B♭maj7 Am7(b5)

A. Ta-va du-ru-min-do can-go-ma me cha-mô ta-va du-ru-min-do can-go-ma me cha-mô dis-se-"le-van-ta, po

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. B♭maj7 / E♭maj7 B♭maj7 / simile... / E♭maj7 B♭maj7 Am7(b5)

Viol. B♭maj7 / E♭maj7 simile... / B♭maj7 / / E♭maj7 B♭maj7 Am7(b5)

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.



65

Abmaj7(b9) D7(b9) Gm7 Cm7 E♭maj7 F7(b9) B♭maj7 /

A. vo, ca-ti-vei-ro já a-ca-bô" dis-se-"le-van-ta, po-vo, ca-ti-vei-ro já a-ca-bô" Ta-va du-ru-

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. Abmaj7(b9) D7(b9) Gm7 Cm7 E♭maj7 F7(b9) B♭maj7 /

Viol. Abmaj7(b9) D7(b9) Gm7 Cm7 E♭maj7 F7(b9) B♭maj7 /

Bx. simile...

Conga 1

Conga 2

Bat.

73

A. min-do can-go-ma me cha-mô ta-va du-ru-min-do can-go-ma me cha-mô dis-se:"le-van-ta, po-

E♭maj7 B♭maj7 E♭maj7 B♭maj7 Am7(b5)

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. // // // // // // //

Viol. // // // // // // //

Bx. // // // // // // //

Conga 1

Conga 2

Bat.



81

A. vo, ca-ti-vei-ro já-a-ca-bô" dis-se:"le-van-ta, po-vo, ca-ti-vei-ro já-a-ca-bô" ia rá rá

A♭maj7(b9) D7(b9) Gm7 Cm7 E♭maj7 F7(b9) B♭maj7 //

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. // // // // // // //

Viol. // // // // // // //

Bx. // // // // // // //

Conga 1

Conga 2

Bat.

6 89 Bb^7 D^7 Bb^7 $Bb^{4(7)9}$ $Bb^7(9)$

A. rá ia rá i a ia rá rá rá ia rá i a ia rá rá

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. Bb^7 D^7 *simile...* Bb^7 $Bb^{4(7)9}$ $Bb^7(9)$

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.

97 $Bb^7(9)$ D^7 Bb^7 Bb^7 $Bb^{4(7)9}$ $Bb^7(9)$ Bb^{maj7}

A. rá ia rá i a ia rá rá rá ia rá i a Tá - va du - ru -

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. $Bb^7(9)$ D^7 Bb^7 Bb^7 $Bb^{4(7)9}$ $Bb^7(9)$ Bb^{maj7}

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.

105

$E\flat$ maj7 $B\flat$ maj7 $E\flat$ maj7 $B\flat$ maj7 A m7(b5)

min-do can-go-ma me cha-mô ta-va du-ru-min-do can-go-ma me cha-mô dis-se:"le-van - ta, po-

Pno. *simile...*

Conga 1, Conga 2, Bat.



113

$A\flat$ maj7(b9) D 7(b9) G m7 C m7 $E\flat$ maj7 F 7(b9) $B\flat$ maj7

vo, ca-ti-vei-ro já-a-ca-bô" dis-se:"le-van-ta, po-vo, ca-ti-vei-ro já-a-ca-bô" ia rá rá

Pno.

Conga 1, Conga 2, Bat.

8

121 Bb^7 Db^7 Bb^7 Bb^7 $Bb^4(7^9)$ $Bb^7(9)$

A. *rá ia rá i a iá rá rá rá ia rá i a iá ra ra*

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. Bb^7 Db^7 *simile...* Bb^7 $Bb^4(7^9)$ $Bb^7(9)$

Viol. Bb^7 Db^7 $Bb^7(3)$ Bb^7 $Bb^4(7^9)$ $Bb^7(9)$

Bx. $Bb^7(3)$ $Bb^7(3)$

Conga 1

Conga 2

Bat.



129 $Bb^7(9)$ Db^7 Bb^7 $Bb^4(7^9)$ $Bb^7(9)$

A. *rá ia rá i a iá rá rá rá ia rá i a*

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. $Bb^7(9)$ Db^7 Bb^7 $Bb^4(7^9)$ $Bb^7(9)$

Viol. $Bb^7(9)$ Db^7 $Bb^7(3)$ $Bb^4(7^9)$ $Bb^7(9)$

Bx. $Bb^7(3)$ $Bb^7(3)$

Conga 1

Conga 2

Bat.

136 B♭maj7 / E♭maj7 B♭maj7 / E♭maj7 B♭maj7

A. Ta - va du - ru - min-do can - go - ma me cha - mó ta - va du - ru - min-do can - go - ma me cha - mó dis-

Tpt. 1 Palmas simile...

Tpt. 2 Palmas simile...

Sax. Ten. Palmas simile...

Tbn. Palmas simile...

Pno. Palmas simile...

Viol. Palmas simile...

Bx. Palmas simile...

Conga 1 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Conga 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Bat.



144 Am7(b5) A♭maj7(b9) D7(b9) Gm7 Cm7 E♭maj7 F7(b9) B♭maj7

A. se:"le - van - ta, po - vo, ca - ti - vei - ro já - ca - bô" dis - se:"le - van - ta, po - vo, ca - ti - vei - ro já - ca - bô"

Tpt. 1 //

Tpt. 2 //

Sax. Ten. //

Tbn. //

Pno. //

Viol. //

Bx. //

Conga 1 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Conga 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Bat.

10

152

A. ia rá rá rá ia rá i a ia rá rá rá ia rá i a ia rá rá rá ia rá i a ia rá rá

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno.

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.

B \flat 7(9) D \flat 7 B \flat 7 B \flat 4(7/9) B \flat 7(9) D \flat 7 B \flat 7

B \flat 7(9) D \flat 7 *simile...* B \flat 7 B \flat 4(7/9) B \flat 7(9) D \flat 7 B \flat 7

B \flat 7(9) D \flat 7 *simile...* B \flat 7 B \flat 4(7/9) B \flat 7(9) D \flat 7 B \flat 7

simile...



165

A. rá ia rá i a Tá va du-ru-min-do can-go-ma me cha mô ta-va du-ru-min-do can-go-ma me cha mô dis

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno.

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.

B \flat 7 B \flat 4(7/9) B \flat 7(9) B \flat maj7 E \flat maj7 B \flat maj7 E \flat maj7 B \flat maj7 E \flat maj7 B \flat maj7

B \flat 7 B \flat 4(7/9) B \flat 7(9) B \flat maj7 E \flat maj7 B \flat maj7 *simile...* E \flat maj7 B \flat maj7

B \flat 7 B \flat 4(7/9) B \flat 7(9) B \flat maj7 E \flat maj7 B \flat maj7 E \flat maj7 B \flat maj7

176 Am^{7(b5)} Abmaj⁷⁽⁹⁾ D^{7(b9)} Gm⁷ Cm⁷ Ebmaj⁷ F^{7(b9)} Bbmaj⁷ / B⁷ D⁷

A. se:"le-van-ta, po - vo, ca-ti-vei-ro já a-ca bó" — dis - se:"le-van-ta, po - vo, ca-ti-vei-ro já a-ca bó" — ia rá rá rá ia rá i

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. Am^{7(b5)} Abmaj⁷⁽⁹⁾ D^{7(b9)} Gm⁷ Cm⁷ Ebmaj⁷ F^{7(b9)} Bbmaj⁷ / B⁷ D⁷ *simile...*

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.

187 B⁷ / B⁷ B⁴⁽⁷⁾⁹ B⁷⁽⁹⁾ / D⁷ B⁷⁽⁹⁾ / B⁴⁽⁷⁾⁹ B⁷⁽⁹⁾

A. a iá rá rá rá ia rá i a iá ra ra rá ia rá i a iá rá rá rá iá rá i a

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. B⁷ / B⁴⁽⁷⁾⁹ B⁷⁽⁹⁾ / D⁷ B⁷⁽⁹⁾ / B⁴⁽⁷⁾⁹ B⁷⁽⁹⁾

Viol.

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.

12

200 B♭maj7

A.

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. B♭maj7

Viol. B♭maj7

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.



209

A.

Tpt. 1

Tpt. 2

Sax. Ten.

Tbn.

Pno. B♭maj7

Viol. B♭maj7

Bx.

Conga 1

Conga 2

Bat.

Verde Mar de Navegar

82

Maracatu

Capiba
Arr. Tamiris Duarte

A ♩=96

Canto

Violino

Acordeon

Piano

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Guitarra 4

Contrabaixo

A ♩=96

5

Canto

Vln.

Acord.

Pno.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Bx.

2

9 **B**

Canto

Vln. *ff*

Acord.

Pno. A⁷ A⁷

Gtr. 1 *mf* **B**

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3 *mf*

Gtr. 4 *mf* A⁷ A⁷

Bx. *mf* **B** com banda com banda



17

Canto

Vln.

Acord.

Pno. A⁷ A⁷ A⁷ A⁷

Gtr. 1 *mf* *p*

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3 *mf*

Gtr. 4 *mf* A⁷ A⁷ A⁷ A⁷ *rímico (gonguê)*

Bx. com banda

21

Canto

Vln.

Acord.

Pno. *A7*

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4 *A7*

Bx.

25

Canto

Vln.

Acord.

Pno. *A7*

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4 *A7*

Bx.

C *A7*

mf Quem, quem vem, quem vem lá? Quem, quem vem, quem vem lá? Quem vem? Quem vem?

p

C *A7*

C

29 **A7**

Canto *mf*
 Quem, quem vem, quem vem lá? Quem, quem vem, quem vem lá? Quem vem? Quem vem?

Vln. *p*

Acord. *p*

Pno. *mf*

Gtr. 1 *p* *mf*

Gtr. 2 *p* *mf*

Gtr. 3 *mf*

Gtr. 4 *p* *mf*

Bx.

33 **D** **A7** **G7** **A7** **A7** **G7** **D7** **A7** **G7** **Bb7**

Canto
 Ba - tu - quei - ro, que ba-que é es - se? É o ba-que de vos sa al - te - za

Vln.

Acord.

Pno. **A7** **G7** **A7** **A7** **G7** **D7** **A7** **G7** **Bb7**

Gtr. 1 **D** **A7** **G7** **A7** **A7** **G7** **D7** **A7** **G7** **Bb7**
pp *rímico (xequerê)*

Gtr. 2 *pp*

Gtr. 3 **A7** **G7** **A7** **A7** **G7** **D7** **A7** **G7** **Bb7**

Gtr. 4 **A7** **G7** **A7** **A7** **G7** **D7** **A7** **G7** **Bb7**

Bx. **D** **A7** **G7** **A7** **A7** **G7** **D7** **A7** **G7** **Bb7**

37

A⁷ G⁷ A⁷ A⁷ G⁷ D⁷ A⁷

Canto

E não há mais um ou-tro ba - que? Há, Se-nhor mas é so tris - te - za

Vln.

Acord.

Pno.

A⁷ G⁷ A⁷ A⁷ G⁷ D⁷ A⁷

Gtr. 1

pp

Gtr. 2

pp

Gtr. 3

A⁷ G⁷ A⁷ A⁷ G⁷ D⁷ A⁷

Gtr. 4

A⁷ G⁷ A⁷ A⁷ G⁷ D⁷ A⁷

Bx.

A⁷ G⁷ A⁷ A⁷ G⁷ D⁷ A⁷



41

Canto

Vln.

Acord.

Pno.

Gtr. 1

gliss.

Gtr. 2

gliss.

Gtr. 3

gliss.

Gtr. 4

gliss.

Bx.

gliss.

6

43 **E**

Canto
Ca - dê Le - ão Co - ro - a do? Ca - dê Cam - bin - da Bri - lhan

Vln.

Acord.

Pno. *A7*

E

Gtr. 1 *pp*

Gtr. 2 *pp*

Gtr. 3 *pp*

Gtr. 4 *A7*

E_{A7}

Bx. *A7*



45

Canto
te? Ca - dê Cru - zei - ro do For - te? Ma - ra - ca - tu E - le - fan - te?

Vln.

Acord.

Pno.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Bx. *A7*

48 **F**

Canto

Vln.

Acord. *solo de acordeom*

Pno. A⁷ G⁷ A⁷ A⁷ G⁷ D⁷ A⁷ G⁷ B^{b7}

Gtr. 1 *pp*

Gtr. 2 *pp*

Gtr. 3

Gtr. 4 A⁷ G⁷ A⁷ A⁷ G⁷ D⁷ A⁷ G⁷ B^{b7}

Bx. **F** A⁷ G⁷ A⁷ A⁷ G⁷ D⁷ A⁷ G⁷ B^{b7}

52

Canto

Vln.

Acord.

Pno. A⁷ Em⁷ F^{#m7} G⁷ D^{maj7} C^{maj7} B^{m7} Em⁷ A⁷

Gtr. 1 *pp*

Gtr. 2 *pp*

Gtr. 3

Gtr. 4 A⁷ Em⁷ F^{#m7} G⁷ D^{maj7} C^{maj7} B^{m7} Em⁷ A⁷

Bx. A⁷ Em⁷ F^{#m7} G⁷ D^{maj7} C^{maj7} B^{m7} Em⁷ A⁷

O ho o

8

56 *Dmaj7* *C#m7* *F#m7* *B7(9)* *Bb7(9)*

Canto *céu, o-lho pa-ra o mar_ Ver-de mar de na- ve- gar_ ver-de mar O lho o*

Vln.

Acord.

Pno. *Dmaj7* *C#m7* *F#m7* *B7(9)* *Bb7(9)*

Dmaj7 *C#m7* *F#m7* *B7(9)* *Bb7(9)*

Gtr. 1 *pp*

Gtr. 2 *pp*

Gtr. 3

Gtr. 4 *Dmaj7* *C#m7* *F#m7* *B7(9)* *Bb7(9)*

Bx. *Dmaj7* *C#m7* *F#m7* *B7(9)* *Bb7(9)*



60 *Dmaj7* *C#m7* *F#m* *E7* *A7*

Canto *céu, o-lho pa-ra o mar_ Ver-de mar de na- ve- gar*

Vln.

Acord.

Pno. *Dmaj7* *C#m7* *F#m7* *E7* *A7*

Dmaj7 *C#m7* *F#m* *E7* *A7*

Gtr. 1 *pp*

Gtr. 2 *pp*

Gtr. 3

Gtr. 4 *Dmaj7* *C#m7* *F#m7* *E7* *A7*

Bx. *Dmaj7* *C#m7* *F#m7* *E7* *A7*

64

Canto

Vln. *mp* *fff*

Acord. *mp* *fff*

Pno. *mp* *fff*

Gtr. 1 *mp* *fff*

Gtr. 2 *mp* *fff*

Gtr. 3 *mp* *fff*

Gtr. 4 *mp* *fff*

Bx. *mp* *fff*

66

Canto

Vln. *mp*

Acord. *mp*

Pno. *lento* (condução não-ritmica dos acordes)

Gtr. 1 *mp*

Gtr. 2 *mp*

Gtr. 3 *mp*

Gtr. 4 *mp*

Bx. *mp*

H A⁷ Em⁷ F#m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ Bb⁷

Ba - tu - quei - ro que ba - que é es - se? É o ba - que de vos - sa al - te - za

H A⁷ Em⁷ F#m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ Bb⁷

H A⁷ Em⁷ F#m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ Bb⁷

H A⁷ Em⁷ F#m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ Bb⁷

10

70 A⁷ Em⁷ F[#]m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ A⁷

Canto E não há__ mais um ou - tro ba - que? Há, Se - nhor__ mas é so tris - te - za

Vln.

Acord.

Pno. A⁷ Em⁷ F[#]m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ A⁷

Gtr. 1 A⁷ Em⁷ F[#]m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ A⁷

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4 A⁷ Em⁷ F[#]m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ A⁷

Bx. A⁷ Em⁷ F[#]m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ A⁷



74 A⁷ Em⁷ F[#]m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ Bb⁷

Canto Ba - tu quei - ro que ba-que é es - se? É o ba__ que de vos sa al - te - za

Vln. *pp* *mp*

Acord. *pp* *mp*

Pno. A⁷ Em⁷ F[#]m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ Bb⁷ *mp*

Gtr. 1 A⁷ Em⁷ F[#]m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ Bb⁷ *pp*

Gtr. 2 *pp*

Gtr. 3

Gtr. 4 A⁷ Em⁷ F[#]m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ Bb⁷

Bx. A⁷ Em⁷ F[#]m⁷ G⁷ Dmaj⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ Bb⁷

78 A⁷ Em⁷ F^{#m}⁷ G⁷ D^{maj}⁷ C^{maj}⁷ A⁷

Canto
E não há mais um ou - tro ba - que? Há, Se nhor mas é so tris - te - za

Vln. *pp* *mp*

Acord. *pp* *mp*

Pno. A⁷ Em⁷ F^{#m}⁷ G⁷ D^{maj}⁷ C^{maj}⁷ A⁷

Gtr. 1 *pp*

Gtr. 2

Gtr. 3 *pp*

Gtr. 4 A⁷ Em⁷ F^{#m}⁷ G⁷ D^{maj}⁷ C^{maj}⁷ A⁷

Bx. A⁷ Em⁷ F^{#m}⁷ G⁷ D^{maj}⁷ C^{maj}⁷ A⁷

82 A⁷ Em⁷ F^{#m}⁷ G⁷ D^{maj}⁷ C^{maj}⁷ B^m⁷ B^b⁷

Canto
Ba - tu quei - ro que ba-que é es - se? É o ba-que de vos sa al - te - za

Vln. *pp* *mp*

Acord. *pp* *mp*

Pno. A⁷ Em⁷ F^{#m}⁷ G⁷ D^{maj}⁷ C^{maj}⁷ B^m⁷ B^b⁷ *mp*

Gtr. 1 *pp*

Gtr. 2 *pp*

Gtr. 3

Gtr. 4 A⁷ Em⁷ F^{#m}⁷ G⁷ D^{maj}⁷ C^{maj}⁷ B^m⁷ B^b⁷

Bx. A⁷ Em⁷ F^{#m}⁷ G⁷ D^{maj}⁷ C^{maj}⁷ B^m⁷ B^b⁷

86 A⁷ Em⁷ F#m⁷ G⁷ *rall.* Dmaj⁷ Cmaj⁷ A⁷

Canto E não há mais um ou - tro ba - que? Há, Se nhor mas é so tris - te - za

Vln. *pp* *mp* *rall.*

Acord. *pp* *mp* *rall.*

Pno. A⁷ Em⁷ F#m⁷ G⁷ *rall.* A⁷

Gtr. 1 *pp* *rall.*

Gtr. 2 *pp* *rall.*

Gtr. 3 *rall.*

Gtr. 4 A⁷ Em⁷ F#m⁷ G⁷ A⁷

Bx. A⁷ Em⁷ F#m⁷ G⁷ *rall.*

Coco do M

Zé do Brejo/Jacinto Silva
Arr. Tamiris Duarte

Para Octeto Masculino e Percussão

*As ligaduras que aparecem em notas com sílabas articuladas (ver compasso 19, por exemplo) indicam que a segunda sílaba deve ser quase não-pronunciada, enfatizando a rítmica da melodia.

Coco do M

Zé do Brejo/ Jacinto Silva
Arr. Tamiris Duarte

♩=98

Tenor 1
Mm mm Mm mm É
mf

Tenor 2
Mm mm Mm mm É
mf

Baritono
Mm mm Mm mm É
mf

Baixo
Mm mm Mm mm É
mf

♩=98

Triângulo
2/4

Pandeiro
2/4
mf

9

T. 1
Co - co É Co - co

T. 2
Co - co É Co - co

Bar.
Co - co De em-bo - la - da Co - co De em-bo - la - da

B.
Co - co É Co - co

Tri.

Pand.

13

T. 1
Co - co - Co - co - Co - co De em - bo - la - da

T. 2
Co - co - Co - co - Co - co De em - bo - la - da

Bar.
De em - bo - la - da De em - bo - la - da Co - co De em - bo - la - da *f*

B.
Co - co - Co - co - Co - co De em - bo - la - da

Tri.

Pand.

17 **A**

T. 1
Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-douo meu mar-te-lo no mei a má Quan-do eu can-toes se

T. 2
mp Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-douo meu mar-te-lo no mei a má Quan-do eu can-to es-se *mp*

Bar.

B.

Tri. **A**
p

Pand.
f

22 F7 Bb C7

T. 1
co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi - zer ou-tro co-co em Eme eu a - mar-ro e man-do ma - tar Ma-né man-

T. 2
co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi - zer ou-tro co-co em Eme eu a - mar-ro e man-do ma - tar Ma-né man-

Bar.
Ma-né man-
mp

B.
Ma-né man-
mp

Tri.

Pand.

26 F F7 Bb C7

T. 1
dou, Ma-ri - a, Ma-theu, Mu-ri - lo man-dou o meu mar-te - lo no mei-a má Quan-do eu can-to es-se

T. 2
dou, Ma-ri - a, Ma-theu, Mu-ri - lo man-dou o meu mar-te - lo no mei-a má Quan-do eu can-to es-se

Bar.
dou, Ma-ri - a, Ma-theu, Mu-ri - lo man-dou o meu mar-te - lo no mei-a má Quan-do eu can-to es-se

B.
dou, Ma-ri - a, Ma-theu, Mu-ri - lo man-dou o meu mar-te - lo no mei-a má Quan-do eu can-to es-se

Tri.

Pand.
mp

30 **F7** **Bb** **C7** **F**

T. 1
co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme Eu a-mar-ro e man-do ma-tar

T. 2
co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar

Bar.
co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar

B.
co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar *f* Eu sou um ma-tu-to

Tri.

Pand.

34 **Bb** **F** **Bb** **F7**

T. 1
mo-ço, ma-dei-ra puê-ra mo-do de mu-dar

T. 2
mo-ço, ma-dei-ra puê-ra *mf* Man-dei Ma-thi-as *f*

Bar.
mo-ço, ma-dei-ra puê-ra mo-do de mu-dar

B.
mo-ço, mo-rou no ma-to é ma-dei-ra, man-di-o-ca, ma-ni-puê-ra mar-co mo-do de mu-dar, *mf* mu-dar

Tri.

Pand.

6

38

T. 1
Ma *mp* ra - cu - já já Ma-né man-dou, Ma ri - a, Ma-theu, F F7

T. 2
a mar-rar mói de mar-me - lei-ro Ma-la qui-a ma ri - nhei ro man-guei-ro e ma ra-cu - já Ma-né man-dou, Ma ri - a, Ma-theu, *mp* F F7
mf

Bar.
a mar-rar mói de mar-me - lei-ro Ma-la qui-a ma ri - nhei ro man-guei-ro e ma ra-cu - já Ma-né man-dou, Ma ri - a, Ma-theu, *mf* F F7

B.
Mói de mar - me lo Ma - ra - cu - já Ma-né man-dou, Ma ri - a, Ma-theu, *mf* F F7

Tri.

Pand.

43

T. 1
Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a má Quan-do eu can-toes es-se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Bb C7 F F7 Bb

T. 2
Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a má Quan-do eu can- to es- se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Bb C7 F F7 Bb

Bar.
Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a má Quan-do eu can- to es- se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Bb C7 F F7 Bb

B.
Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a má Quan-do eu can- to es- se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Bb C7 F F7 Bb

Tri.

Pand.

48

T. 1 *C7*
 Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar *mf* Ma-né man-dou Ma-ria, Ma-theu Mu-ri-lo can-tou um

T. 2 *C7*
 Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-douo meu mar-te-lo no mei-a

Bar. *C7*
 Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-douo meu mar-te-lo no mei-a

B. *C7*
 Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-douo meu mar-te-lo no mei-a

Tri.

Pand.

53

T. 1
 Co-co Ma-né man-dou Ma-ria, Ma-theu Mu-ri-lo can-tou Eu a-mar-ro e man-do ma-

T. 2
 má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-

Bar.
 má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-

B.
 má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-

Tri.

Pand.

8

57 **C**

T. 1 *mp* tar mal-do-sa ma-cum-be-ba ma-ni-pe-ba, Mu-lher

T. 2 *mp* tar mal-do-sa ma-cum-be-ba ma-ni-pe-ba, Me-lão ma-du-ro, *f*

Bar. *f* tar Mu-lher mal-do-sa, Ma-da-le-na, ma-cum-be-ba, ma-ni-ço-ba, ma-ni-pe-ba, man-gui-to, me-ro e man-gar Mu-lher

B. *mp* tar mal-do-sa ma-cum-be-ba ma-ni-pe-ba, Mu-lher

Tri. **C**

Pand.

62 **Bb/D**

T. 1 *mf* Mar, me-lão, mu-lher me-ro e man gar mu lher, me-lão, mar Ma-né man-dou

T. 2 *mf* mor-ce-go, mos-qui-to e mu-ro, mo-fi-no, me-do e mon-tu-ro, ma-mo-ei-ro e mi-ra-mar Ma-né man-dou, Ma-ri a, Ma-theu,

Bar. *mp* Ma - - - mo - ei - ro mar Ma-né man-dou, Ma-ri a, Ma-theu, *mf*

B. Mos - qui-tô, mu-ro e mi-ra - mar Ma-né man-dou, Ma-ri a, Ma-theu, *mf*

Tri.

Pand.

67

T. 1
Ma-ria, Ma-theu Mu-ri - lo can-tou um Co-co Ma-né man-dou Ma-ria, Ma-theu

T. 2
Mu-ri - lo man-dou o meu mar-te - lo no mei-a má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me

Bar.
Mu-ri - lo man-dou o meu mar-te - lo no mei-a má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me

B.
Mu-ri - lo man-dou o meu mar-te - lo no mei-a má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me

Tri.

Pand.

71

T. 1
Mu-ri - lo can-tou Eu a-mar-ro e man-do ma - tar Ma-né man-dou Ma-né man-dou

T. 2
Quem fi - zer ou-tro co-co em Eme eu a - mar-ro e man-do ma - tar Ma-né man-dou, Ma-ri - a, Ma-theu,

Bar.
Quem fi - zer ou-tro co-co em Eme eu a - mar-ro e man-do ma - tar Ma-né man-dou, Ma-ri - a, Ma-theu,

B.
Quem fi - zer ou-tro co-co em Eme eu a - mar-ro e man-do ma - tar Ma-né man-dou, Ma-ri - a, Ma-theu,

Tri.

Pand.

75

T. 1
Ma-ria, Ma-theu Mu-ri-lo can-tou um Co-co Ma-né man-dou Ma-ria, Ma-theu

T. 2
Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me

Bar.
Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me

B.
Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me

Tri.

Pand.

D

79

T. 1
Mu-ri-lo can-tou Eu a-mar-ro e man-do ma-tar Mm mm

T. 2
Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar Mes-tre ma-to-so, mo-ra-dor Men-des Me-

Bar.
Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar Mm mm

B.
Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar Mm mm

Tri.

Pand.

83

T. 1
Mm mm Mm mm Ma - li - ci - o - so, mun - gan - guen - to e ma - cum
mf

T. 2
F
dei - ro, mm Mm mm Mm mm Mm mm

Bar.
Bb F
mo - ra va em Mon - tei - ro, mi - lho mo - le, mu - gun - zá mm Mm mm

B.
Mm mm Mm mm Mm mm Mm mm

Tri.
p *mf*

Pand.
mf *p* *mf*

87

T. 1
bei - ro, Ma - né man - dou Ma - né man - dou Ma - ria, Ma - theu
f *mf*

T. 2
Mm Ma - né man - dou Ma - né man - dou, Ma - ri - a, Ma - theu, Mu - ri - lo man - dou o
f *mf*

Bar.
F C7 F F F7 Bb
Mm es - se meu co - co é ma - nei - ro, mas é ruim de se can - tar Ma - né man - dou, Ma - ri - a, Ma - theu, Mu - ri - lo man - dou o
f *mf*

B.
F C7 F F F7 Bb
Mm es - se meu co - co é ma - nei - ro, mas é ruim de se can - tar Ma - né man - dou, Ma - ri - a, Ma - theu, Mu - ri - lo man - dou o
f *mf*

Tri.
f

Pand.
f

92

T. 1
 Mu-ri-lo can-tou um Co-co Ma-né man-dou Ma-ria, Ma-theu Mu-ri-lo can-tou

T. 2
 meu mar-te-lo no mei-a má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em

Bar.
 meu mar-te-lo no mei-a má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em

B.
 meu mar-te-lo no mei-a má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em

Tri.

Pand.

96

T. 1
 Eu a-mar-ro e man-do ma-tar Ma-né man-dou Ma-né man-dou Ma-ria, Ma-theu Mu-ri-lo can-tou um

T. 2
 Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a

Bar.
 Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a

B.
 Eme eu a-mar-ro e man-do ma-tar Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a

Tri.

Pand.

101

T. 1
Co-co Ma-né man-dou Ma-ria, Ma-theu Mu-ri-lo can-tou Eme eu a-mar-ro e man-do ma-

T. 2
má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-

Bar.
má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-

B.
má Quan-do eu can-to es se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co em Eme eu a-mar-ro e man-do ma-

Tri.

Pand.

105

T. 1
tar Ma-né man-dou Ma-né man-dou Ma-ria, Ma-theu Mu-ri-lo can-tou um

T. 2
tar Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a

Bar.
tar Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a

B.
tar Ma-né man-dou, Ma-ri-a, Ma-theu, Mu-ri-lo man-dou o meu mar-te-lo no mei-a

Tri.

Pand.

109

T. 1
Co-co Ma-né man-dou Ma-ria, Ma-theu Mu-ri-lo can-tou Eu a-mar-ro e man-do ma-tar

T. 2
má Quan-do eu can-to es-se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co emE me eu a-mar-ro e man-do ma-tar

Bar.
má Quan-do eu can-to es-se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co emE me eu a-mar-ro e man-do ma-tar

B.
má Quan-do eu can to es-se co-co a mi-nha lín-gua tre-me Quem fi-zer ou-tro co-co emE me eu a-mar-ro e man-do ma-tar

Tri.

Pand.

ff

F7 Bb C7 F